

Universidad de Zagreb
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Románicos

JORGE LUIS BORGES Y LA PROSA FANTÁSTICA CROATA

Estudiante:

Nataša Cilar

Tutoras:

dr. sc. Suzana Coha

dr. sc. Mirjana Polić-Bobić

Zagreb, diciembre de 2016

Índice

RESUMEN.....	4
SAŽETAK.....	5
1. Introducción.....	6
PRIMERA PARTE: Jorge Luis Borges.....	8
1. Borges: vida y obra.....	8
2. El pensamiento borgeano.....	14
2.1. El criollismo de Borges.....	14
2.2. La deuda filosófica.....	19
3. Temas recurrentes en los ensayos y sus manifestaciones en la ficción.....	24
3.1. El acto de leer como el acto de la reescritura.....	24
3.2. La expresión.....	28
3.3. La realidad/irrealidad.....	32
3.4. El tiempo.....	35
3.5. Eterno Retorno.....	38
4. Lo fantástico.....	42
4.1. Definiciones del género fantástico.....	42
4.2. Tradición de la literatura fantástica rioplatense.....	46
5. Lo fantástico en Borges.....	53
5.1. Observaciones generales.....	53
5.2. Libros y mundos imaginarios.....	58
5.3. El ambiente mítico.....	62
SEGUNDA PARTE: Los fantásticos croatas.....	66
1. La recepción de las obras de Borges en Croacia en los años setenta del siglo XX.....	66
2. Lo fantástico en la literatura croata.....	69

3.	Los fantásticos croatas	73
4.	La sutileza de lo fantástico en <i>Lađa od vode</i>	80
4.1.	Pavao Pavličić.....	80
4.2.	<i>Lađa od vode</i>	82
4.3.	Las <i>dominantes</i>	83
4.3.1.	Lo fantástico subversivo.....	84
4.3.2.	El realismo fingido	86
4.3.3.	Lo fantástico acumulante	87
4.3.4.	La reducción	88
4.3.5.	La regresión infinita	89
4.4.	Los temas de los cuentos de Pavličić y la conexión con los de Borges	91
4.4.1.	El lenguaje y la expresión	92
4.4.2.	El pandeterminismo y las analogías metafísicas	93
4.4.3.	El motivo de las sociedades secretas.....	95
5.	El mundo fantástico de <i>Zavjera kartografa</i>	96
5.1.	Goran Tribuson.....	96
5.2.	<i>Zavjera kartografa</i>	98
5.3.	Las <i>dominantes</i>	99
5.3.1.	El narrador.....	100
5.3.2.	La intertextualidad y la citación	102
5.4.	Los temas afines de <i>Zavjera kartografa</i> y <i>Ficciones</i>	103
5.4.1.	Los espejos	104
5.4.2.	El desdoblamiento	105
5.4.3.	<i>La vida es sueño</i>	106
5.4.4.	El lenguaje y la expresión	107
5.4.5.	El tiempo	108

5.4.6. Los mundos ficticios	108
6. Conclusión	110
7. Bibliografía	112
7.1. Bibliografía primaria	112
7.2. Bibliografía secundaria.....	113

RESUMEN

En la historia de la literatura croata existe un corpus de textos de escritores de lo fantástico croatas o los *borgeanos croatas*. Este último término lo introdujo Branimir Donat en su ensayo “Astrolab za hrvatske borgesovce”. Sin embargo, también los demás críticos (como, por ejemplo, Ljerka Mifka, Bože V. Žigo i Boris Lukšić) destacaban a Borges como la figura clave en la formación de este grupo de autores que empieza a escribir sus primeros cuentos a finales de los sesenta y a principios de los setenta del siglo pasado. No obstante, después la crítica señalaba que la influencia de Borges no era tan decisiva para la aparición de textos de los autores croatas. En cuanto a los escritores mismos, ellos trataban de desvincularse del término. Por lo tanto, este trabajo interdisciplinario se ocupa, en su primera parte, de la obra de Borges, de sus principales preocupaciones temáticas y de su manifestación en su prosa fantástica, mientras que la segunda parte está dedicada a dos escritores croatas, a Pavličić y Tribuson y sus primeras colecciones de cuentos fantásticos en comparación con *Ficciones* y *El Aleph*.

Palabras claves: Borges, literatura fantástica, *borgeanos croatas*, Pavličić, Tribuson

SAŽETAK

U hrvatskoj književnoj povijesti postoji definiran korpus tekstova tzv. hrvatskih fantastičara ili borgesovaca. Potonji je termin uveo Branimir Donat u eseju „Astrolab za hrvatske borgesovce“, međutim i drugi su kritičari (primjerice Ljerka Mifka, Bože V. Žigo i Boris Lukšić) isticali Borgesa kao ključnog autora u formiranju ove skupine autora koja se javlja krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Ipak, kasnije je kritika nastojala istaknuti kako Borgesov utjecaj i nije bio presudan za nastanak tekstova naših fantastičara. Što se pak tiče samih autora, većina njih ograđivala se ili se još uvijek ograđuje od etikete *borgesovci*. Stoga se ovaj interdisciplinarni rad bavi u svome prvome dijelu Borgesovim stvaralaštvom, njegovim glavnim tematskim preokupacijama i manifestacijom istih u fantastičnoj prozi, dok se u drugom dijelu bavimo dvama hrvatskim fantastičarima, Pavličićem i Tribusonom i njihovim prvim fantastičnim zbirkama u usporedbi s *Izmišljajima* i *Alephom*.

Ključne riječi: Borges, fantastična književnost, *borgesovci*, Pavličić, Tribuson

1. Introducción

El propósito de este trabajo es investigar las conexiones en cuanto a género, temas y motivos entre los relatos fantásticos de Borges y los relatos de dos escritores de lo fantástico croatas, Pavličić y Tribuson. Jorge Luis Borges es uno de los escritores del siglo veinte que cambió completamente la manera de percibir la literatura. Además, con Borges pasa una clase de renacimiento en la literatura fantástica e incita el interés de un número mayor de críticos. Es inevitable, por lo tanto, poner de manifiesto su influencia en los “fantásticos”, en un sentido general y vasto por lo que se refiere a la geografía.

En la literatura croata precisamente el nombre de Borges marcó a un grupo de autores que empezaron sus carreras literarias escribiendo cuentos fantásticos. Aunque el término mismo, *borgeanos croatas*, era primero una clase de nombre sonoro que introdujo Branimir Donat, el término permaneció, aunque cambiando sus connotaciones desde las positivas y después peyorativas, hasta una connotación neutral.

Puesto que se trata de trabajo interdisciplinario, este tendrá dos grandes partes, de las cuales la primera tratará las obras de Borges. En esta parte vamos a rastrear sus ideas principales y su base filosófica. Además, vamos a vincular estas ideas con las preocupaciones temáticas que se pueden observar tanto en sus ensayos como en sus relatos fantásticos.

Como el objetivo del trabajo es la comparación entre lo fantástico borgeano y lo fantástico de Tribuson y Pavličić, explicaremos también los obstáculos que se imponen a los críticos cuando intentan definir el género. Cada escritor pertenece a una tradición literaria, también Borges. Por lo tanto, vamos a ocuparnos también de la tradición de lo fantástico del Río de la Plata y los autores que influyeron en la obra de Borges. Finalmente, vamos a observar los rasgos principales de lo fantástico borgeano.

En la segunda parte se va a investigar la recepción posible de los textos de Borges en el círculo de los fantásticos croatas, es decir, las traducciones los cuales ellos hayan leído, y la probabilidad de la influencia directa de Borges. Asimismo, vamos a explicar los términos que introdujo Beker, el contacto genético y tipológico. La parte siguiente será una revisión breve de la tradición croata de lo fantástico, que pudo, además de los clásicos de la literatura mundial, servir a los fantásticos croatas como fuente de inspiración. Las bases de esta revisión serán las obras de autores como Krešimir Nemeč, Branimir Donat, Jagna Pogačnik y Jurica Pavičić. Después, el enfoque principal lo vamos a poner en el análisis comparativo, teniendo en cuenta

el contenido, la estructura y el estilo de los relatos de dos autores representativos de la generación literaria mencionada, Goran Tribuson y Pavao Pavličić.

En la conclusión se resumirán los resultados del análisis central y se mostrará en qué medida el término los *borgeanos croatas*, que a menudo se usaba de manera acrítica y que, no obstante, se usa como la determinación canonizada, puede justificarse según los textos de los autores que se incluyen en esta generación literaria.

PRIMERA PARTE: Jorge Luis Borges

1. Borges: vida y obra

Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 24 de agosto de 1899) es uno de los escritores que han dejado una marca indeleble en la literatura mundial. Nació en la calle Tucumán, pero la familia pronto trasladó al barrio de Palermo, donde Jorge Luis pasó toda su niñez y donde conoció la literatura. Puesto que su abuela paterna era inglesa, las lecturas tempranas del joven Jorge, o Georgie, como lo llamaban en casa, consistían casi exclusivamente en obras escritas en inglés. Leía a autores como Rudyard Kipling, Robert Louis Stevenson, Lewis Carroll, Edgar Allan Poe, Victor Hugo, Alexandre Dumas o Mark Twain. Incluso leyó el *Quijote* en inglés:

Todos los libros que acabo de mencionar los leí en inglés. Cuando más tarde leí *Don Quijote* en versión original, me pareció una mala traducción. Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras estampadas en oro de la edición de Garnier. En algún momento la biblioteca de mi padre se fragmentó, y cuando leí *El Quijote* en otra edición tuve la sensación de que no era el verdadero. Más tarde hice que un amigo me consiguiera la edición de Garnier, con los mismos grabados en acero, las mismas notas a pie de página y también las mismas erratas. Para mí todas esas cosas forman parte del libro; considero que ése es el verdadero *Quijote*.¹

De los autores hispanohablantes sus preferidos eran Eduardo Gutiérrez, José Hernández, Domingo Faustino Sarmiento, Leopoldo Lugones y Ricardo Güiraldes. Borges aprendió desde muy joven la importancia del acto de leer. Dado que no tenía mucho contacto con el mundo exterior de la casa en Palermo, los libros que encontraba en la biblioteca de su padre eran casi su única compañía. Su biógrafo, Edwin Williamson, encuentra en este hecho la raíz del solipsismo de Jorge Luis Borges. La práctica de la lectura, que empezó ya en su niñez, marcó su pensamiento de manera que siempre destacaba la primacía del acto de leer sobre el acto de escribir: “Desvarió laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que estos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario.”²

¹ Jorge Luis Borges (con Norman Thomas di Giovanni): *Autobiografía*, El Ateneo, Buenos Aires, 1999, p. 26.

² Jorge Luis Borges: *Ficciones*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 11-12.

Además de las obras literarias como tales, Borges recibió también una buena formación en filosofía y en matemáticas por su padre, Jorge Guillermo Borges. Este fue abogado y después profesor de psicología en la Escuela Normal de Lenguas Vivas, pero anheló hasta la muerte su corona laurea. Sin embargo, este éxito nunca lo vio.³ Es precisamente su padre de quien heredó el amor hacia la literatura: “Él me reveló el poder de la poesía: el hecho de que las palabras sean no sólo un medio de comunicación sino símbolos mágicos y música.”⁴

La tercera fuente de los conocimientos fueron los cuentos de su madre, Leonor Acevedo de Borges⁵, y de su abuela paterna, Fanny Haslam, que le enseñó inglés. El enfoque principal de estos cuentos era la gloria ancestral. La mayoría de los antepasados por la línea paterna fueron soldados o coroneles que participaron en la formación de la nación argentina, como por ejemplo Juan de Garay o Coronel Isidoro Suárez. Los cuentos de su madre y de su abuela provocaron un gran sentimiento de inferioridad en Borges. La vergüenza por ser más hombre de los libros que hombre de la acción apareció muy temprano, porque desde niño supo que nunca sería soldado como lo fueron sus antepasados y por esto sentía que no merecía ser amado, como lo explica en su *Autobiographical Essay*.⁶ El anhelo de recobrar la gloria de su linaje es así el destino que Borges persigue y, al mismo tiempo, el destino del que rehúye. Por otro lado, tampoco los ideales que representaba su padre, que son la pasión y la energía, permanecen como la finalidad deseada.

En el año 1914 la familia se trasladó a Ginebra donde permaneció hasta el fin de la Primera Guerra Mundial. Aquí Borges aprendió francés, latín y alemán, y así pudo leer a autores que escribían en las lenguas mencionadas, como por ejemplo, a Alphonse Daudet, Émile Zola, Victor Hugo, Virgilio, Tácito, Seneca, Arthur Schopenhauer, Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine.

Aunque Borges empezó a escribir desde muy temprana edad, a los seis años, su primer poema fue publicado en 1921 cuando vivió con su familia en España. Allí escribió dos libros

³ Su padre, Jorge Guillermo Borges, era el discípulo de Spencer, sus ídolos eran Shelley, Keats y Swinburne. Tenía dos amores: la literatura y la filosofía. Su única novela es *El Caudillo*, publicada en Palma de Mallorca en España (1921). Sin embargo esta obra pasó casi inadvertida por el público. Antes de morir pidió a Jorge Luis que reescribiera la novela, mas este nunca cumplió la promesa que dio a su padre. Ver en: Edwin Williamson, *op. cit.*, pp. 230-240.

⁴ Jorge Luis Borges (con Norman Thomas di Giovanni), *op. cit.*, p. 20.

⁵ Algunas de las traducciones de Melville, Virginia Woolf y Faulkner que normalmente se consideran ser de Borges, son efectivamente de Leonor Acevedo de Borges. Como Borges mismo declara en su *Ensayo Autobiográfico*, su madre era una mujer muy inteligente. Aprendió inglés y después de la muerte de Jorge Guillermo leyó casi exclusivamente a autores anglosajones.

⁶ Jorge Luis Borges (con Norman Thomas di Giovanni), *op. cit.*, p. 22.

que al regresar a Buenos Aires destruyó, así que su primer libro conservado fue la colección de poemas *Fervor de Buenos Aires* (1923), inspirada precisamente por dicha ciudad, que durante su ausencia cambió bastante. En estos poemas es notable la influencia de Walt Whitman, especialmente en cuanto al tono poético. En esta época Borges inició su amistad con Macedonio Fernández, quien fue amigo de su padre y que se convirtió en una de las figuras más importantes que moldearon el pensamiento borgeano, pero también en uno de los más intelectuales de la época. Lo que fascinaba a Borges y a los autores alrededor de Macedonio fue su oralidad, es decir, la sabiduría que nunca pudo ser captada en sus escritos. Macedonio mismo no creyó en la posibilidad de realmente comunicar la verdad y sus obras reflejan bien esta postura. Su extravagancia se expandía hacia la actitud con sus textos que dejaba por todos los lados de su piso, metido en los muebles y desorganizados. Además, sus obras son el producto de la insistencia de sus amigos, entre ellos también de Borges, para que llegaran a publicarse.

La primera fase de la producción literaria de Borges a la que pertenece, entre otras colecciones, *Fervor de Buenos Aires* se vincula con el movimiento vanguardista llamado ultraísmo, que se origina en la península ibérica y su pionero e inventor del término fue Rafael Cansinos-Assens, a quien Borges conoció durante su estancia en Madrid y quien era uno de sus ídolos en aquella época. A pesar de que el ultraísmo fue un movimiento literario de asaz breve duración, para Borges nunca dejó de ser fuente de inspiración. Además, Borges tuvo el papel sustancial en la divulgación del movimiento en Buenos Aires, donde este permaneció más como una cuestión de gusto. Procuró extender su estética a través de la revista mural *Prisma* y la revista *Proa*, ambas fundadas por él.

Los ultraístas, reunidos en torno de las revistas *Grecia*, *Cosmópolis* y *Ultra* tendieron a reducir la poesía a su esencia, que es la metáfora, con lo que se oponían a la poesía modernista, a la que caracterizaban demasiados adornos y confesionalismo. Además de hacer un cambio estético contrapuesto a la poética modernista, los ultraístas procuraron crear una poesía liberada del color local, poesía que puede funcionar en un contexto universal. Se trata de un movimiento que comparte varias ideas con otros movimientos vanguardistas como, por ejemplo, con el futurismo, que se inspiraba en el progreso técnico. De ahí la preferencia por los neologismos y los tecnicismos en la poesía ultraísta. Asimismo, la poética ultraísta es afín al surrealismo y al dadaísmo francés. El núcleo del grupo ultraísta lo formaban Rafael Cansinos-Assens, Guillermo de Torre, Gerardo Diego e Isaac del Vando Villar, quien dirigió la revista *Grecia*.

En la década de los veinte Borges publicó dos colecciones de poemas más; *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), junto con cuatro libros de ensayos:

Inquisiciones (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) y *Evaristo Carriego* (1930). Los libros de ensayos mencionados, con la excepción de *Evaristo Carriego*, son libros que Borges mismo repudió y no permitió su reedición:

Los gnósticos afirmaban que la única manera de evitar un pecado era cometerlo, y así librarse de él. En mis libros de aquella época creo haber cometido la mayoría de los pecados literarios, algunos bajo la influencia de un gran escritor, Leopoldo Lugones, a quien admiro mucho. Esos pecados eran la afectación, el color local, la búsqueda de lo inesperado y el estilo del siglo XVII. Hoy ya no me siento culpable de esos excesos; esos libros fueron escritos por otra persona. Hasta hace unos años, si el precio no era muy alto, compraba ejemplares y los quemaba.⁷

En aquel período también se formaron dos grupos literarios, *Florida* y *Boedo*. El primer grupo normalmente se determina como más consagrado a temas filosóficos y dedicado a eludir las referencias a la realidad cotidiana. Por otro lado, el grupo *Boedo* insistió en el compromiso de la literatura, es decir, sostenían que la literatura debe ser comprometida con la problemática social. Pese a que hubo diferencias evidentes e incluso fundamentales entre estos dos grupos, ya no se puede asegurar firmemente que se trata de dos círculos totalmente adversarios. De hecho, algunos de los escritores pertenecieron a ambos grupos, como, por ejemplo, Roberto Arlt.⁸

En lo atañedor a las amistades que influyeron en la maduración del pensamiento y de la poética borgeana, es indispensable mencionar a Victoria Ocampo, que fundó la revista *Sur*, a Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, con quien publicó más de diez libros y fundó la revista *Destiempo*. Borges publicó numerosas obras en colaboración con varios escritores. La mayoría de estas obras son producto común con Bioy, algunas de ellas publicadas originalmente bajo los seudónimos Honorio Bustos Domecq y B. Suárez Lynch. El hecho de que escribiera junto con otros autores a muchos les puede parecer bastante curioso, pero Borges lo comenta así:

Me han preguntado muchas veces cómo se hace para escribir en colaboración. Creo que exige el abandono conjunto del yo, de la vanidad y quizá de la cortesía. Los colaboradores deben olvidarse de sí mismos y pensar sólo en función del

⁷ Jorge Luis Borges (con Norman Thomas di Giovanni), *op. cit.*, p. 82.

⁸ Jorge Luis Borges (con Norman Thomas di Giovanni), *op. cit.*, p. 91.

trabajo. De hecho, cuando alguien quiere saber si tal o cual broma o epíteto salió de mi lado de la mesa o del lado de Bioy, sinceramente no lo sé.⁹

Hasta los años treinta Borges escribió casi exclusivamente poemas y ensayos. No obstante, desde aquel entonces se vuelve hacia la prosa narrativa. Su primer cuento se considera “Hombre de la esquina rosada” (originalmente publicado bajo el título “Hombres de las orillas”), aunque Borges mismo varias veces afirmó que “Pierre Menard, el autor del *Quijote*” era su primer relato. “Hombre de la esquina rosada” fue publicado en la revista *Crítica* y fue escrito como homenaje a don Nicolás Paredes, el padrino del *underground* de Palermo.¹⁰

Sin embargo, su verdadera carrera de escritor de cuentos empezó con *Historia universal de la infamia* (1935), aunque resulta irónico que estos textos eran de naturaleza de los pseudoensayos:

En *Historia Universal de la infamia* no quería repetir lo que hizo Marcel Schwob en sus *Vidas imaginarias*. Schwob inventó biografías de hombres reales sobre los que hay escasa o ninguna información. Yo, en cambio, leí sobre la vida de personas conocidas, y cambié y deformé deliberadamente todo a mi antojo.¹¹

El acontecimiento asaz conocido que trastornó completamente el rumbo literario de Borges ocurrió en la noche de Navidad 1938. Sobre esto escribió en el cuento “El Sur”. Después del accidente en el que sufrió una lesión grave en la cabeza por la que estuvo durante un mes al borde de la muerte, decidió escribir algo completamente diferente de los textos escritos hasta aquel momento. Su propósito era retar su intelecto, temiendo al mismo tiempo la posibilidad de que tal vez hubiera perdido su voz poética. El resultado de este experimento intelectual fue el cuento “Pierre Menard, el autor del Quijote” que primero fue incluido en la colección de cuentos bajo el título *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), y después con el libro *Artificios* (1944) fue publicado en uno de los libros más renombrados, *Ficciones* (1944). Solamente cinco años después se publicó *Aleph*, que es junto con *Ficciones* el libro más conocido de Borges.

En la década de los cincuenta Borges trabajó en la biblioteca municipal Miguel Cané y este trabajo le ofreció bastante tiempo para leer y escribir. Los autores que leyó entonces fueron:

⁹ *Ibid.* p. 121.

¹⁰ Cfr. Edwin Williamson, *op. cit.*, pp. 160-175.

¹¹ Jorge Luis Borges (con Norman Thomas di Giovanni), *op. cit.*, p. 101.

Dante Alighieri, Léon Bloy, Paul Claudel, Paul Groussac y Bernard Shaw.¹² Ya después del accidente su visión empezó a deteriorarse en 1938, así que en los años cincuenta era casi completamente ciego. Una de las más grandes ironías de su vida, como se puede leer en su *Poema de los dones*, fue el puesto del director de la Biblioteca Nacional que obtuvo en 1955, después de la caída del régimen de Perón. Por la pérdida de la visión Borges se volvió otra vez hacia la poesía: “Uno puede caminar por la calle o viajar en subterráneo mientras compone y pule un soneto, ya que la rima y el metro tienen virtudes mnemotécnicas.”¹³

Después de muchos años de las reediciones de sus colecciones de poemas anteriores, en 1960 por fin se publicó una colección inédita llamada *Elogio de la sombra*. Aunque primero le fue mucho más fácil dictar los poemas, después empezó a escribir de nuevo los cuentos y estos fueron recopilados en el libro *El informe de Brodie* (1970). Las últimas décadas de su vida Borges las pasó viajando por varios países, como, por ejemplo, Estados Unidos, Chile, Reino Unido, Islandia, Japón, Israel, etc. Consideró que sus mejores creaciones ya las había escrito, pero no creía que hubiera agotado completamente los temas sobre los que podía escribir. Murió en Ginebra, el 14 de junio de 1986.

¹² *Ibid.*, p. 108.

¹³ *Ibid.*, p. 130.

2. El pensamiento borgeano

Para entender mejor los temas que aparecen en los textos borgeanos, en este capítulo vamos a rastrear primero su pensamiento en cuanto al criollismo que marca sus primeras obras. En el segundo apartado vamos a presentar una breve revisión de las ideas filosóficas sobre las que Borges basa tanto sus ensayos como sus cuentos, que vamos a analizar con más detalle en el capítulo sobre los temas que aparecen en las obras borgeanas.

2.1.El criollismo de Borges

Los libros de ensayos que pertenecen al ciclo criollista, según José Miguel Oviedo, son *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) y *Evaristo Carriego* (1930).¹⁴ Junto con estas cuatro obras, al ciclo pertenecen también tres colecciones de poesía: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). Estos poemas se inspiran principalmente en lo local, en los barrios bonaerenses y en una búsqueda de los temas argentinos.¹⁵

En los ensayos de los libros mencionados es característico un estilo denso, barroco, e incluso engolado, cuyo propósito es perfilar la visión de la identidad argentina que Borges denota como *criollismo*. Sobre el término *criollismo* Borges entiende, como afirma Rose Corral en su artículo, la construcción de una visión poética (después también narrativa) de Buenos Aires. Se trata de un criollismo que,

procura dejar a un lado el color local y que rescata algunas de sus esencias o virtudes: el coraje estoico, el individualismo, el descreimiento, el fatalismo, virtudes que lo mismo encuentra en los versos de Hernández que en la novela de un argentino-inglés, Guillermo Hudson, *The Purple land* (*La tierra cárdena*).¹⁶

¹⁴ Cfr. José Miguel Oviedo: *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 95-102.

¹⁵ Su primer libro de ensayos, sin embargo, fue el libro *Los naipes de tahr*. Se componía de textos sobre política y literatura. El manuscrito fue destruido en Buenos Aires por propio Borges. Cfr. Jorge Luis Borges (con Norman Thomas di Giovanni): *op. cit.*, p. 59.

¹⁶ Rose Corral: "Acerca del primer Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 42, No. 1, 1994, p. 155.

De ahí que Borges no busque meramente lo local, sino precisamente lo contrario. Busca un criollismo que va a llegar a lo universal. O, como el mismo Borges lo formuló en el ensayo “El tamaño de mi esperanza”: “Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo.”¹⁷

Uno de los ensayos que trata este tema es también “Queja de todo criollo” (*Inquisiciones*) en el que Borges dice que criollo es “burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y tan mal sufridor de la grandiosidad verbal que en poquísimos la perdona y en ninguno la ensalza.”¹⁸ Este sabor de patria, según Borges, se siente en los versos de Estanislao del Campo, en *Martín Fierro*, pero también en unas coplas anónimas que transcribe como ejemplo. Borges menciona asimismo a Leopoldo Lugones como el representante de lo criollo, pero no le gusta su grandilocuencia que intimida a los lectores. Sin embargo, los errores que Lugones comete son menores en comparación con lo que pasa con la mayoría de los criollistas.

Para Borges, el mayor pecado que cometen los argentinos es la esclavitud a las palabras *argentinidad* y *progreso*. El progreso y la movilidad causan la alienación y pérdida de la patria, es decir, de Buenos Aires. Por otro lado, el argentino se vuelve aún más soberbio, orgulloso de su argentinidad. La visión lúgubre de su patria no termina aquí. El destino que la espera es inevitablemente la extinción. Claro, el texto es el grito de desesperación por salvar la verdadera patria, la de índole esencial que se vislumbra a través del lenguaje y las costumbres.

En el ensayo “El tamaño de mi esperanza”, ya mencionado, que se encuentra en el libro homónimo, Borges otra vez se dirige a los criollos, a los criollos verdaderos y no aquellos que glorifican Europa. Revisando los siglos de la historia de su nación, Borges exalta principalmente a tres autores, a Evaristo Carriego, Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes. No obstante, concluye que, aunque su realidad es vital, el legado literario de su patria es esencialmente pobre: “No se ha engendrado en estas tierras ni un místico ni un metafísico, ni un sentidor ni un entendedor de la vida!”¹⁹ De ahí que otra vez podemos inferir que el proyecto literario de Borges no es simplemente buscar lo auténtico, sino que su intento se expande hacia lo universal. Por esta razón es muy difícil hablar de un Borges local y otro universal. En sus textos está claro que uno sin el otro, para él, no existen.

¹⁷ Jorge Luis Borges: “El tamaño de mi esperanza”, *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 10.

¹⁸ Jorge Luis Borges: “Queja de todo criollo”, *Inquisiciones*, Barcelona, Seix Barral, 1995, p. 77.

¹⁹ Jorge Luis Borges: “El tamaño de mi esperanza”, *op. cit.*, p. 7.

Ahora bien, cuando Borges dice *mi patria*, principalmente tiene en mente su ciudad, Buenos Aires. La prueba la tenemos precisamente en este ensayo:

Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la mística y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación.²⁰

Si pasamos ahora al tercer libro, en el ensayo “El idioma de los argentinos”, veremos también cómo debería ser este lenguaje que va a reflejar lo esencial de la nación argentina. Al principio Borges denuncia dos deliberaciones en cuanto al habla argentina. Por un lado, algunos de los argentinos están a favor de un habla pseudo plebeya, el arrabalero. Aunque sea un lenguaje que se habla en las orillas o arrabales, según el nombre, el reproche de Borges se dirige a su carácter económico, más que geográfico. No se trata de un habla general de las clases pobres argentinas, como apostilla Borges, porque su vocabulario es bastante escaso.

Por otro lado, otra parte de los argentinos destaca su superioridad por la riqueza de la lengua española y sus sesenta mil palabras. Otra vez, la solución está en la búsqueda de lo esencial, en lo criollo:

Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo Faustino Sarmiento, en Vicente Fidel López, en Lucio V Mansilla, en Eduardo Wilde. Dijeron bien en argentino: cosa en desuso.²¹

El lenguaje de su patria es el español, pero para Borges este español de su patria no es idéntico al de la Península, y esto no se debe a unas diferencias léxicas o expresiones idiomáticas, sino al entorno en el que se habla, a la connotación que tienen las palabras en este entorno específico:

²⁰ *Ibid.*, p. 9.

²¹ Jorge Luis Borges: “El idioma de los argentinos”, *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza, 1998, p. 59-60.

Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. No hemos variado el sentido intrínseco de las palabras, pero sí su connotación. Esa divergencia, nula en la prosa argumentativa o en la didáctica, es grande en lo que mira a las emociones. Nuestra discusión será hispana, pero nuestro verso, nuestro humorismo, ya son de aquí.²²

Ahora bien, sus primeras obras ensayísticas no son fácilmente accesibles puesto que Borges mismo las repudió y no permitió su reedición. Las consideró inferiores a su producción posterior. Una de las razones por que comete estos pecados, como comenta en el *Autobiographical Essay*, es su admiración por Leopoldo Lugones.

Estos pecados literarios pertenecen al primer Borges - la delimitación con la que se suele acentuar la diferencia entre la supuesta primera fase de la producción literaria borgeana y su fase madura-. Sin embargo, asimismo como es imposible desarraigar una nación de su historia, también se muestra imposible cortar los lazos que conectan los textos juveniles de un autor y aquellos en los que se suma toda la experiencia vital y literaria. Borges nunca abandona estos temas criollos, aunque es verdad que los trata con menos frecuencia. Por ejemplo, otra vez vuelve al tema en el texto “El escritor argentino y la tradición” (*Discusión*).

En este ensayo de nuevo se establece la contraposición entre lo que es verdaderamente lo argentino y la tradición española. Como en el texto sobre el lenguaje, aquí tampoco ninguna de las dos corrientes satisface a Borges. Su concepción de lo argentino se encuentra a mitad del camino entre las dos. Lo que en este texto llama la atención es su insistencia en la libertad del acto creativo y, como comenta al principio de su exposición, para él es esto solamente un seudoproblema.

En cuanto a lo auténticamente argentino, dice que en la literatura no hay necesidad de hacer resaltar los elementos locales o de describir el paisaje argentino, su flora y fauna. Como muestra con el ejemplo del *Alcorán*, para cada uno su entorno es su realidad, es su cotidianidad. Tal vez sean los elementos de esta realidad algo insólito para los extranjeros, pero no para los que coexisten junto con estos elementos. Esta visión la podríamos resumir así: “si el arte americano es auténtico, será irremediabilmente universal.”²³ Esta es también la postura de Alfonso Reyes, uno de los más grandes ensayistas del Ateneo de la Juventud, grupo de

²² *Ibid.*, p. 60.

²³ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1991, p. 79.

intelectuales mexicanos opuestos al positivismo, cuyo propósito era renovar y defender la cultura.

Si miramos algunos de los títulos de los textos que aparecen en su primer libro de ensayos (“Sir Thomas Browne”, “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, “Examen de metáforas” y “La encrucijada de Berkeley”), veremos que se trata de autores y de temas sobre los que Borges escribe también en sus textos posteriores, como, por ejemplo, en aquellos que se encuentran en el libro *Otras inquisiciones*. Con sus primeros textos Borges aporta al círculo cultural argentino una rica dosis de autores ingleses, como, por ejemplo, a James Joyce o sir Thomas Browne.²⁴ Ya en estos ensayos Borges establece con estos autores una conexión muy personal, los integra en sus propios conceptos estéticos, literarios y filosóficos y es la praxis que nunca abandonaría, aunque la expresión de su voz cambiase.

²⁴ Su ensayo sobre sir Thomas Browne es uno de los primeros sobre este en lengua española. Sin embargo, Borges lo califica como bastante malo. Ver en: Jorge Luis Borges (con Norman Thomas di Giovanni), *op. cit.*, p. 66.

2.2. La deuda filosófica

Hemos destacado que la temprana infancia de Borges está marcada por la formación filosófica que recibe de su padre y también por las lecturas que realizó principalmente en inglés. Ambos hechos son decisivos para la formación de la poética de Borges, sin embargo en este capítulo el mayor enfoque será puesto precisamente en las corrientes filosóficas que modelaron la estética borgeana. El fundamento filosófico en la obra borgeana está presente tanto en sus ensayos, que se publican a lo largo de la década de los veinte, como en sus textos posteriores publicados en los libros *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1952).

Como advierte Tomo Virk en su artículo “Borges en el contexto filosófico y teórico”, a través de los textos borgeanos podríamos crear toda una historia de las ideas filosóficas. Entre tantos autores que cita Borges en sus ensayos, mencionaremos solamente, por ejemplo, a Heráclito, Platón, Pitágoras, Plotino, Anselmo, San Agustín, Kant, Descartes, Pascal, Spinoza, Leibniz, Hume, Berkeley, Spengler, Schopenhauer y Croce.²⁵ Hay que advertir que, aunque la filosofía es fuente inagotable para Borges, él no establece ningún sistema filosófico.

Sin embargo, es posible observar cuáles de estos sistemas han dejado mayor huella más grandes en la obra borgeana. Primero, para Borges la preocupación principal es la por el lenguaje, es decir, la palabra. Este interés proviene tanto de su propia experiencia, debida al aprendizaje de varias lenguas, como de las lecturas muy tempranas. Según Liliana María Naveira de del Valle, el mayor influjo sobre su pensamiento lo ha ejercido el nominalismo.²⁶ Según el nominalismo lo primario son las cosas individuales, mientras que las ideas generales son secundarias. En otras palabras, estas ideas existen solamente como los nombres con los que designamos las cosas.

Sin embargo, Borges releyó también a Platón y muchas veces recurre a sus arquetipos en sus textos. Puesto que las palabras son solamente los reflejos de la Idea, ellas contienen en su esencia la Eternidad.²⁷ Estas ideas podemos notarlas especialmente en sus cuentos, por

²⁵ Tomo Virk: “Borges v kontekstu filozofije in teorije”, *Zbornik mednarodnega posvetovanja o Jogeju Luisu Borgesu*, 18. – 21- november 1999, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana, p. 147.

²⁶ Cfr. Liliana María Naveira de del Valle: “Palabra y pensamiento en Borges. La reflexión filosófica borgeana a través del análisis de su poética”, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2005, p. 45.

²⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 47.

ejemplo en “La escritura del Dios”, donde a través de catorce palabras aleatorias, el protagonista puede acceder al conocimiento total.

La primera corriente filosófica importante para Borges es el empirismo. Ahora bien, entre los tantos autores que él cita y cuyas posturas analiza en sus ensayos, a los que vuelve constantemente son Locke, Berkeley y Hume. Para los empiristas todo el conocimiento procede de la experiencia y la fuente principal del conocimiento son nuestros sentidos. A través de ellos formamos nuestra percepción del mundo, es decir, configuramos y organizamos “los conceptos sobre las características de los objetos que hemos observado.”²⁸

Si todo el conocimiento proviene de las sensaciones que entonces clasificamos, es decir, sobre las que reflexionamos, entonces los principios universales son la generalización de estas sensaciones. Por lo que se refiere al lenguaje, este es la herramienta de los hombres para la agrupación de los elementos individuales y para crear un conocimiento universal.²⁹ Según John Locke, podemos diferenciar dos clases de la esencia de las cosas, la esencia real y la esencia nominal. Según la observación de Borges, “Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio.”³⁰ Así que nuestro lenguaje no nos revela la esencial real, sino solamente su reflejo, así que las representaciones que hacemos usando el lenguaje son imperfectas para conocer la verdad. Sin embargo, a través de las connotaciones de una palabra sí podemos acceder al conocimiento de la esencia real, pese a la imperfección del lenguaje.³¹

George Berkeley, al igual que Locke, considera que las abstracciones no son el objeto del conocimiento. No solamente esto, sino que únicamente lo perceptible a través de los sentidos, entre los cuales el sentido privilegiado es la vista, existe de veras. Es decir, todo lo que nos rodea y que designamos como la materia existe solamente como el conjunto de las sensaciones que experimentamos. De ahí resulta que existir equivale a percibir y ser percibido, o sea, el mundo no existe fuera de nuestra mente y este es el fundamento de la negación de la materia de Berkeley. Para el pensamiento borgeano la idea de fundamental importancia es la del poder divino de la palabra. A través de la palabra, y también a través del arte, los hombres podemos participar de lo divino. Esta postura la sostuvo también Schopenhauer, cuyas ideas filosóficas están también en la base de los ensayos borgeanos.

²⁸ Liliana María Naveira de del Valle, *op. cit.*, p. 54.

²⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 55.

³⁰ Jorge Luis Borges: “Funes el memorioso”, *Ficciones*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2011, p. 133.

³¹ Cfr. Liliana María Naveira de del Valle, *op. cit.*, p. 57 y 58.

Otro pensador que continúa la filosofía empirista, David Hume, diferencia las ideas de las impresiones, que son el producto de nuestras sensaciones. No obstante, uno no puede alcanzar el conocimiento a través de las ideas. Solamente la experiencia puede ser fuente de conocimiento. Puesto que la palabra no puede remitir todos los rasgos del objeto, tampoco es posible un conocimiento verdadero y de ahí el escepticismo de Hume, al que vamos a regresar en la parte sobre el tiempo (§ 3.4.).

La segunda fuente filosófica de las reflexiones borgeanas es el idealismo. Ya hemos mencionado a Platón, la figura central del interés de Borges. Este filósofo griego es uno de los primeros pensadores que cuestionaron la posibilidad de llegar a la Verdad a través del lenguaje, sobre lo que trata en su obra *Crátilo, o de la propiedad de los nombres*.³² Puesto que los seres y las cosas tienen una esencia fija y estable, también sus acciones tendrán una forma de ser apropiada y por lo tanto, como nombrar es acción, el nombre será un instrumento para conocer la realidad. El problema surge si tenemos en cuenta que la realidad que nosotros conocemos es una ilusión y que el verdadero mundo es el de las ideas.

Después de la muerte de Platón sus ideas se reelaboraron, pero por la amplitud de la noción del neoplatonismo no es fácil concluir qué es lo que une a Platón con sus discípulos. Primero, el platonismo aboga igualmente por la división entre el mundo de las ideas y el mundo de los sentidos. Asimismo, según *Timeo* de Platón, el mundo lo ha creado el demiurgo. El filósofo que es objeto de citación en la obra de Borges, aún más frecuente que Platón, es su heredero Plotino con la obra *Las Enéadas* y es el representante más importante del neoplatonismo. Sin embargo, el neoplatonismo no supone solamente un fondo platónico como base, sino que incluye también las doctrinas aristotélicas, estoicas y gnósticas.³³

Según Plotino, existe un Primer Principio, causa y origen de todos los seres, que él denomina como Uno. Se trata de la Unidad perfecta, absoluta y subsistente. Asimismo como Platón, Plotino considera que uno debe alejarse del mundo sensible o material para ascender a este Primer Principio y al verdadero saber. En cuanto al lenguaje, aunque sea insuficiente, este puede contener las ideas, pero solamente los individuos dotados de un don especial pueden reconocerlas.

En la Edad Media el platonismo, como la filosofía griega en general, trata de reconciliarse con la doctrina cristiana, la que Borges incorpora en sus reflexiones sobre el

³² Cfr. Liliana María Naveira de del Valle, *op. cit.*, p. 90.

³³ Cfr. *Ibid.*, p. 127.

tiempo, la eternidad y el eterno retorno. En cuanto a la eternidad, esta para el cristianismo presupone la unión del pasado, del presente y del porvenir en un solo momento. Uno de los autores a los que recurre frecuentemente, especialmente en su libro *Historia de la eternidad*, respecto al tema, es San Agustín y su obra *Confesiones*.³⁴ San Agustín creyó que la filosofía puede utilizarse para la interpretación de la *Biblia*, lo que se puede notar en su filosofía que reúne las ideas de la filosofía griega, es decir, de Platón y de los neoplatonistas, con las del cristianismo. Sin embargo, en su vejez sostendría que la autoridad máxima es la de la *Biblia* y no Platón.³⁵

Tanto en los libros de ensayos, sobre todo en *Discusión*, como en sus cuentos (por ejemplo, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Tres versiones de Judas”) encontramos muchas referencias al gnosticismo, contra el cual el cristianismo luchó una de las más grandes batallas. Los gnósticos opinaban que el cuerpo era abominable y negaban completamente la resurrección del cuerpo puesto que lo más importante es el alma.³⁶ Por esto Borges, en el ensayo “Una vindicación del falso Basílides”, comenta que las sentencias como la de Rimbaud o la de Novalis, que destacan la vanidad de la vida que vivimos y abogan por la vida que nos espera después de la muerte, formarían el canon si hubiera triunfado Alejandría en vez de Roma.³⁷

Por último, vamos a referirnos a la influencia que ejercieron las posturas de Schopenhauer sobre el pensamiento borgeano. Su más célebre obra es *El mundo como voluntad y como representación*. Según él, una realidad objetiva no existe y, lo que será aún más significativo para la ficción borgeana, se muestra imposible distinguir el sueño de la realidad. La única manera de distinguirlos es el momento del despertar puesto que se rompe la cadena causal entre el sueño y la vigilia.³⁸ Como anuncia el título de su obra, Schopenhauer opina que el mundo existe solamente como nuestra voluntad y como representación, es decir, no hay acto ni pensamiento que no sean voluntarios. Otras ideas que Borges evoca en sus textos son la inexistencia del pasado y futuro, la repetida postulación de que cualquier hombre es todos los hombres, la imposibilidad de que el sujeto conocedor se conozca a sí mismo.

En suma, las ideas filosóficas expuestas aquí no son las únicas que introduce Borges en su obra y el influjo filosófico total no está ni de lejos agotado aquí. Sin embargo, son las que a

³⁴ Las observaciones más minuciosas sobre el neoplatonismo y las influencias filosóficas en la obra de Borges en general las expone Liliana María Naveira de del Valle en su tesis doctoral: “Palabra y pensamiento en Borges. La reflexión filosófica borgeana a través del análisis de su poética”.

³⁵ Cfr. William Raeper, Linda Smith: “Kratka povijest ideja”, Zagreb, Mozaik knjiga, 2001, p. 37.

³⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 229.

³⁷ Cfr. Jorge Luis Borges: “Una vindicación del falso Basílides”, *Discusión*, Madrid, Alianza, 1976, p. 216.

³⁸ Cfr. Liliana María Naveira de del Valle, *op. cit.*, pp. 187-197.

menudo surgen como argumentos en sus ensayos. Mientras que los empiristas destacan la primacía del mundo sensible como única fuente posible del conocimiento, los idealistas consideran que el mundo material es ilusorio y que no es posible acceder a la verdad a través de él. Sin embargo, el propósito de Borges no es crear una filosofía propia como tal, sino más bien usar varias ideas para hablar de la literatura, así que sus obras raras veces, o casi nunca, las podemos usar como argumentos lógicos.

Para Borges lo que es importante son precisamente las cuestiones sobre los límites entre la realidad y la ficción, entre el sueño y la vigilia, y sobre la posibilidad de llegar al conocimiento a través del lenguaje. Estas teorías filosóficas, como los principios matemáticos, le sirven para elaborar los temas que le interesan. Ahora veremos cuáles son estas y cómo funcionan los sistemas filosóficos que aquí hemos rastreado en sus ensayos y su ficción.

3. Temas recurrentes en los ensayos y sus manifestaciones en la ficción

En la obra de Borges, como él mismo repitió varias veces, encontramos un repositorio asaz estable de los temas que él continuamente revisa y que se reformulan cada vez de nuevo tanto en sus ensayos como en su ficción. Esto lo veremos especialmente en los libros de ensayos *Discusión*, *Historia de la eternidad* y *Otras inquisiciones* y en los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph*.

La frontera entre sus ensayos y su ficción, pero también entre los temas que trata, sin embargo, es bastante borrosa. Muchas veces unos relatos figuran como ensayos e incluso su autor los introduce en los libros ensayísticos, como pasó con “Pierre Menard” (otro ejemplo de esta práctica borgeana es el cuento “Examen de la obra de Herbert Quain”). Generalmente, podemos distinguir dos campos temáticos, que normalmente se entremezclan: el primero podemos calificarlo como literario-lingüístico, mientras que el segundo lo definiríamos como filosófico.³⁹ Por otro lado, se puede también decir que Borges “exploró en realidad un solo tema, el del hombre perdido en el laberinto del universo, en el laberinto de un tiempo hecho de cambios que son repeticiones.”⁴⁰

3.1.El acto de leer como el acto de la reescritura

El primer circuito temático se vislumbra mejor en el prólogo de su primer libro de cuentos, *Historia universal de la infamia*, publicado en 1935: “A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores. (...) Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual.”⁴¹ Estas dos oraciones expresan la máxima de Borges, devoto de ella en cada uno de sus textos.

³⁹Ahora bien, esta división es de un carácter bastante simplista, no obstante, este trabajo no pretende abarcar completamente el abanico temático borgeano ni tiene espacio para hacerlo. Por lo pronto, la división que sugerimos nos servirá para dar una revisión general de las ideas que Borges rastrea en sus ensayos y que elabora en su ficción. Sobre los temas borgeanos véase el libro de Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*.

⁴⁰Barrera, Trinidad: “Narrativa argentina del siglo XX: cruces nacionalistas, fantasías, inmigración, dictaduras y estilo”. En: Barrera, Trinidad (coord.): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 419.

⁴¹Jorge Luis Borges: *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza, 1971, p. 8.

Más que solamente hablar del acto de leer, sus ensayos ponen en práctica esta máxima suya. Por lo que se refiere al papel del lector, en el ensayo “La supersticiosa ética del lector” (*Discusión*) denuncia la práctica ya enraizada de los lectores de buscar las singularidades del estilo de un escritor, lo que son meras “tecniquerías”, en vez de fijarse en la (in)eficacia de las páginas de una obra. Para Borges, lo esencial de un texto, lo que de veras merece el interés de un lector, se encuentra debajo de esta cáscara que es el estilo. Sin embargo, esto no quiere decir que el estilo sea completamente fútil y lo podemos ver en la atención que él mismo presta a su propia expresión literaria. En este texto también podemos notar que para Borges no hay autores intangibles.

Como cada autor, Borges exige un lector determinado. Es consciente de que los lectores en un estado puro ya no existen, porque todos se vuelven críticos potenciales. La lectura perfecta para él es aquella que se ejecuta en silencio, como dice en dicho ensayo:

Ahora quiero acordarme del porvenir y no del pasado. Ya se practica la lectura en silencio, síntoma venturoso. Ya hay lector callado de versos. De esa capacidad sigilosa a una escritura puramente ideográfica —directa comunicación de experiencias, no de sonidos— hay una distancia incansable, pero siempre menos dilatada que el porvenir.⁴²

Los textos borgeanos no exigen solamente un lector activo e incluso erudito, sino también un lector devoto del acto de leer y releer. A través de sus textos podemos observar que es precisamente releer lo que hace Borges, tanto con los textos de los demás autores como con sus propios textos. Por ejemplo, muchos de sus ensayos en las ediciones posteriores incluyen las posdatas. Otro ejemplo, no perceptible solamente a través de un repaso superficial, se puede ver en los temas que se repiten constantemente. Algunos de los ejemplos son la alegoría sobre la que escriben Croce y Chesterton, las posturas idealistas de Berkeley, las de Schopenhauer.

Como hemos podido observar en el capítulo anterior, al abordar el tema de la llamada *second hand* literatura, Borges no practica solamente la relectura, sino también la reescritura. En *Historia universal de la infamia* se encuentran los primeros relatos de Borges: “Hombre de la esquina rosada”, “El espejo de tinta” y “El impostor inverosímil Tom Castro”, todos de 1933. Puesto que la prosa narrativa fue para él un territorio todavía inexplorado hasta aquel entonces, decidió hacer lo que hizo Nathaniel Hawthorne - escribir las historias ya escritas-. Por lo menos

⁴² Jorge Luis Borges: “La supersticiosa ética del lector”, *Discusión*, Madrid, Alianza, 1976, p. 43.

así lo afirma él mismo, recalcando otra vez la primacía de la lectura sobre la escritura. Estos tres primeros cuentos son más bien cuentos de un lector que de un “autor”, comenta Oviedo.⁴³ Efectivamente, todo el libro se compone de las historias recontadas, como lo explica Borges en el prólogo de la primera edición:

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. (Ese propósito visual rige también el cuento "Hombre de la Esquina Rosada").⁴⁴

En el prólogo de la segunda edición lo repite y otra vez destaca el cuento “Hombre de la Esquina Rosada”:

Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias. De estos ambiguos ejercicios pasó a la trabajosa composición de un cuento directo — Hombre de la Esquina Rosada— que firmó con el nombre de un abuelo de sus abuelos, Francisco Bustos, y que ha logrado un éxito singular y un poco misterioso.⁴⁵

De los relatos mencionados y de los demás que componen el libro, “Hombre de la esquina rosada” es el único originalmente de Borges. Los demás recuentan los hechos reales, los crímenes que pasaron de verdad, por lo que al final del libro encontramos el índice de las fuentes. El relato “Hombre de la esquina rosada” aborda un tema afín, con la diferencia de ser completamente inventado por Borges.

El cuento trata de Francisco Real, apodado El Corralero, sobre quien ya al principio sabemos que está muerto. El narrador, cuyo nombre nunca se revela, cuenta que llegó al salón de Julia donde retó a Rosendo Juárez, conocido como El Pegador, un hombre admirado por todos. Sin embargo, Rosendo rehusó el reto con lo que permitió que Francisco Real injuriara no solamente a este, sino también al narrador, puesto que Rosendo era de un modo el ídolo para él. Lo significativo en este cuento son las palabras de La Lujanera, la mujer más bella en el

⁴³ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁴ Jorge Luis Borges: “Prólogo a la primera edición”, *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza, 1971, p. 7.

⁴⁵ Jorge Luis Borges: “Prólogo a la segunda edición”, *op. cit.*, p. 9.

salón que abandona a Rosendo por Francisco: “Déjalo a ése, que nos hizo creer que era un hombre.”⁴⁶ Rehuir el enfrentamiento, el duelo, que es uno de los motivos preferidos de Borges, por lo tanto, significa perder tanto la honra, como la mujer deseada.

La cumbre de la praxis de leer como acto de reescribir alguna obra se nos presenta en el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”. Pierre Menard, el escritor francés y el lector de la obra de Cervantes, decide reescribir literalmente el *Quijote*. Al principio del relato el narrador nos da la lista de la obra visible de Menard. Entre muchas obras encontramos aquí varias monografías, artículos, traducciones y sonetos, todo expuesto cronológicamente. Sin embargo, para el narrador la parte más intrigante de sus obras es “la subterránea, la interminable heroica, la impar” obra de Menard.⁴⁷ En otras palabras, se trata de los capítulos IX, XXXVIII y un fragmento del capítulo XXII del *Quijote*.

El resultado de este experimento literario de Menard es que los dos textos coinciden en cada palabra, “pero el segundo [el texto de Menard] es casi infinitamente más rico.”⁴⁸ Esta conclusión reverbera una de las posturas principales de la teoría de la recepción de Jaus e Iser, proponiendo la idea de que cada obra, dependientemente de la época en la que se lee, se reescribe al leerla. A menudo entonces las ideas que parecieron normales en aquel instante cuando se creó, en el momento de lectura, en otro período, se vuelven insólitas.

Cabe decir también que en el *Quijote* mismo son aplicados procedimientos muy similares a aquel del que dispone Menard. En la novela de Cervantes tenemos presente ya la traducción de un manuscrito supuestamente escrito por Cide Hamete Benengeli, asimismo se emplea la transcripción del texto que un siervo traduce. Este traslado de autores de Cervantes está reflejado en muchos de los relatos borgeanos. Por ejemplo, en “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *Ficciones*, leemos las páginas de la declaración del doctor Yu Tsun encontradas por el narrador. En “Tres versiones de Judas” el narrador analiza la obra del autor ficticio, Nils Runeberg, y “El inmortal”, en *El Aleph*, está compuesto del manuscrito encontrado en la traducción de la *Iliada* hecha por Alexander Pope, etc.

El acto de leer como la actividad literaria suprema es un tema que siempre está ligado a los problemas filosóficos, sobre todo con la cuestión sobre la existencia de la personalidad. Las reflexiones que Borges entreteje en sus textos sobre este tópico se basan, entre otros, sobre las

⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁷ Jorge Luis Borges: “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2012, p. 45.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.

posturas de Schopenhauer, quien dice que cualquier hombre es todos los hombres, de Berkeley, quien afirma la identidad personal, y de Hume, quien la refuta y la reduce a "una colección o atadura de percepciones, que se suceden unas a otras con inconcebible rapidez."⁴⁹

En fin, de Borges no podemos obtener una respuesta firme sobre la cuestión de la personalidad. Lo que Borges nos ofrece son las diferentes maneras de las que se puede acercarse al problema. Por ejemplo, en el relato "El inmortal" se problematiza la personalidad en relación con la eternidad y la inmortalidad, pero también con la idea de que todas las experiencias humanas son limitadas y por esto uno inevitablemente experimentará lo que todos los hombres experimentan. Por esta razón, si uno existe eternamente, este será tanto Shakespeare, como Homero, o cualquier otro hombre, lo que reafirma que los temas que le interesan a Borges están interrelacionados. Esta postura revela claramente la base filosófica, que vamos a tratar con más detalle en los capítulos que siguen, del eterno retorno (§ 3.5.).

3.2.La expresión

A través del examen de las obras ensayísticas borgeanas, no particularmente homogéneas, podemos discernir los temas que obsesionan al autor. Uno de ellos es la manía por crear un texto absoluto, mejor presentado a través del símbolo del aleph. Parece un objetivo poco accesible cuando tenemos en cuenta que su único instrumento es el lenguaje y este es tan deficiente y limitado, como, en una cita asaz conocida, lo expone el narrador de "El 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?"⁵⁰

Como en tantos cuentos borgeanos, aquí también tenemos el narrador en primera persona. Aún más, aquí también, como en muchos otros, el narrador protagonista se identifica con el autor, con Borges: "Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges."⁵¹ Este narrador crea una clase de ilusión del discurso autobiográfico, lo que define Philippe Lejeune como el pacto autobiográfico, con lo

⁴⁹ Citado en Jorge Luis Borges: "Nueva refutación del tiempo", *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1979, p. 183.

⁵⁰ Jorge Luis Borges: "El Aleph". En: *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2003, p. 168.

⁵¹ Jorge Luis Borges: "El Aleph", *op. cit.*, p. 167.

que persuade al lector en creer en la realidad del relato.⁵² Este narrador-personaje-autor cuenta su añoranza por Beatriz Viterbo y su costumbre de pasar por su casa donde cena con su primo, Carlos Argentino Daneri. A este el narrador lo considera ser un poeta mediocre e, incluso, se burla de él y de su jactancia: “Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros.”⁵³

La tarea que Daneri se propone cumplir es escribir un poema épico que describiría minuciosamente cada uno de los puntos en el mundo. Si bien el intento parece imposible, e incluso ridículo, Daneri le descubre al narrador que su fuente para escribir el poema se encuentra precisamente en la casa, exactamente en el sótano. Se trata de Aleph que es “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos”, “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos.”⁵⁴ Aunque al principio escéptico, el narrador pronto experimenta por sí mismo la experiencia que es incomunicable a los demás.

No solamente el narrador-personaje de “El Aleph” se muestra incapaz de transmitir lo que vio en el sótano en la calle Garay. Lo mismo le ocurre al Tzinacán enjaulado que consiguió entender la escritura en el jaguar. Este intenta recuperar toda su memoria y realmente logra hacerlo, pero ¿cómo comunicar por completo todo lo que uno sintió? Estos ejemplos plasman bien la angustia que provoca este problema. Asimismo, ellos muestran los fundamentos filosóficos que hemos tratado en el capítulo anterior. Si bien el hombre pudiera acceder a la Verdad, el lenguaje le impediría comunicarla a los demás. Borges profundiza este problema aún más en “La biblioteca de Babel”:

Un número *n* de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero *biblioteca* es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que las definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?⁵⁵

Precisamente de este conflicto entre la realidad y el lenguaje, que es inadecuado para transmitir esta misma realidad, surge el ansia de la totalidad. Un escritor cuando escribe su texto

⁵² Cfr. Philippe Lejeune: “Autobiografski sporazum”, en: *Autor, pripovjedač, lik* (coord. Cvjetko Milanja), Osijek, Svjetla grada, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet, 2000, pp. 201-236.

⁵³ *Ibid.*, p. 160.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 165 y 166.

⁵⁵ Jorge Luis Borges: “La biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 99.

nunca puede comunicar su experiencia completamente, porque la lengua humana no puede fielmente describir la realidad, de suerte que siempre se pierde algo, siempre se recurre a la generalización y, sin embargo, el autor debe aspirar a una comunicación completa. Aunque el hombre nunca puede confiar en el lenguaje porque, como lo explica en su ensayo sobre Quevedo, “la realidad no es verbal”,⁵⁶ el propósito persiste. La comunicación, y la literatura también, buscan su receptor, y es en el lector donde un escritor se encuentra a sí mismo. En otro ensayo, “Nota sobre Bernard Shaw”, Borges dirá: “un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito.”⁵⁷

En lo atañedor al lenguaje, que es un punto común entre los críticos, ya que se trata de la preocupación central de Borges, este se estudia como un instrumento con el que se pretende imponer cierto orden en el caos que rige el universo. En los primeros libros de ensayos, *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y especialmente en *El idioma de los argentinos* se puede rastrear el influjo del pensamiento de Benedetto Croce, sobre todo, acerca de la alegoría y la expresión verbal. No obstante, en sus textos posteriores, Borges no vaciló en buscar la falacia en las postulaciones de Croce y oponerlas a las de Chesterton, pero estas también *cum grano salis*, como lo exhibe en “Nathaniel Hawthorne” (*Otras inquisiciones*). Según Chesterton, quien reivindica la alegoría, esta es el reflejo de la inasible realidad.

Pensando en los límites del lenguaje, resulta lógico que el realismo sea imposible. La realidad es inaccesible a través de la lengua humana, que es un sistema limitado a un número fijo de sonidos (aunque el número de sus combinaciones nos puede parecer monstruosamente grande). Por otro lado, puesto que se trata de un sistema completamente arbitrario e independiente de la realidad objetiva, esta puede ser fácilmente falseada. Asimismo, las experiencias de los hombres no son infinitas. Combinando las experiencias con la posibilidad de expresarlas a través del lenguaje, inferimos que estamos condenados a repetir lo que otros dijeron - todo está ya pensado y sentido-. Teniendo en cuenta esto, un escritor que está intentando escribir algo nuevo, que es una idea utópica, puede fácilmente caer en la trampa de explotar los recursos lingüísticos sin consideración alguna con respecto a lo que él mismo quiere decir. Borges ejemplifica este problema citando a Joubert y lo comenta casi con un tono burlón:

⁵⁶ Jorge Luis Borges: “Quevedo”, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁷ Jorge Luis Borges: “Nota sobre Bernard Shaw”, *op. cit.*, p. 157.

Más que un hombre es una naturaleza humana, con la moderación de un santo, la justicia de un obispo, la prudencia de un doctor y el poderío de un gran espíritu. Aquí Joubert jugó a las variantes no sin descaro; escribió (y acaso pensó) *la moderación de un santo* y acto continuo esa fatalidad que hay en el lenguaje se adueñó de él y eslabonó tres cláusulas más, todas de aire simétrico y todas rellenas con negligencia. Es como si afirmara... *con la moderación de un santo, el esto de un otro, el qué sé yo de un quién sabe qué y el cualquier cosa de un gran espíritu.* El original no es menos borroso que esta armazón; las entonadas cláusulas de ambos equivalen — no ya a palabras — sino a simulaciones enfáticas de palabras. Si la prosa, con su mínima presencia de ritmo, trae estas servidumbres, ¿cuáles no traerá el verso, que simplona y temerariamente añade otras más a las no maliciadas por él y siempre en acecho?⁵⁸

La limitación de las posibilidades de expresar la realidad lleva a Borges hacia la literatura parasitaria o la literatura de segunda mano. La idea de que no existe la originalidad la retoma de su ídolo, Macedonio Fernández, quien en el prólogo de su novela *Museo de la novela de la Eterna* (1967) dice: “Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían, y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja hendidada. Nada. Y comenzó.”⁵⁹

Si bien el lenguaje es un sistema limitado, si bien la realidad no es asequible a través de este mismo lenguaje y la originalidad ya no existe, la literatura se muestra como única herramienta disponible a los escritores para dar sentido a su existencia y para justificarla, como Jaromir Hladík dice en la petición que dirige a Dios. Aún más, la literatura, que es inseparable del lenguaje, de nada es reductible a este sistema fijo, como afirma Borges en “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”: “Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones.”⁶⁰ Sin embargo, la posibilidad de hacerlo, de escribir cualquier libro, como una de las capas temáticas aparece en varios cuentos borgeanos. Hemos mencionado ya “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Otro ejemplo es “La biblioteca de Babel” donde se encuentran todos los libros. Aunque las combinaciones y variaciones sean enormemente numerosas, ellas siguen siendo finitas y de ahí que todas ellas van a darse en la biblioteca.

⁵⁸ Jorge Luis Borges: “Indagación de la palabra”, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁹ Macedonio Fernández: *Museo de la novela de la Eterna*, Madrid, ACCLA XX, 1993, p. 8.

⁶⁰ Jorge Luis Borges: “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, *op. cit.*, p. 158.

3.3.La realidad/irrealidad

Pasemos ahora al segundo campo temático que hemos denominado como filosófico. Estas preocupaciones de índole filosófica Borges las expone en cada uno de los libros de ensayos que están en la base de este trabajo y figuran como hilo conductor en sus cuentos. Sin embargo, tal vez sea la *Historia de la eternidad*⁶¹ la que trata estos temas más directamente que los otros dos libros que podemos designar como la base de nuestra investigación. Otra vez destacamos que estos temas están estrechamente ligados a los problemas literarios que inquietan a Borges, especialmente con la inadecuación del lenguaje. Este debería expresar las impresiones que la mente humana experimenta y, sin embargo, esta mente también está condenada a simplificar. Aunque a veces este hecho puede causar desesperación, por otro lado puede consolarnos: “la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender es de orden selectivo.”⁶²

Según la RAE, la realidad es: 1) existencia real y efectiva de algo, 2) verdad, lo que ocurre verdaderamente, 3) lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio.⁶³ Aunque pueda parecer inteligible, la realidad nunca es simple de definir. Si empezamos por las definiciones de la RAE, entonces notamos que la primera es prácticamente una explicación tautológica. La segunda tampoco nos ayuda mucho, porque ¿qué es la verdad? La tercera, por otro lado, es la contraposición que más bien evalúa el término en comparación con su término opuesto. La realidad es una de las cuestiones que los filósofos procuran responder, pero todavía no hemos llegado a una definición satisfactoria.

Si recurrimos a nuestra propia experiencia, veremos que la realidad la experimentamos cada uno de nosotros de manera singular, en otras palabras, cada uno de nosotros tiene su propia versión de la realidad, que es subjetiva. De ahí que no existe una realidad única y verdadera. Según la filosofía idealista, la que ocupa bastante espacio en los textos borgeanos, el mundo no existe fuera de nuestra mente. Entonces la realidad sería simplemente nuestra percepción del

⁶¹ El título mismo tiende a recordarnos que, aunque sea un autor intimidatorio y los temas que abarca no son nada banales, Borges tiene un buen sentido de humor. La ironía que se encuentra en este título es solamente un ejemplo de los juegos borgeanos.

⁶² Jorge Luis Borges: “La postulación de la realidad”, *Discusión*, Madrid, Alianza, 1976, p. 61.

⁶³ Ver en: <http://dle.rae.es/?id=VH7cofQ>.

mundo. Sin embargo, como podemos ver en el texto “Borges y yo” (*El hacedor*), nuestro “yo” tampoco es monofacético:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico.⁶⁴

El desdoblamiento del “yo” está llevado hasta el extremo en el cuento “El otro” (*El libro de arena*) donde el protagonista está conversando consigo mismo, pero más joven. No solamente en los textos que acabamos de mencionar Borges recalca el hecho de que nuestra personalidad no es una unidad, que no somos los mismos como ayer ni somos los que vamos a ser mañana. Este es el horror más grande de Borges y su manifestación está bien obvia en el miedo a los espejos. En “Historia de la eternidad”, hablando sobre la Trinidad, por ejemplo, Borges expresa este terror que en él provocan los espejos: “El infierno es una mera violencia física, pero las tres inextricables Personas importan un horror intelectual, una infinitud ahogada, especiosa, como de contrarios espejos.”⁶⁵

Sobre la realidad Borges escribe en “La penúltima versión de la realidad” (*Discusión*), que ya con su título atestigüa cómo puede ser confusa la realidad, puesto que si existe una sola, decir que se trata de “la penúltima versión” resulta absurdo. Al principio del ensayo tenemos el resumen de la idea central del libro *The Manhood of Humanity* de Korzybski escrito por Francisco Luis Bernárdez. Los argumentos de Borges, puesto que no leyó el libro de Korzybski, se basan en este resumen de Bernárdez:

Tres dimensiones tiene la vida, según Korzybski. Largo, ancho y profundidad. La primera dimensión corresponde a la vida vegetal. La segunda dimensión pertenece a la vida animal. La tercera dimensión equivale a la vida humana. La vida de los vegetales es una vida en longitud. La vida de los animales es una vida en latitud. La vida de los hombres es una vida en profundidad.⁶⁶

⁶⁴ Jorge Luis Borges: “Borges y yo”, *El hacedor*, Madrid, Alianza, 1979, p. 69.

⁶⁵ Jorge Luis Borges: “Historia de la eternidad”, *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza, 1953, p. 28.

⁶⁶ Jorge Luis Borges: “La penúltima versión de la realidad”, *op. cit.*, p. 33

Sin embargo, Borges inmediatamente rechaza esta postura: “Frente a la incalculable y enigmática realidad, no creo que la mera simetría de dos de sus clasificaciones humanas baste para dilucidarla y sea otra cosa que un vacío halago aritmético.”⁶⁷ Asimismo, según Korzybski, solamente los hombres habitan la dimensión del tiempo, así que, por ejemplo, los animales viven en la eternidad. Como observa Borges, la jerarquización de Korzybski no es nada nueva, la han postulado también Schopenhauer y Rudolf Steiner, también la proponen Mauthner, aunque este con ironía, y Gaspar Martín.

Lo que anula la tesis de Korzybski, sin embargo, es la noción del espacio a través de la cual establece la diferencia entre la vida vegetal y la vida animal. Para Borges, como vamos a ver en el capítulo sobre el tiempo, el espacio es solamente una dimensión del tiempo y es, por lo tanto, inferior al tiempo. Este texto de Borges muestra bien como sus campos temáticos inevitablemente se solapan.

Como ejemplo de la problematización de la realidad podríamos escoger casi cada cuento fantástico de Borges, porque cada uno de ellos cuestiona nuestro mundo, nuestra percepción de este mundo y de lo real. Sin embargo, hemos escogido el primer relato de *Ficciones*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, porque allí la realidad es directamente atacada por otra, por una realidad falsificada. El narrador-personaje-autor Borges descubre, junto con Bioy Casares, un artículo sobre el país llamado Uqbar en *The Anglo-American Cyclopaedia*. Los intelectuales de este país falso se proponen inventar no solamente un país, sino un planeta entero con sus propias leyes físicas. Poco a poco, a lo largo del relato, este mundo falso se apropia de la realidad que habita el narrador. Lo que es asaz indicativo para las obras fantásticas de Borges es la relación que la gente de Tlön tiene con la metafísica: “Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica.”⁶⁸

No solamente la posibilidad de varios mundos, especialmente los mundos falsificados, cuestiona la realidad como la conocemos. Otro fenómeno que nos hace dudar de la realidad o nuestra percepción de la realidad es el sueño. En otras palabras, lo real y lo imaginario en ningún lugar se confunden mejor que en este ámbito tan inseguro que son los sueños. En el ensayo “La flor de Coleridge” Borges analiza las ideas de tres autores: Coleridge, Wells y Henry James. El primero infiere: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como

⁶⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁸ Jorge Luis Borges: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *op. cit.*, p. 25.

prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?”⁶⁹ En el ensayo “El sueño de Coleridge” Borges compara la actividad literaria con los sueños y, también al revés, implica la posibilidad de que todo el mundo sea solamente un sueño que compartimos.

La idea que Borges expone en “La flor de Coleridge” la encontramos en la base del relato “Las ruinas circulares”, donde el protagonista impone sus sueños a la realidad. Su tarea es soñar y, de este modo, crear otro hombre que será su hijo. Con ayuda del dios del Fuego, el soñador consigue crear otra persona. Sin embargo, al oír las historias sobre el hombre que puede pasar por el fuego sin ningún daño, el protagonista teme que su hijo pueda descubrir algún día que su existencia es falsa, que es solamente una proyección del sueño de su creador. Al final del cuento ocurre el incendio y el soñador está resignado con su muerte. Sin embargo, el fuego no le hace ningún daño y este descubre que él también es solamente una creación de un ente desconocido que lo está soñado.

3.4.El tiempo

De los temas que interesan a Borges el más intrigante seguramente es la eternidad, con la que están ligados los conceptos como el eterno retorno, la inmortalidad, lo infinito y, su opuesto, el tiempo que es, según Platón, “una imagen móvil de la eternidad”, mientras que la eternidad es “el modelo y arquetipo de aquél”.⁷⁰ Es posible invertir lo anterior - son la eternidad, la inmortalidad, el eterno retorno y lo infinito los conceptos que se derivan del tiempo. Aparte de la definición bastante vaga del tiempo como imagen móvil de la eternidad, resulta muy difícil definir el tiempo.

En el ensayo “Historia de la eternidad” Borges problematiza el concepto del tiempo que a nosotros nos parece tan natural. Empieza por el cuestionamiento de la dirección de la fluctuación del tiempo desde el pasado hacia el futuro, infiriendo que quienes afirman que el tiempo fluye desde el porvenir hacia el pasado pueden asimismo tener razón. Otro problema que surge en estas consideraciones sobre el tiempo es que hay quienes excluyen completamente el porvenir de la noción del tiempo. Como ejemplo, Borges menciona a Bradley quien define

⁶⁹ Jorge Luis Borges: “La flor de Coleridge”, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁰ Jorge Luis Borges: “Historia de la eternidad”, *op. cit.*, p. 15.

el presente como constante agonía de la desintegración en el pasado. También hay escuelas que niegan el presente considerándolo inasible.⁷¹ Otro obstáculo en la definición del tiempo es la imposibilidad de “sincronizar el tiempo individual de cada persona con el tiempo general de las matemáticas”,⁷² es decir, la relatividad del tiempo.

El fenómeno del tiempo individual, contrapuesto al tiempo medible, está en el enfoque principal del cuento “El milagro secreto”. El relato trata de la vida y la muerte de Jaromir Hladík, el autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos* y de *Vindicación de la eternidad*, que ha sido arrestado por el Gestapo y está condenado a muerte por fusilamiento. Esperando la fecha de la ejecución, Jaromir primero intenta prever su último día, pero entonces piensa sobre sus obras. Está arrepentido de todas, excepto de la tragicomedia *Los enemigos*: “De todo ese pasado equívoco y lánguido quería redimirse Hladík con el drama en verso *Los enemigos*. (Hladík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte.)”⁷³

El protagonista, quien en primer lugar es escritor y de ahí que busque el sentido de su vida precisamente en sus obras, que podrían rescatar lo esencial de su vida, hace una petición a Dios: “*Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de Quien son los siglos y el tiempo.*”⁷⁴ Dios le concede este tiempo y un minuto para Hladík dura un año, de modo que el tiempo, para el protagonista, transcurre diferente del tiempo de los demás. No solamente en este cuento Borges trata el tema del tiempo como experiencia humana. También para Vincent Moon la experiencia subjetiva del tiempo transcurrido no concuerda con la que solemos llamar objetiva.

Aparte de estas dificultades acerca de la definición del tiempo y de sus características, hay quienes niegan la existencia del tiempo, de lo que trata en su ensayo “Nueva refutación del tiempo”, ensayo final del libro *Otras inquisiciones*. Aunque él mismo también refuta el tiempo en su relato “Sentirse en muerte” (primero publicado en 1928 en *El idioma de los argentino* y después transcrito en dos ensayos: “Historia de la eternidad” y “Nueva refutación del tiempo”), Borges confiesa que ninguna de las refutaciones le satisface. En el ensayo que acabamos de mencionar Borges dice: “El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la

⁷¹ Cfr. Jorge Luis Borges: “Historia de la eternidad”, *op. cit.*, p. 14.

⁷² *Ibid.*, p. 14.

⁷³ Jorge Luis Borges: “El milagro secreto”, *op. cit.*, p. 178-179.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 180.

indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo.”⁷⁵

En “Nueva refutación del tiempo” Borges se sirve de los argumentos de dos filósofos. Primero, de Berkeley y de su doctrina idealista cuya máxima es *esse est percipi*. Según esta doctrina el mundo no existe fuera de nuestra mente, lo que significaría que las cosas a nuestro alrededor cesan de existir en el momento de nuestra muerte. Sin embargo, Berkeley afirma que existe la mente que lo piensa todo, a nosotros y a nuestro mundo, y esta mente es Dios. A estas posturas idealistas, Borges contrapone las de David Hume quien niega la existencia del espíritu, puesto que no existen las pruebas de un “yo” único. En otras palabras, el hombre es “una colección o atadura de percepciones, que se suceden unas a otras con inconcebible rapidez”.⁷⁶

Mediante los argumentos de los dos filósofos Borges concluye que si no existen ni la materia ni el espíritu, tampoco puede existir el tiempo. Para el lector lo más sorprendente resulta ser su segunda conclusión de que el tiempo sí existe y que nuestros esfuerzos de refutarlo son el acto de desesperación. Admitir que el tiempo existe significa admitir que somos efímeros, que todo lo que nos pasa es irreversible, que nosotros somos irreversibles. Así que negar el tiempo es solamente un intento en vano para buscar la salvación.

Hemos dicho que Borges dice que el tiempo es la imagen móvil de la eternidad. Con la idea de la eternidad, y de lo infinito, que es el concepto estrechamente ligado al concepto de la eternidad, Borges juega constantemente. Para los cristianos la eternidad presupone la simultaneidad del pasado, presente y futuro, con lo que se niega la existencia del tiempo. En otras palabras, la eternidad para el cristianismo no es simplemente una agregación de las tres secuencias temporales, sino que estas colisionan en un solo instante.

Otra concepción de la eternidad es de los idealistas que opera con el término de los arquetipos. Según Platón, nuestro mundo es solamente una ilusión y el mundo verdadero, y eterno, es él de las ideas. Si comparamos estas dos concepciones de la eternidad, podemos observar que el mundo de los arquetipos de los idealistas es mucho más pobre que nuestro mundo. Por otro lado, la doctrina cristiana afirma lo contrario. La eternidad cristiana quiere “congregar en un segundo los detalles del universo”.⁷⁷ Aunque Borges dedica bastante espacio al tema de la eternidad, hay que reconocer que este tema Borges lo trata explícitamente

⁷⁵ Jorge Luis Borges: “Nueva refutación del tiempo”, *op. cit.*, p. 175.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 175.

⁷⁷ Jorge Luis Borges: “Historia de la eternidad”, *op. cit.*, p. 36.

solamente en sus ensayos, como advierte Jaime Alazraki en su libro *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*.⁷⁸

El tema de la eternidad se puede intuir en los cuentos donde aparece el motivo de la inmortalidad, como por ejemplo, en el cuento “El inmortal”. El cuento empieza por narrar el descubrimiento de un manuscrito intercalado en las páginas de la traducción de la *Iliada* hecha por Alexander Pope. El descubridor transcribe el texto donde el narrador, quien revela que su nombre es Marco Flaminio Rufo, nos cuenta su historia sobre la búsqueda y el descubrimiento de la secreta Ciudad de los Inmortales. Lo insólito en este relato, aparte del hecho de que el protagonista se hace inmortal, es que el narrador no es solamente Flaminio Rufo, el militar de los tiempos de Diocleciano; es asimismo Homero, es Joseph Cartaphilus, es todo hombre, dándose cuenta de que la inmortalidad es una clase de maldición, insoportable para los hombres:

La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos se conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario.⁷⁹

El motivo del espejo, tan emblemático para Borges, revela el horror que surge de la posibilidad de ser inmortal. Si uno es inmortal es inevitable que experimente todo, que sienta todo, que no se le escape ni un solo detalle de las vidas de los hombres. Por lo tanto, el hombre inmortal es todos los hombres con lo que se anula la personalidad de cada uno de nosotros.

3.5.Eterno Retorno

Similar a la eternidad es la noción del eterno regreso. Aunque en sus ensayos, “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular”, Borges trata de refutar esta noción que expone Nietzsche, el eterno retorno como esquema temporal se convierte en su preferido. En el segundo

⁷⁸ Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*, Madrid, Gredos, 1968, p. 112.

⁷⁹ Jorge Luis Borges: “El inmortal”, *op. cit.*, p. 18

texto que acabamos de mencionar, Borges expone tres modos fundamentales del eterno retorno. El primer se atribuye a Platón, aunque lo formuló algún astrólogo después de la muerte de Platón: “si los períodos planetarios son cíclicos, también la historia universal lo será; al cabo de cada año platónico renacerán los mismos individuos y cumplirán el mismo destino.”⁸⁰

El segundo modo está definido por Nietzsche. Según él, el número de átomos que construyen el mundo es finito. Si el tiempo es infinito, es indudable que después de cierto período las combinaciones van a repetirse. En el cuento “La biblioteca de Babel” podemos observar también el juego con la noción del eterno retorno como lo imaginó Nietzsche. Si nuestro mundo se compone de un número finito, aunque desmesuradamente grande, de átomos, entonces también el mundo de las letras tendrá un número finito de sus producciones.

En el primer ensayo que hemos mencionado, “La doctrina de los ciclos”, Borges intenta refutar la tesis de Nietzsche recurriendo a la teoría de los conjuntos de Georg Cantor. Esta teoría “afirma la perfecta infinitud del número de puntos del universo, y hasta de un metro de universo, o de una fracción de ese metro.”⁸¹ Borges no termina aquí su refutación, sino recurre otra vez a lo que forma la base de la paradoja de Zenón, que resume así:

Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da una ventaja de diez metros. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles Piesligeros el milímetro, la tortuga un decímetro de milímetro, y así infinitamente, de modo que Aquiles puede correr para siempre sin alcanzarla.⁸²

De esta paradoja concluye que, si bien podemos igualar los puntos del universo con los números cardinales, no podemos ignorar que existen también los números reales. Si esto lo aplicamos al universo, llegamos a la conclusión de que este lo forman infinitos puntos y de ahí que la infinita regresión sea, si no imposible, extremadamente improbable.

La tercera postura es que los ciclos se repiten, pero estos no son idénticos, sino similares, disintiendo con John Stuart Mill quien rechaza completamente la posibilidad de la repetición periódica de la historia. Aunque enumera varios autores quienes sostienen esta tesis, entre ellos también a Virgilio, Shelley, Francis Bacon, Gerald Heard, Spengler, Vico, Schopenhauer,

⁸⁰ Jorge Luis Borges: “El tiempo circular”, *op. cit.*, p. 108.

⁸¹ Jorge Luis Borges: “La doctrina de los ciclos”, *op. cit.*, p. 83.

⁸² Jorge Luis Borges: “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, *op. cit.*, p. 90.

Emerson, Spencer y Poe, Borges cita a Marco Aurelio. Según este, la realidad del pasado y del porvenir no existe y tampoco existen las novedades. Sin embargo, Borges no está de acuerdo:

Marco Aurelio afirma la analogía, no la identidad, de los muchos destinos individuales. Afirma que cualquier lapso -un siglo, un año, una sola noche, tal vez el inasible presente- contiene íntegramente la historia. En su forma extrema esa conjetura es de fácil refutación: un sabor difiere de otro sabor, diez minutos de dolor físico no equivalen a diez minutos de álgebra. Aplicada a grandes períodos, a los setenta años de edad que el Libro de los Salmos nos adjudica, la conjetura es verosímil o tolerable. Se reduce a afirmar que el número de percepciones, de emociones, de pensamientos, de vicisitudes humanas, es limitado, y que antes de la muerte lo agotaremos.⁸³

Si volvemos otra vez a “La biblioteca de Babel”, veremos que este tercer modo del eterno regreso es el principio sobre el cual Borges construye la biblioteca. Al final del cuento el narrador mismo sugiere que el mundo que conocemos debe funcionar de mismo modo como su biblioteca. Entonces la respuesta a la cuestión si el mundo es infinito o si tiene límites es la siguiente: “La biblioteca es ilimitada y periódica.”⁸⁴

Un ejemplo más de la repetición de los ciclos similares lo podemos encontrar en el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, que por el título corresponde a la novela imaginada por Borges de la que se ocupa Stephen Albert. El tiempo aquí se percibe como circular, pero asimismo no regido por ningún orden (que concuerda con el tercer modo sobre el cual escribe Borges en “El tiempo circular”): “Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlos en orden es vivir; hojearlas, soñar.”⁸⁵ El libro de Ts’ui Pen es un laberinto, es caótico porque pretende describir la simultaneidad del tiempo, como también procura hacerlo el narrador de “El Aleph”.

La idea de este retorno periódico se manifiesta asimismo en el cuento “Tema del traidor y del héroe” donde el protagonista, Ryan, investigando el enigma del asesinato de su bisabuelo, Fergus Kilpatrick, descubre las similitudes increíbles entre la muerte de César y de su antepasado. Pasmado por estas coincidencias, Ryan explora las teorías sobre el tiempo circular, leyendo a Vico, Hegel y Spengler. Sin embargo, descubre que no solamente hay paralelismo con la historia de César, sino también con *Macbeth*, con lo que queda aún más asombrado: “Que

⁸³ Jorge Luis Borges: “El tiempo circular”, *op. cit.*, p. 102.

⁸⁴ Jorge Luis Borges: “La biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 99.

⁸⁵ Jorge Luis Borges: “El tiempo y J. W. Dunne”, *op. cit.*, p. 29.

la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...”⁸⁶

Efectivamente, para Borges no hay ningún obstáculo para que la historia copie la literatura y esta idea de que la literatura puede ser el sistema referencial del mundo real construye el universo fantástico borgeano. Sin embargo, en el cuento mencionado, apenas planteada la idea del tiempo circular, pronto se rechaza con una explicación bastante simple - todo es solamente un plan de Nolan. El resultado de esta manipulación histórica de Nolan es el *mise-en-abyme*, una representación teatral para la ciudad. Algo similar pasa en “El hombre en el umbral”. El protagonista, quien busca al juez desaparecido, encuentra a un anciano quien le cuenta sobre el otro juez. Al final descubrimos que lo contado se refleja en la historia del juez David Alexander Glencairn.

Aunque el abanico temático borgeano no está agotado ni de lejos, hemos intentado rastrear el fundamento para las observaciones de su obra fantástica. Los temas aquí presentados son significativos para esta parte de su creación literaria.

⁸⁶ Jorge Luis Borges: “Tema del traidor y del héroe”, *op. cit.*, p. 151.

4. Lo fantástico

4.1. Definiciones del género fantástico

Lo fantástico fue siempre un fenómeno marginal en la literatura, propio de la irrealidad, barbarie o locura. Por lo tanto, numerosos son los ejemplos cuando las obras con los elementos de lo fantástico se contemplaban con una actitud radicalmente negativa, incluso de los autores renombrados.⁸⁷ El origen de esta actitud se extiende hasta el tiempo de Platón y Aristóteles. A pesar de su asaz conocido desacuerdo, los dos estaban de acuerdo en calificar lo fantástico como algo innoble y sin valor, mientras que el ideal era la *mimesis*.

Esta postura perduró siglos, por lo que no hubo muchos quienes se ocuparon de indagar la materia, aunque hoy en día está claro que la literatura es el producto de dos impulsos que son tanto la mimesis como lo fantástico. Los trabajos sobre el tema son más o menos recientes, de tal forma que el interés por lo fantástico aumentó en la década de los setenta del siglo XX. Según Mery Erdal Jordan, esto se debe primero a “la proximidad de algunas obras del género respecto del posmodernismo”, “al cambio radical que, en relación al siglo XIX, ha tenido lugar en la configuración de lo fantástico” y “la predisposición de la crítica, principalmente anglosajona, a adjudicar el calificativo de fantástico a toda literatura no mimética.”⁸⁸

Aunque como el elemento literario, presente en mayor o menor medida, lo fantástico existe desde siempre, como género se afirmó durante el romanticismo, como lo destaca Kornelija Kuvač-Levačić.⁸⁹ Lo fantástico, en general, representa un terreno propicio para expresar los tabúes de la sociedad, los deseos prohibidos o las supersticiones. Consecuentemente podemos inferir que lo fantástico como género tiene también un componente social. Estos textos representan lo más inestable del hombre y es precisamente esto lo que forma parte integral e inseparable, pero asimismo oculto, de nosotros y es la fuente de la mayoría de nuestros miedos. La literatura fantástica es un medio capaz de satisfacer los deseos que la realidad que rodea a uno no puede. De ahí que lo fantástico puede tener una fuerte función

⁸⁷ Como uno de los ejemplos Rosemary Jackson menciona la novela *El doble* de Dostoyevski. Ver en: Rosemary Jackson: “Književnost subverzije”, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, No. 43, 1996, p. 127.

⁸⁸ Mery Erdal Jordan: *La narrativa fantástica (evolución del género y su relación con conceptos del lenguaje)*, Frankfurt, Vervuert, 1998, p. 7.

⁸⁹ Kornelija Kuvač-Levačić: *Moć i nemoć fantastike*, Split, Književni krug, 2013, p. 14.

social. Aunque sí puede ser un fenómeno subversivo para un régimen, también puede estimular el sistema existente, dado que tiene el poder de compensación.⁹⁰

Aparte de las dificultades pertenecientes a la definición del género mismo, en el ámbito de la lengua croata, lo fantástico como término también se convierte en un problema discutible.⁹¹ Generalmente, no existe el consenso en lo que se refiere al término que debería emplearse. Algunos críticos usan lo *fantástico* y la *fantasía* como sinónimos, mientras que otros distinguen los dos vocablos estrictamente. Además, lo *fantástico* se usa a la vez como sustantivo y como adjetivo. Mientras que el sustantivo designa el género, el adjetivo se refiere a la cualidad que puede no aparecer en algún determinado texto o, a veces, también al revés. En este trabajo hemos optado por ambos términos.

Por otro lado, en español no existe tal problema, pero la terminología sigue siendo problemática en cuanto a la amplitud de significados que puede tener la expresión *literatura fantástica*. Normalmente se llega al acuerdo que cada uno de los géneros de cualquier modo depende del mundo real. Como Borges mismo destaca “la idea de literatura realista es relativamente moderna”⁹², de igual modo lo fantástico se muestra referencial, porque si no fuera así, los universos fantásticos serían inconcebibles para el lector. Lo que también se nos impone en este punto del trabajo es el problema que surge del hecho de que toda literatura es una clase de discurso referencial, pero de ningún modo equivalente a lo que se refiere. De ahí el peligro que reside en la mezcla de lo fantástico con lo ficticio.

Ahora nos resta revisar las definiciones del género fantástico, pero hay que destacar que existen numerosos puntos de desacuerdo entre los estudiosos. Para definir el género fantástico tradicionalmente se recurre a la definición de Tzvetan Todorov: “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.”⁹³ Las tres condiciones que se deben cumplir para determinar una obra como fantástica son:

⁹⁰ No hay que olvidar que, según Freud, no solamente la literatura, sino todo el arte es una clase de compensación y de este modo, rellenando los defectos del sistema, sirve como apoyo del mismo. Ver en: Rosemary Jackson, *op. cit.*

⁹¹ Tanto lo *fantástico* como la *fantasía* tienen su origen en la palabra griega *fantastikos* (φανταστικός) que significa ser capaz de crear las imágenes, ser imaginativo. Ver en: Lidija Kuvač-Levačić, *op. cit.*, p. 10.

⁹² Borges, J. L. “Coloquio [entre Santiago Roldán y J. L. B.]”. *Literatura fantástica. Ciclo de conferencias organizado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (24 al 28 de septiembre de 1984)*. Madrid: Siruela, 1985. 17-34. Citado en: Daniel Altamirada: “Campo designativo de la expresión “literatura fantástica”, p. 60.

⁹³ Tzvetan Todorov: *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1981, p. 19.

- 1) que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados;
- 2) esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo;
- 3) el lector debe adoptar una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”.⁹⁴

La primera condición implica la confianza del lector, mientras que la segunda supone la identificación del lector con el personaje. Todorov advierte que las tres condiciones no tienen el mismo valor, sino que la primera y la tercera son las que constituyen el género. De manera que la segunda condición se muestra como facultativa. El rasgo principal de lo fantástico, es decir, de lo fantástico puro, según Todorov, sería la vacilación, sea del lector, sea del personaje, entre las dos posibles explicaciones del hecho narrado - la explicación natural y la sobrenatural.

Cuando el lector o el personaje opta por una de las dos posibles explicaciones, el texto pasa a uno de los dos subgéneros: lo extraño o lo maravilloso. Si elige una explicación natural, es decir, si opina que las leyes naturales han quedado intactas y el fenómeno es posible explicarlo según ellas, hablamos sobre lo extraño. Si uno decide que es necesario admitir nuevas leyes que podrían explicar un acontecimiento, entonces nos encontramos en el dominio de lo maravilloso. De ahí que lo fantástico siempre está en peligro de extinción - depende constantemente de la incertidumbre. Al solucionarse esta incertidumbre, desaparece el pilar de la clasificación de un texto como fantástico. Según Todorov lo fantástico se observa más como un estado temporal que como un género literario, o en otras palabras, es más un elemento que puede existir en una obra que hacia el fin va a inclinarse hacia lo maravilloso o hacia lo extraño.

No existen muchos ejemplos literarios que encajen perfectamente en esta clasificación, y consecuentemente, si seguimos literalmente la teoría de Todorov, no existen muchos ejemplos de textos fantásticos *par excellence*. No obstante, esto no invalida dicho modelo. Las subcategorías que se mencionan en la *Introducción* hacen su teoría mucho más adaptable, como lo notó Cornwell.⁹⁵ Sea como fuese, el modelo de Todorov es ineludible en la teoría de lo fantástico y es el punto de arranque para cualquier análisis del mismo.

Refiriéndose precisamente a la teoría de lo fantástico de Todorov, Rosemary Jackson observa que lo fantástico propende al sinsentido y la constante vacilación entre las dos posibles

⁹⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁵ Neil Cornwell, “Fantastično u književnosti”, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problema*, No. 43, 1996, 4/6., p. 5.

soluciones al dilema acerca de que lo fantástico hace este género pronunciadamente inestable.⁹⁶ Por esta misma razón Amaryll Chanady cambia la palabra *vacilación* por la *antinomia* bajo la que se entiende la simultánea presencia de dos códigos opuestos - lo natural y lo sobrenatural. Otra definición, la de Kathryn Hume, explica la fantasía como cada desvío de la realidad consensual, el impulso autóctono de la literatura que se manifiesta en un sinnúmero de variaciones, desde los monstruos hasta la metáfora.⁹⁷

En lo atañadero a los problemas del modelo de Todorov, Lidija Kuvač-Levačić lo soluciona de modo que acepta el término tanto en su significado técnico como en el más general. Asimismo, distingue dos tipos de fantasía - uno que supone la completa irrealidad y lo llama la fantasía pura, y el otro que se caracteriza por una situación realista que progresa hacia lo fantástico-.

El peligro de convertir lo fantástico en una clase de término que significa todo y nada, que hemos mencionado ya, es posible solucionarlo fácilmente si tenemos en cuenta que es necesario definir cada género contraponiéndolo a los demás géneros. Aún más, como bien recalca Dietrich Petzold, la tarea de la teoría literaria de los géneros no es la creación de las categorías fijas e inflexibles.⁹⁸ Las mejores obras literarias a menudo, o en la mayoría de los casos, no son manifestaciones puras de un género. Consecuentemente, para definir la literatura fantástica, hay que observar sus manifestaciones concretas y de ahí sacar conclusiones.

Para concluir esta parte del trabajo, diremos que lo

fantástico es, *grosso modo*, un texto literario generalmente narrativo en el que, en primer lugar, coexisten dos formas de mundos fictivos construidas con arreglo a leyes ontológicas inconciliables y, en segundo lugar, se manifiesta un conflicto -o choque o ruptura- entre esas dos formas de mundos.⁹⁹

En otras palabras, a pesar de la elasticidad del concepto de lo fantástico, las obras que se consideran fantásticas tienen en común algo y este algo es lo que Freud llama “Das

⁹⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁷ Kathryn Hume: “Fantastika i mimesis”. *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, No. 43, 1996, p. 60.

⁹⁸ Dietrich Petzold: “Fantastična književnost i srodni žanrovi”, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, No. 43, 1996, p. 75.

⁹⁹ José Miguel Sardiñas: “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)”, en: Sardiñas, José Miguel (ed.): *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Editorial arte y literatura, 2007, p. 7.

Unheimliche”, que en castellano ha sido traducido como “inquietante extrañeza”.¹⁰⁰ El término mismo engloba el sentimiento de miedo o terror, mientras que literalmente significa lo desconocido, pero significa algo extrañamente familiar y al mismo tiempo misterioso. Este término nos permite clasificar tanto los cuentos sobre, por ejemplo, los hombres-lobo, como los de Borges como fantásticos. Antes de ver cómo Borges construye este conflicto y cuáles son sus procedimientos mediante los que crea sus mundos ficticios, vamos a dar una breve revisión sobre la trayectoria de la literatura fantástica rioplatense.

4.2.Tradición de la literatura fantástica rioplatense

La labor crítica sobre la literatura fantástica en el Río de la Plata gana impulso con dos prólogos. El primero es el que se publicó en la *Antología de la literatura fantástica* (1940). Bioy Casares asiente aquí que “viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras.”¹⁰¹

Sus consideraciones acerca de lo fantástico sobreentienden principalmente la existencia de las leyes de la posibilidad. Esto quiere decir que un género puede existir o no, pero las leyes que lo definen, o que una obra tal vez va a traspasar, son necesarias para establecer un corpus de los textos que pertenecerían al género. En sus observaciones generales Bioy primero menciona el ambiente o la atmósfera que transformaba un texto en obra fantástica, puesto que los argumentos de tales obras son usualmente bastante simples. Después apareció una nueva tendencia de escribir cuentos que no difieren casi en nada de nuestra vida real, pero los autores introducen solamente un hecho insólito lo que resulta aún más inquietante.

Otro procedimiento del que se sirven los escritores fantásticos es la sorpresa. No obstante, esta puede, con el tiempo, perder su eficacia. Según Bioy, la sorpresa tiene que estar preparada y atenuada. La misma ley debe regir en toda trama fantástica: cada exageración impertinente causará la pérdida de fiabilidad del lector. Más efecto tendrá un hecho insólito que interrumpe la vida de un personaje que no es muy diferente de nosotros. Asimismo resulta más inquietante si algo extraordinario le pasa a un personaje o a un círculo limitado de personajes,

¹⁰⁰ Cfr. Paul Verdevoye: “Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Volumen 9, 1 enero 1980, p. 283.

¹⁰¹ Adolfo Bioy Casares: “Prólogo”, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 7.

porque sugiere que el resto del mundo puede seguir inadvertido de los hechos extraños que, por otro lado, pueden estremecer a uno de nosotros.

Ahora bien, según Bioy, podemos observar los cuentos fantásticos según su argumento, por ejemplo, si aparecen fantasmas, vampiros, si uno de los personajes experimenta la metamorfosis, si baja al infierno, si viaja por el tiempo etc. También introduce en esta clasificación las fantasías metafísicas cuyo inventor y ejemplo *par excellence* es precisamente Jorge Luis Borges. También aquí menciona a Wells y *La máquina del tiempo*, Kafka, Kipling, don Juan Manuel, María Luisa Bombal, Ramón Gómez de la Serna, Silvina Ocampo y los demás, de los que algunos también están incluidos en su *Antología*.

Aparte de la clasificación según el argumento, Bioy nos ofrece también la clasificación según la explicación:

- a) Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural.
- b) Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural ("científica" no me parece el epíteto conveniente para estas intenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis).
- c) Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural ("Sredni Vashtar" de Saki); los que admiten una explicativa alucinación. Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico.¹⁰²

Si comparamos esta clasificación con la definición dada por Todorov, vemos que la primera explicación concordaría con lo que este denominó como lo maravilloso, la segunda con lo extraño, mientras que la tercera explicación sería lo fantástico puro, es decir, la vacilación. Ahora bien, Bioy condena esta tercera posibilidad como una debilidad, mientras que Todorov aprecia este procedimiento como el más eficiente de la literatura fantástica.

El segundo texto importante en la crítica hispanoamericana es el prólogo de Borges a *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, que se convirtió en una especie de manifiesto de la literatura fantástica.¹⁰³ Sin embargo, Borges trató este tema ya mucho antes de 1940, por ejemplo, en sus ensayos "La postulación de la realidad" y "El arte narrativo y la magia". En

¹⁰² *Ibid.*, p. 13.

¹⁰³ José Miguel Sardiñas: "El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)", *op. cit.*, p. 10.

este prólogo Borges se refiere primero a las palabras de Stevenson quien afirma que los británicos son capaces de escribir una novela sin argumento, y después a las de Ortega y Gasset, quien asegura que nuestra sensibilidad hoy en día no aguanta ya las peripecias y por esto Ortega aboga por la novela “psicológica”. Borges disiente con esta afirmación de Ortega, puesto que las novelas de aventuras poseen cierto rigor estructural y ninguna parte suya queda injustificada. El mayor fallo de la llamada novela “psicológica” radica en la pretensión de ser verosímil, de transcribir la realidad.

En cambio, Borges alaba la novela de Bioy:

Las ficciones de índole policial, otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos, refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural.¹⁰⁴

Con esto Borges implementa la definición de lo que él mismo llama la imaginación razonada que sigue la causalidad mágica. Si volvemos a su ensayo “El arte narrativo y la magia”, salvo a la causalidad mágica, Borges admite también la natural, pero afirma que en la novela “la única posible honradez” está con la mágica. Mientras tanto, el proceso causal natural queda para la simulación psicológica.¹⁰⁵

En las décadas siguientes, se publicaron más antologías, entre ellas la de Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina* (1957). En el prólogo ellas afirman: “La literatura fantástica argentina es una de las más ricas de las de habla española.”¹⁰⁶ Paul Verdevoye sostiene que este hecho se debe, por un lado, al desarrollo del positivismo en Argentina en el siglo XIX y las explicaciones científicas, como la frenología, asimismo como el magnetismo y el hipnotismo, la psicopatología. Por otro lado, hay que tener en cuenta la influencia de las culturas de la expresión inglesa (Egdar Allan Por, Robert Luis

¹⁰⁴ Jorge Luis Borges: *Prólogo*. En: Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel, El gran Serafín* (Edición de Trinidad Barrera), Madrid, Cátedra, 2001, p. 90.

¹⁰⁵ Jorge Luis Borges: “El arte narrativo y la magia”, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰⁶ Ana María Barrenechea, Emma Susana Speratti Piñero: “La literatura fantástica en Argentina”. Citado en: Paul Verdevoye, *op. cit.*, p. 284.

Stevenson, Thomas de Quincey, Gilbert Keith Chesterton, H. G. Wells), francesa (Jules Verne), alemana (E. T. A. Hoffman) y la judía.¹⁰⁷

Asimismo se publican las obras teóricas sobre el género: el ensayo de Enrique Anderson Imbert sobre los cuentos de Rubén Darío, *El cuento fantástico* de Emilio Carilla (1968), *Fantasmas, delirios y alucinaciones* de Ángel Rama (1969), entre muchos otros.¹⁰⁸ En los últimos años, la literatura fantástica sigue siendo un campo fértil, tanto en lo que se refiere a la producción cuentística y novelística, como a los trabajos teóricos sobre la misma.

Como primer cuento fantástico se suele mencionar *Gaspar Blondín* (1858) del ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889), aunque originalmente escrito en francés. El relato empieza como un relato de viaje realista, pero es visible la influencia de la novela gótica, puesto que pronto este ambiente cambia por otro, más tétrico. Lo exótico, diabólico y misterioso es lo que atrae a los autores del romanticismo, de suerte que precisamente esta época sea la más prolífica para el auge de los cuentos fantásticos. Con el naturalismo, en cambio, se pretende ofrecer una solución natural a los hechos raros, es decir, estos se interpretan como “productos de la ciencia.”¹⁰⁹ la tendencia que actúa contra lo fantástico puro.

En Argentina uno de los autores más prolíficos que difundieron el relato fantástico era Eduardo Holmberg (1852-1937). Sus cuentos, caracterizados por la presencia de fantasmas y elementos sobrenaturales, se publican recogidos más tarde, en la colección *Cuentos fantásticos* (1957). En el año 1876 se publica el libro *Panoramas de la vida* de Juana Manuela Gorriti (1818-1892), que incluye cuatro cuentos fantásticos con visible influjo de Poe y Hoffman: “El emparedado”, “El fantasma de un rencor”, “Una visita infernal” y “Yerbas y alfileres”. Este influjo es visible en casi todos los escritores de lo fantástico. Asimismo, como advierte Paul Verdevoye, ya en esta primera oleada de cuentos fantásticos es frecuente el uso del narrador en primera persona, el rasgo que será también característico para los relatos de Borges.¹¹⁰

Uno de los autores más importantes para el desarrollo de lo fantástico en Borges es Horacio Quiroga (1878-1937), el “primer gran cuentista contemporáneo” de Hispanoamérica.¹¹¹ Aunque nacido en la selva en Salto, Uruguay, una buena parte de su vida la pasó en Buenos Aires. Sus más célebres libros son *Cuentos de amor de locura y de muerte*

¹⁰⁷ Cfr. Paul Verdevoye, *op. cit.*, pp. 285 y 286.

¹⁰⁸ José Miguel Sardiñas, *op. cit.*, pp. 12-31.

¹⁰⁹ Oscar Hahn: “Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano”. CA: *Mester*, v. 19, no. 2, Los Angeles, 1990, p. 37.

¹¹⁰ Cfr. Paul Verdevoye, *op. cit.*, p. 286.

¹¹¹ José Miguel Oviedo: *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3, p. 14.

(1917), *Cuentos de la selva* (1918), un libro para niños, *El salvaje* (1919), *Anaconda* (1921) y *Los desterrados* (1926), considerado el libro más complejo y homogéneo de Quiroga.

En sus cuentos fantásticos se mezclan los fenómenos psicológicos, con lo misterioso y el amor, como por ejemplo en los cuentos “El almohadón de pluma”, “El mono que asesinó”, “El espectro”, “El vampiro” o “El síncope blanco”. Estos textos introducen temas espeluznantes como, por ejemplo, la posibilidad de que el alma humana se traslade en el cuerpo de un animal y al revés, el desencuentro y la imposibilidad de comunicar.¹¹² Un lugar central en toda su obra tiene la angustia ante el conflicto entre la vida y la muerte y ante la transitoriedad de la vida, en combinación con la naturaleza devoradora.¹¹³

Su contemporáneo y su gran ídolo literario, Leopoldo Lugones (1874-1938), es asimismo el autor que Borges admiraba tanto por su producción poética como por la cuentística. Esto es visible desde sus primeros libros de ensayos hasta su *Autobiographical Essay* donde admite que muchos de sus pecados se deben precisamente a esta fascinación por Lugones. No obstante, Borges no era el único que admiraba a Lugones. Él era “hombre de fascinante imaginación, poderoso intelecto y saber enciclopédico que, gracias a su obra, se elevó a la categoría de mito nacional.”¹¹⁴

Los libros que se componen de relatos fantásticos son *Las fuerzas extrañas* (1906) y *Cuentos fatales* (1924). Los títulos mismos apuntan los tópicos que le interesan a Lugones. Algunos de los textos de los libros mencionados aparecieron primero en los diarios *El Tiempo* y *La Tribuna*. En estos cuentos se nota la tendencia típica para aquella época en el Río de la Plata de inspiración por el espiritismo o la teosofía, pero también la parapsicología, el ocultismo, la metempsicosis, el darwinismo, la filosofía oriental, los experimentos científicos. La presencia del mundo bíblico es, sin embargo, una novedad en el género fantástico, como destaca Paul Verdevoye.¹¹⁵

Ya hemos mencionado a Macedonio Fernández como una de las figuras que tuvieron mayor influencia en el pensamiento borgeano, sobre todo en cuanto a la inclinación hacia el idealismo radical que niega la identidad personal. Como apunta Trinidad Barrera, “a él se debe

¹¹² Cfr. *Ibid.*, p. 288 y 289.

¹¹³ Martina Gálvez Acero: “Horacio Quiroga”, *Historia de la literatura hispanoamericana* (ed. Trinidad Barrera), *op. cit.*, p. 87.

¹¹⁴ José Miguel Oviedo: *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2, p. 312.

¹¹⁵ Cfr. *Ibid.*, 290. (vol 3)

el cuestionamiento de la mimesis en la narrativa, el “belarte” en oposición al arte realista.”¹¹⁶ En su vida publicó solamente tres libros: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), *Papeles de reciénvenido* (1929), que se publicó gracias a los esfuerzos de Alfonso Reyes y Borges, y *Una novela que comienza* (1940).¹¹⁷

Sus cuentos se alejan de lo fantástico tradicional puesto que rompen las lógicas convencionales. En ellos se mezcla constantemente el tema del tiempo y la eternidad, como ocurre también en la novela titulada *Museo de la novela de la Eterna*, la metafísica, la literatura y un humor específico. En el prólogo de la misma novela, Macedonio Fernández aplica la estructura gramática alemana al español, lo que será la base del idioma inventado de Tlön del cuento borgeano. Asimismo, Macedonio, en sus textos, hace lo que se convertirá en el procedimiento emblemático de Borges - crítica los textos inexistentes-. Como podemos observar, Borges debe mucho a Macedonio y los procedimientos que él aplica en sus cuentos son también sazonados con lo metafísico y lúdico.¹¹⁸

A la tradición fantástica que hemos tratado de rastrear aquí también pertenece el autor ya mencionado, Adolfo Bioy Casares, el contemporáneo, amigo y compañero de Borges. En su primera novela, *La invención de Morel*, están presentes temas como el amor imposible, la soledad, la inmortalidad, la repetición *ad infinitum*, la creación artística. Asimismo, se nota la influencia de las teorías filosóficas, como, por ejemplo, las de Berkeley, Kant o Jung.¹¹⁹ Aparte de la novela mencionada, en el género fantástico encajan también las novelas *Plan de evasión*, *El sueño de los héroes*, *Dormir al sol* y *Diario de la guerra del cerdo*. Como veremos más adelante, muchos de los cuentos borgeanos ocurren en el espacio argentino, lo que anticipa Bioy Casares.

Por último, aunque no pertenece directamente a la tradición de la literatura fantástica del Río de la Plata, la obra del mexicano Alfonso Reyes (1889-1959) ha dejado una marca crucial en la obra borgeana. Por lo que se refiere al corpus ensayístico, la obra más citada y famosa es *Visión de Anáhuac*, “hermosa y nostálgica reflexión sobre el México profundo.”¹²⁰ Además de esta obra, destacada por su estilo lírico, sus obras reflejan sus variados intereses, entre ellos la crítica literaria a la que se vuelve gracias al estímulo de Pedro Henríquez Ureña.¹²¹

¹¹⁶ Trinidad Barrera: “Narrativa argentina del siglo XX: cruces nacionalistas, fantasías, inmigración, dictaduras y exilio”, *Historia de la literatura hispanoamericana* (ed. Trinidad Barrera), p. 415.

¹¹⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 416.

¹¹⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 293-297.

¹¹⁹ Cfr. Trinidad Barrera, *op. cit.*, p. 425-427.

¹²⁰ José Miguel Oviedo: *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 133.

¹²¹ Cfr. Trinidad Barrera, *op. cit.*, p. 810.

Esta influencia se nota en *Cuestiones estéticas* (1911) que se caracterizan por la diversidad temática.

Su mayor influjo, según José Miguel Oviedo, en la producción literaria de Borges es la concepción del cuento como un híbrido de relato y ensayo.¹²² Frecuentemente se destaca su cuento “La cena” (*El plano oblicuo*, 1920) como ejemplo sublime de la literatura fantástica. Los rasgos que aquí encontramos son los que aparecerán también en los cuentos borgeanos. Uno de ellos es el uso del narrador en primera persona, el narrador que coincide con el autor. El cuento sigue el movimiento del narrador-protagonista que ha recibido una misteriosa invitación a la cena en casa de doña Magdalena y su hija Amalia. Aunque parezca una trama bastante común e incluso simple, el cuento vacila constantemente entre realidad y fantasía, entre la vigilia y el sueño, con lo que se crea el suspense que Todorov busca para el género fantástico.

Con la publicación de las *Ficciones*, en 1944, ya entramos en ámbito de una nueva concepción de la literatura fantástica. En fin, lo que plasma bien toda la tendencia en la literatura fantástica rioplatense y asimismo el corpus fantástico de Borges es la conclusión que nos da Paul Verdevoye: “Además de reflejar, sin duda, una problemática local, la literatura fantástica argentina, gracias al talento de sus representantes más modernos, propone, pues, graves cuestiones que conmueven al hombre universal.”¹²³

¹²² *Ibid.*, p. 133.

¹²³ Paul Verdevoye, *op. cit.*, p. 302.

5. Lo fantástico en Borges

5.1.Observaciones generales

La literatura fantástica, según las palabras de propio Borges, es la literatura que más le apasionaba.¹²⁴ En la sección sobre los temas borgeanos ya hemos dado la base para el examen de la literatura fantástica de Borges. Estos temas son propicios ya por sí mismos para engendrar los mundos fantásticos.

La producción cuentística de Jorge Luis Borges se compone de cinco libros de cuentos en total. José Miguel Oviedo divide estos libros en dos fases de la narrativa de Borges, con exclusión de la *Historia universal de la infamia*. Las primeras dos son sus colecciones más célebres *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Borges mismo clasifica los textos que las componen como fantásticas: “Las siete piezas de este libro no requieren mayor elucidación. La séptima - “El jardín de senderos que se bifurcan” - es policial [...]. Las otras son fantásticas.”¹²⁵ También en el epílogo de *El Aleph* tenemos una clasificación explícita de los relatos de los que está compuesto el libro: “salvo a “Emma Zunz” [...] e “Historia del guerrero y de la cautiva” [...], las piezas de este libro corresponden al género fantástico.”¹²⁶

La ficción posterior la componen otros dos libros, *El informe de Brodie* (1970), *El libro de arena* (1975). Mientras que el libro de 1970 representa la vuelta a los temas locales, al *criollismo* y leyendas argentinas, *El libro de arena* entra en el corpus de lo fantástico. Puesto que el propósito principal de este trabajo es analizar las conexiones entre el argentino y los autores croatas de literatura fantástica que escriben en la década de los setenta, nos vamos a ocupar principalmente de las primeras dos colecciones.

Según el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* de Bioy Casares, los cuentos fantásticos de Borges los podríamos calificar como metafísicos. Acerca de estos relatos, Bioy comenta:

Con el "Acercamiento a Almotásim", con "Pierre Menard", con "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de

¹²⁴ Juan Carlos Magallanes: “El sentido de la trascendencia en la literatura fantástica de Borges”, *Hipertexto*, 2008, p. 104.

¹²⁵ Jorge Luis Borges: “Prólogo”, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁶ Jorge Luis Borges: “Epílogo”, *op. cit.*, p. 181.

languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura.¹²⁷

En suma, lo particular de la fantástica borgeana reside en la ficcionalización de la realidad, lo que incluye juegos referenciales, con lo que cuestiona todo el conocimiento humano. Estos procedimientos son la forma con la que ataca “la consistencia del universo y del hombre dentro del universo.”¹²⁸ Las ideas que están detrás de este ataque, como lo apunta Ana María Barrenechea, encierran la filosofía idealista de Berkeley con la máxima *esse est percipi*, los arquetipos de Platón, la herencia cristiana, las creencias orientales para las que el mundo es solamente la ilusión que acabará con el Nirvana.

Toda literatura suele fiarse de la confianza del lector, la fantástica especialmente, y su objetivo es convencer a este que su ficción es realidad. La persuasión es más fuerte cuanto mayor valor estético una obra posee.¹²⁹ Mientras tanto, los relatos de Borges sugieren el cuestionamiento de nuestra propia realidad, lo que es un procedimiento asaz subversivo. En “Magias parciales del Quijote” Borges formula directamente la idea clave de sus cuentos fantásticos que se convierte en uno de los signos reconocibles de su escritura:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.¹³⁰

Podemos diferenciar dos recursos con los que Borges construye su mundo fantástico. El primero es la combinación de discursos narrativos y argumentativos, donde se confunden los registros fáctico e imaginativo.¹³¹ Por un lado, Borges introduce unos añicos de lo quimérico, como, por ejemplo, en el cuento “El acercamiento a Almotásim”. Aquí él inventa un libro,

¹²⁷ Adolfo Bioy Casares: “Prólogo”. En: *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 13.

¹²⁸ Ana María Barrenechea: “El idealismo y otras formas de la irrealidad”. En: Čedomil Goić: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 3, época contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, p. 313.

¹²⁹ Cfr. Arturo García Ramos: “Jorge Luis Borges: la mimesis de la nada”, en: *Anales de Literatura hispanoamericana*, No. 28, 1999, p. 660.

¹³⁰ Jorge Luis Borges: “Magias parciales del Quijote”, *op. cit.*, p. 55.

¹³¹ Cfr. Alejandro José López: “Anotaciones sobre lo fantástico en Borges”, *Hybrido: arte y literatura*, Año 4, Nº. 4, 2000, p. 93

escribe su resumen y nos da su comentario. Sin embargo, como en otra sección hemos mencionado, el cuento está tomado por un ensayo con lo que se logra lo que Borges tenía propuesto. Es posible que este pequeño truco parezca muy benévolo, pero la idea tras él es escalofriante porque insinúa qué fácil es confundir la literatura con la vida. Otro cuento que también se halla en las *Ficciones*, “Tlön, Uqbar, Orbis tertius”, radicaliza esta idea. No solamente es posible la intrusión de los personajes literarios o libros falsos en la realidad, sino se puede también introducir un mundo entero simulado.

Otro recurso es la caja china o, también, el *mise-en-abyme*, donde el personaje es el sujeto que sueña, pero también es el soñado y así hasta lo infinito. Un ejemplo asaz obvio es el cuento “Las ruinas circulares”. También “La escritura del Dios” insinúa que todos habitamos un sueño que se encuentra dentro de otro y así hasta lo infinito, “que es el número de los granos de la arena”.¹³² Aquí también podemos intuir la influencia del budismo, que Borges adopta mediante la obra de Schopenhauer, que sostiene que cada vida está determinada por el karma. Este está hecho de la energía de la vida pasada y, consecuentemente, refleja todas las vidas pasadas. De ahí el tiempo infinito donde no existe la primera vida ni hay un primer instante del tiempo.¹³³

Lo que hace Borges no es sin precedentes. Lo hace Miguel de Cervantes cuando en la segunda parte Don Quijote y Sancho pueden leer sobre sí mismos como personajes de la primera parte del *Quijote*. Cervantes de este modo crea un círculo vicioso donde los personajes crean la historia sobre ellos mismos que se materializa en el libro y, al revés, este mismo libro, libro como objeto palpable, se convierte en el objeto ficticio que hojean los personajes del *Quijote*.

En la escritura borgeana nuestra realidad no tiene que ser un sueño ajeno, apartado de nuestra percepción. Nuestro mundo es nuestra propia creación y este mundo que conocemos no es más que un sueño común, como, por ejemplo, propone el cuento “Las ruinas circulares”. En este cuento la angustia en los lectores se debe precisamente al hecho de que uno puede creerse ser el soñador y, sin embargo, pronto descubrirá que es solamente el soñado.

Borges difumina las fronteras entre lo real y lo irreal, donde lo real también se pone en duda, ya que las referencias en sus cuentos son meramente textuales. Este procedimiento no solamente pone en cuestión nuestra percepción de la realidad, sino que también sugiere que la

¹³² Jorge Luis Borges: “La escritura del Dios”, *op. cit.*, p. 121.

¹³³ Juan Carlos Magallanes, *op. cit.*, p. 108.

verdad no es perceptible, que las leyes del universo son ininteligibles al hombre. Aún más, si la verdad fuera perceptible y si pudiéramos penetrar en las misteriosas leyes que rigen el universo, no seríamos capaces de comunicarlas a los demás, porque “la maravilla es acaso incomunicable”¹³⁴, como ocurre en “El Aleph” o “En la escritura del Dios”. Por lo tanto, Borges construye una literatura llena de argumentos conjeturales, es decir, alude a los acontecimientos posibles y los incorpora en las estrategias de la narrativa fantástica. Alejandro José López mantiene que este recurso es, antes que nada, estilístico, pero que tiene su claro propósito.¹³⁵

Si tuviéramos en cuenta la definición dada por Todorov, los cuentos “El Aleph” y “El otro” (*El libro de arena*) serían los textos ejemplares de lo fantástico puro, puesto que su final no pretende dar una respuesta, ni natural ni sobrenatural, a lo acontecido. En otras palabras, los cuentos mencionados no asimilan lo que pasa desde ninguna lógica particular.¹³⁶ Precisamente al contrario, el enigma que vela sobre lo narrado tiende a extenderse hasta fuera del texto para que el lector se quede con una duda irremediable. Aunque no hay presencia de los elementos sobrenaturales, “El Sur” también nos deja con una duda sobre lo que sucedió, y se puede aclarar si lo interpretamos como el sueño, pero el texto mismo no propone nada explícitamente.

Hemos mencionado el cuento “El otro” como ejemplo de lo fantástico puro. Mientras que la explicación sobrenatural sugiere la posible existencia de los mundos paralelos, la explicación natural sería que toda conversación entre el Borges joven y el Borges viejos es solamente un sueño. Como lo explica Ana María Barrenechea en su ensayo, los sueños son el símbolo de la irrealidad, de ahí que esta solución no pueda tranquilizar a uno.¹³⁷

La incertidumbre que es la base de la teoría de la literatura fantástica de Todorov en los relatos de Borges se contrapone al conocimiento. Borges es un lector apasionado que posee conocimientos misceláneos y, sin embargo, es él quien repetida y paradójicamente nos demuestra que todos los sistemas explicativos del universo son insuficientes y están condenados al fracaso. A pesar de la inexistencia de una teoría que explicaría el funcionamiento del mundo, Borges no aboga por la resignación. Al contrario, “cuando el hombre traza esquemas del mundo, lo habita luego de acuerdo con ellos; y esto lo redime del caos angustioso. El conocimiento lo humaniza todo; tal es su virtud.”¹³⁸

¹³⁴ Jorge Luis Borges: “La busca de Averroes”, *op. cit.*, p. 98.

¹³⁵ Alejandro José López, *op. cit.*, p. 91.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁷ Cfr. Ana María Barrenechea, *op. cit.*, pp. 315-316.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 93.

“La muerte y la brújula” es, por otro lado, el ejemplo donde la erudición que en vez de salvar al personaje lo convierte prácticamente en su propio verdugo. La historia representa otra tendencia en la literatura fantástica. Se trata de la forma policial que por sí misma depende de la faceta enigmática. Esta forma es particularmente propicia para el género fantástico, especialmente para lo fantástico como lo entiende Borges, porque “está construida de la siguiente manera: por una parte, se proponen varias soluciones fáciles, a primera vista tentadoras que, sin embargo, resultan falsas; por otra parte, hay una solución absolutamente inverosímil, a la cual solo se llegará al final, y que resultará ser la única verdadera”.¹³⁹

En la sección sobre los temas que reúnen su ensayística y su ficción ya hemos mostrado que Borges usa los conceptos filosóficos y teológicos para tejer su propia estructura narrativa. Por esto Magallanes dice: “Jorge Luis Borges no es un filósofo, pero gusta de la filosofía; no es un teólogo, pero hace gala de erudición teológica; no es un matemático, pero sabe jugar con los números. Borges es, ante todo, un poeta.”¹⁴⁰ Este es otro rasgo específico de la escritura borgeana: la inclusión de la filosofía, la teología y las matemáticas en la literatura fantástica. Estas no le sirven a Borges para la elaboración de unos sistemas explicativos, sino que se sirve de estas disciplinas para crear el argumento fantástico.

El método conjetural que usa Borges sirve para introducir los hechos que son *posibles* dentro de nuestro mundo y las leyes que lo rigen, para ofrecer a sus lectores múltiples alternativas de la explicación.¹⁴¹ Jaime Alazraki denomina este tipo de lo fantástico como lo *neofantástico*, precisamente porque la duda epistemológica ya no se encuentra en el texto, sino que, como ya hemos concluido, traspasa los límites del cuento.¹⁴² Sería acertado afirmar que, según Borges, la ficción “no habría de considerarse como una mentira, sino como una verdad otra distinta de la que haya legitimado alguna enciclopedia instalada en cierta hegemonía cultural.”¹⁴³ Con lo dicho, lo sobrenatural en los textos fantásticos borgeanos complementa la realidad, en vez de minarla.

¹³⁹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 36-37.

¹⁴⁰ Juan Carlos Magallanes, *op. cit.*, pp. 103-112.

¹⁴¹ Cfr. Alejandro José López, *op. cit.*, p. 94.

¹⁴² Jaime Alazraki, *op. cit.*, p. 94.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 95.

5.2.Libros y mundos imaginarios

En los relatos que están incluidos en dos libros publicados en la década de los setenta, *Ficciones* y *El Aleph*, podemos generalmente diferenciar dos modos de lo fantástico borgeano. El primero se manifiesta mediante la incorporación de una obra literaria (imaginaria) dentro de su propio cuento, como ocurre en los cuentos “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, “Examen de la obra de Herbert Quain” o “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, y el otro transcurre en torno de un ambiente que podríamos denominar como mítico.

Mientras que el primer modo no parece tener mucho que ver con lo fantástico, aunque el autor mismo en el prólogo explícitamente lo clasifica en el corpus de la literatura fantástica, el segundo contiene los elementos fantásticos más evidentes. Sin embargo, tampoco estos cuentos podríamos situarlos fácilmente dentro de lo fantástico tal y como lo definió Todorov. La vacilación de la que depende un cuento fantástico en los textos borgeanos que pertenecen al primer grupo no aparece como algo obvio, es decir, para detectar lo fantástico en esta parte de la obra de Borges hay que ver cuáles son sus métodos para subvertir la realidad que muchas veces parece muy convencible e incluso convencional.

Borges mismo, en la conferencia sobre la literatura fantástica dada en Buenos Aires en 1949, expuso los procedimientos a través de los cuales se construyen los textos fantásticos: “la obra de arte dentro de la obra de arte, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo, el doble, los procedimientos y la alusión al infinito y los espejos.”¹⁴⁴ Muchos de estos son los que construyen también “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.”

La narración empieza por la exposición del narrador en primera persona, el procedimiento que usa frecuentemente Alfonso Reyes en sus cuentos, asimismo como los autores rioplatenses mencionados en el capítulo anterior. Normalmente este tipo de narrador remite ya a que el lector no se puede fiar de lo que se va a contar. En cambio, cuando este narrador en primera persona se identifica con el autor, en vez de la introducción de un personaje puramente ficticio, pasa al revés. El narrador nos cuenta el descubrimiento de Uqbar al que ha llegado gracias a una cita que evoca Bioy Casares en *The Anglo-American Cyclopedia*. La introducción del motivo del espejo, sabiendo que este para Borges conlleva varias implicaciones, construye ya el misterio. El espejo, por un lado, está relacionado con la

¹⁴⁴ José Luis de la Fuente: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’ de Borges: Tránsitos entre mundos, poética de la literatura fantástica y prefiguración del relato”, *Castilla: Estudios de literatura*, n. 17, 1992, p. 58.

falsificación puesto que imita perfectamente el objeto que refleja, pero se trata de una mera apariencia, por otro lado, los espejos contrapuestos evocan lo infinito.

A pesar del fracaso inicial de encontrar las menciones de Uqbar, el narrador por casualidad encuentra el libro que perteneció a Herbert Ashe. Sus intentos de descubrir la procedencia del mundo inventado no tienen ningún éxito, pero se nos ofrece la revisión de la cultura de Tlön, sus idiomas, literatura, ciencias, geografía, religión, música. Estas descripciones forman la segunda parte del cuento al que sigue el *Posdata de 1947*.

El narrador teje el relato combinando la exposición aparentemente objetiva y sistemática sobre Tlön con las digresiones que no tienen mucho que ver con el resto del texto, como, por ejemplo, las informaciones sobre Herbert Ashe. Estas digresiones pueden entretener al lector, pero la combinación misma contiene la ironía. El primer procedimiento incita al lector a leer el relato como un artículo o una clase de trabajo científico, pero ya al principio Borges nos da indicios de que precisamente este recurso lo usan quienes inventaron Tlön. Aún más, esta es también la manera en la que Borges crea su texto, todo “articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico.”¹⁴⁵

El narrador, sirviéndose de la memoria colectiva, tienta a su lector, no a creer que el mundo ficticio de Tlön existe, sino que su texto, que denuncia la falsedad de las informaciones sobre este mundo, es verosímil. Introduciendo todas estas obras que falsifican el mundo de Tlön, se conmuta una ficción por otra. En otras palabras, lo ficticio se traslada en los testimonios falsos, mientras que la veracidad del texto mismo queda intacta. Lo fantástico en este relato no reside entonces en los acontecimientos insólitos convencionales, como por ejemplo los poderes sobrehumanos, la presencia de los seres como vampiros, fantasmas u hombres-lobo, sino se traslada al ámbito del texto.

En la tercera parte vemos que desde el descubrimiento hasta la posdata transcurrieron varios años y que desde entonces se desenredó el misterio sobre el misterioso país de Uqbar. La historia se extiende hacia el siglo XVII e incluye la actividad secreta de un grupo de intelectuales. Entre las personas históricas, Borges inserta a Gunnar Erfjord, personaje no real. De esta manera, con la fusión del mundo ficticio y el mundo real, consigue el nivel más alto de confianza del lector. Este grupo abandonó la tarea de invención de un país y, según la proposición de Ezra Buckley, se propuso inventar todo un planeta, llamado Tlön. Para llevar a cabo esta tarea, la sociedad secreta compone cuarenta volúmenes de la enciclopedia de Tlön.

¹⁴⁵ Jorge Luis Borges: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *op. cit.*, p. 21.

Sin embargo, ni la vasta enciclopedia basta, el paso siguiente es la enciclopedia en una de las lenguas de Tlön.

Ahora bien, lo que al principio pareció casi benévolo, un país inventado cuya mención aparece en un artículo de *The Anglo-American Cyclopedia*, se convierte en una amenaza directa a la realidad del narrador:

Si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön.

Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne.¹⁴⁶

La invasión de la falsificación en la realidad que nos rodea, según el narrador, parece inevitable. Aun así, la actitud del narrador resulta sorprendente para el lector. La penetración de los elementos ajenos provoca la intranquilidad y, sin embargo, el narrador no parece sentir esta amenaza. Por otro lado, como podemos notar en la cita, el protagonista-narrador está incluido en una empresa cuyo propósito no sabemos. Dado que por su parte no existe el miedo que podríamos esperar, es posible que él también pertenezca a la sociedad secreta que se ocupa de la invención del planeta. De ahí surge el sentimiento de terror porque el lector se da cuenta de que tal vez precisamente el texto que está leyendo es uno de los tantos que divulgan la invención de un mundo falso. De repente no se trata de un mundo ficticio; es decir, del mundo que habita el narrador, que podría ser atacado por la falsificación. La amenaza se convierte casi palpable porque sobrepasa las fronteras del texto mismo.

El lector atento recordará el principio del relato y encontrará allí la advertencia y la clave de la historia. La mención de la polémica entre Borges, el narrador, y Bioy Casares que ocurre en la quinta de la calle Gaona sobre “una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores - a muy pocos lectores - la adivinación de una realidad atroz o banal”,¹⁴⁷ elucida el cuento mismo.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

Según José Luis de la Fuente, Uqbar, Tlön y Orbis Tertius representan tres dimensiones que ocupan diferentes espacios fantásticos. La primera dimensión es la de lo ficticio literario, la segunda corresponde a lo fantástico literario y la última a lo fantástico metaliterario.¹⁴⁸ El primer mundo, Uqbar, es en cierto modo la alegoría del mundo narrativo borgeano de los catálogos bibliográficos inexistentes y de regiones y mundos imaginarios. Tlön se parece mucho a Uqbar, pero se trata de un mundo nuevo y diferente, creado por un grupo secreto de intelectuales. En este mundo gobierna la lógica idealista y sus habitantes se ocupan solamente de los procesos mentales. De ahí que no haya necesidad de la filosofía que explique la realidad. La tercera dimensión se establece mediante la enciclopedia de Tlön. En muchos puntos los tres mundos coinciden, pero entre cada uno se entretajan las diferencias sutiles.

Uqbar es solamente una empresa pequeña que presupone una labor menor, como también en cierta medida pasa con la ficción en general. Las obras de un escritor ya por sí mismas pertenecen al mundo ficticio literario. No obstante, crear todo un nuevo mundo es la tarea de lo fantástico. Aquí rigen leyes diferentes de las que construyen los demás géneros literarios. Para que se introduzca la vacilación en cuanto a un hecho insólito, la confianza del lector es de importancia cabal. Asimismo, el mundo de Tlön requiere una empresa vasta que incitará a dudar a aquellos que se enteren de su (falsa) existencia. Por último, la creación de *Orbis Tertius* corresponde a la ordenación del mundo que nos rodea, a lo que cada individuo propende. El caos en que estamos lo deseamos solucionar y la iniciativa de la sociedad secreta se sirve precisamente de este deseo nuestro para imponer el falso mundo de Tlön. En otras palabras, cada obra creada necesita su contexto, o sea, la disciplina dentro de la cual se va a analizar. Su existencia tiene sentido solamente dentro del ámbito que lo puede justificar.

¹⁴⁸ Cfr. José Luis de la Frontera, *op. cit.*, p. 60.

5.3.El ambiente mítico

Entre los relatos situados en un ambiente mítico, como por ejemplo “Las ruinas circulares”, “La lotería en Babilonia”, “La casa de Asterión”, hemos escogido “La escritura del Dios”, publicado en el libro *El Aleph*, para observar cómo Borges construye el mundo fantástico en este grupo de los cuentos. Aquí el narrador nos ubica en el ambiente de la conquista española. Se trata de un espacio muy concreto - Tzinacán se encuentra en la cárcel que está dividida en dos partes por una pared y detrás de ella está el jaguar. Todos los datos concretos se nos ofrecen al principio del relato y ellos construyen una atmósfera asaz tensa:

La cárcel es profunda y de piedra; su forma, la de un hemisferio casi perfecto, si bien el piso (que también es de piedra) es algo menor que un círculo máximo, hecho que agrava de algún modo los sentimientos de opresión y de vastedad. Un muro medianero la corta; éste, aunque altísimo, no toca la parte superior de la bóveda; de un lado estoy yo, Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendió; del otro hay un jaguar, que mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio. A ras del suelo, una larga ventana con barrotes corta el muro central. En la hora sin sombra se abre una trampa en lo alto, y un carcelero que han ido borrando los años maniobra una roldana de hierro, y nos baja en la punta de un cordel, cántaros con agua y trozos de carne. La luz entra en la bóveda; en ese instante puedo ver al jaguar.¹⁴⁹

El narrador en primera persona, aunque propicio para la identificación de los lectores con el protagonista, lo juzgamos inmediatamente poco fiable por la limitación de su punto de vista. El narrador se encuentra en el encierro sin mucha claridad, en una atmósfera sofocante, sabiendo que nunca saldrá de su celda, esperando la muerte y probablemente alucinando. Este ambiente provoca asimismo sentimientos de angustia y de duda en el lector. En consecuencia, la veracidad de la historia que nos cuenta no se puede confirmar.

Como él mismo admite, Tzinacán ya no sabe cuánto tiempo ha pasado desde que lo encerraron. Solamente tenemos la indicación de que su estado, tanto físico como psíquico, ha deteriorado, puesto que antes podía caminar por la celda. Por lo que se refiere a su intelecto, a lo largo de la narración descubrimos que él ya no puede discernir qué es realidad y qué es sueño: “Un día o una noche-entre mis días y mis noches, ¿qué diferencia cabe?- soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había

¹⁴⁹ Jorge Luis Borges: “La escritura del Dios”, *op. cit.*, p. 117.

dos granos de arena.”¹⁵⁰ Para el lector el hecho de que el mago no pueda distinguir entre la realidad y el sueño causa sospecha. Lo narrado de este modo queda insoluble en cuanto a la cuestión de la veracidad lo que es uno de los recursos con el que se construye el mundo fantástico. La interpolación del sueño dentro del sueño o el procedimiento, ya mencionado, de la caja china es otro recurso que Borges usa en sus cuentos fantásticos. El sueño de Tzinacán implica lo infinito, asimismo como la Rueda que no tiene ni comienzo ni fin.

Dadas las circunstancias en las que se encuentra, lo único que el protagonista-narrador puede hacer es pensar, es decir, recobrar su memoria. Mediante este proceso llega a acordarse de una de las tradiciones del dios:

Éste, previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar. Nadie sabe en qué punto la escribió, ni con qué caracteres; pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido.¹⁵¹

Ahora el mago tiene un propósito: descifrar esta sentencia que puede conjurar todos los males. A esta tarea, como nos revela, dedica muchos años y pasa las noches interminables rompiéndose la cabeza para alcanzar su propósito. Aquí se introduce el problema de la limitación del intelecto humano para entender lo divino - cualquier palabra podría ser la que compone la sentencia divina. Cualquier objeto podría ser aquel donde el dios decidió esconder las catorce palabras.

El propósito del protagonista es entender y esta tarea es la que le impulsa a reflexionar y recordar sus recuerdos. Sin embargo, es imposible que los hombres comprendan todo. El conocimiento absoluto que es inaccesible, como ya hemos mostrado, es uno de los temas centrales de los cuentos borgeanos. Por otro lado, si este fuera accesible para nosotros, tal vez no lo podríamos comunicar a los demás.

El lenguaje, como sistema limitado, no puede abarcar todas nuestras experiencias, o simplemente, no puede abarcar *todo*. Por otro lado, si recurrimos a los idealistas, es posible que una palabra contenga en sí por lo menos unos trozos de lo divino y este es el fundamento de “La escritura del Dios”. Asimismo, los significados que una palabra puede tener son muy

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 118-119.

vastos, lo que se debe al hecho de que los signos no equivalen a las cosas individuales. Los nombres, como destacan los nominalistas, son simplemente generalizaciones de las cosas individuales. De ahí que las interpretaciones de las palabras sean innumerables. Por esta razón el narrador reflexiona:

Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo enmendaron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda la palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato.¹⁵²

Por fin, Tzinacán descubre que las manchas de la piel del jaguar deben ser el medio donde el Dios grabó la sentencia reveladora. Aunque llega a conocerla, el narrador decide no pronunciar las catorce palabras a través de las que uno puede entender todo. Por lo tanto, al lector le resulta desconocida la verdad que el narrador, como ente privilegiado, ha conseguido conocer. Dado que ha conocido el universo a través de la escritura del Dios, ya no le importa su estado físico ni mental, ya no importan las condiciones en las que se encuentra. La individualidad, como tal, para él no significa nada - es parte del universo-.

Lo fantástico se construye aquí precisamente a través de la posibilidad de que uno intuya la verdad. Como esta nunca podrá estar transmitida a la sociedad, en este caso este hecho se debe a la decisión del mago, llegamos a la paradoja que es comparable con la del gato de Schrödinger. De ahí surge la vacilación del lector. Si el mago pronunciara las catorce palabras, el lector tal vez podría optar por no fiarse de su historia porque estas palabras le podrían parecer falsas o incluso banales. Con la elusión de la fórmula divina, el narrador condena a su lector a la ignorancia.

La vacilación o la duda crece aún más si pensamos que la narración del mago no tiene sentido. Es decir, si ya no le interesa lo individual y por esto no comparte la revelación que le ha sido otorgada con el recipiente de su historia, ¿por qué decide contarnos cómo conoció la escritura del Dios? Si uno propende a encontrar la solución de todos los males y la encuentra, ¿por qué guardársela solamente para sí mismo? Otra vez podemos regresar al tema del lenguaje y suponer que las catorce palabras que contienen el conocimiento total tal vez no concuerdan

¹⁵² *Ibid.*, p. 120.

con la experiencia de los demás. Cada individuo es producto de las circunstancias diferentes y su lenguaje, aunque lo comparta con una sociedad específica, se refiere a las cosas individuales diferentes de las que sintió cualquier otro individuo. Por lo tanto, cada individuo está condenado a buscar y descifrar sus propias catorce palabras para llegar a la revelación de la fórmula divina.

SEGUNDA PARTE: Los fantásticos croatas

1. La recepción de las obras de Borges en Croacia en los años setenta del siglo XX

Como ya hemos mencionado en la introducción de este trabajo, la mayoría de los escritores croatas han tratado de desvincularse del término los *borgeanos* y esto porque muy pocos textos fueron traducidos al croata en aquella época. Por lo tanto, ellos afirman que su influencia no era directa.¹⁵³ De los que lo leyeron, la mayoría tuvo en sus manos la traducción serbia, publicada 1963 por la editorial Nolit bajo el título *Maštarije (Ficciones)*. Esta traducción era la única que era popular en Yugoslavia y, por lo tanto, también en Croacia. Por esta razón, de la influencia inmediata de Borges podemos hablar solamente con reserva.

Puesto que los ensayos de Borges eran menos traducidos que su obra de ficción, no se puede hablar de una influencia directa. Sin embargo, estos textos son la base para la comprensión de la parte fantástica de su obra. Sus ensayos no contienen solamente los temas recurrentes de Borges que se manifiestan también en su ficción, sino en ellos podemos observar la estructura que tienen los numerosos relatos de Borges. Por lo que se refiere a los ensayos, hay que tener en cuenta que existen considerables obras y temas que antes de que los introdujera Borges en sus ensayos no eran conocidos en los círculos hispanos. De ahí que los traductores a menudo tienen dificultades en la búsqueda de las traducciones adecuadas que funcionarían como en su original.¹⁵⁴

Las traducciones de sus ensayos aparecen más tarde, en la edición de Grafički zavod Hrvatske, en el año 1985, en seis tomos que abarcan la obra de Borges de 1923 hasta 1982. El primer tomo se compone de *Žudnja za Buenos Airesom, Blizak mjesec, Bilježnica "San Martin"*, *Evaristo Carriego y Rasprava*; el segundo de *Opća povijest gadosti, Povijest vječnosti y Izmišljaji*; el tercer de *Aleph y Druga istraživanja*; el cuarto *Tvorac, Drugi, isti, Za šest žica y Pohvala sjene*; el quinto de *Brodijev izvještaj, Zlato tigrova, Knjiga od pijeska y Duboka*

¹⁵³ Pavličić comenta en la entrevista para la revista *Quorum* 1989 que Borges era una clase de la confirmación, mientras que ellos escogieron el modelo fantástico influidos por otros autores, entre cuales Kafka, Maupassant, Andréiev etc. Lo mismo repitió en la conversación sobre este trabajo que tuvo lugar en la Facultad de Filosofía y Letras en Zagreb en julio de 2015, por lo que la autora le agradece cordialmente. Drago Kekanović también aseguró en el mismo año para la revista *Quorum*, que Borges llegó más tarde, como una etiqueta. Citado en: Jurica Pavičić: *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2000, p. 18 i 26.

¹⁵⁴ Mirjana Polić-Bobić: "O prevodenju rane Borgesove proze", *Dometi*, 1986, n. 11, p. 48.

ruža; y el último de *Željezni novčić*, *Povijest noći*, *Lozinka* y *25. kolovoza 1983. i druge neobjavljene priče*. Los traductores eran Karlo Budor, Albert Goldstein, Marko Grčić, Jordan Jelić, Mario Kinel, Edita Marijanović, Tonko Maroević, Senka Matković, Nikola Miličević, Mirjana Polić-Bobić, Milivoj Telećan, Gordana Tintor y Anita Vrsaljko.

Por otra parte, es mejor hablar de la conexión tipológica entre la generación de los fantásticos croatas y el argentino con cuya poética los vinculaban en los textos críticos, literarios e históricos. Los rasgos de la similitud tipológica los explicó Miroslav Beker en el artículo “Četiri pristupa komparativnoj književnosti”, donde afirma que en la literatura comparativa de la Europa Central podemos hablar de dos orientaciones. Una es de carácter genético, que puede ser externo (es decir, mediante los trabajos sobre ciertas obras) o interno (se trata de contacto directo con una obra). Otra orientación es tipológica, donde no existe contacto, pero sí existe un rasgo común que basta para hablar de las similitudes o las diferencias entre dos obras.¹⁵⁵

Si pudiéramos suponer algún contacto hablando sobre los fantásticos croatas, este habría podido establecerse a través de las lecturas de las obras borgeanas en español o en otras lenguas europeas, con lo que se muestra interesante que los escritores de los que nos ocupamos en este trabajo, Goran Tribuson y Pavao Pavličić, sean licenciados en Literatura Comparada. Pavličić también obtuvo el grado de Master en Literatura y Lengua Italiana. Sin embargo, como también ocurre con la recepción en las lenguas serbia y croata, la conclusión sobre esta clase de recepción también podría llevar hacia la confirmación de la influencia inmediata por los autores, lo que, otra vez, no es el caso.

Por este motivo, independientemente de los datos (auto)biográficos (que no son necesariamente fiables) sobre la lectura o la falta de la misma y de la influencia directa de Borges, la trayectoria más fiable sería estudiar los vínculos tipológicos que, como intentaremos mostrar, sí son existentes, aunque tal vez no en la medida que se podría suponer en cuanto a la divulgada denominación de dicha generación. Estas conexiones en primer lugar se pueden observar en el género mismo. Por otro lado, los vínculos en el plano del contenido, tema y motivo, es decir, los elementos inferiores del género, serán más fáciles de explicar según las tendencias generales en la literatura que con la admiración directa por Borges, por las razones ya explicadas.

Desde luego, como fuente de inspiración para los fantásticos pudo servirles también la tradición de la literatura fantástica, tanto universal como croata. Por fin, el modelo borgeano

¹⁵⁵ Miroslav Beker: “Četiri pristupa komparativnoj književnosti”, *Kolo*, 1998, n. 1, pp. 125-137.

también tiene sus orígenes en los modelos fantásticos que establecieron sus antecesores, especialmente los autores del siglo XIX hacia el presente. Puesto que la generación de los fantásticos croatas pudo inspirarse en toda una serie de realizaciones fantásticas que surgieron a partir de comienzos del siglo veinte (lo que se llama “prva moderna”), en el capítulo siguiente nos ocuparemos de la tradición de lo fantástico en nuestra región. En lo que atañe al fundamento teórico de este tipo de literatura, Borges mismo no conocía las posturas de Todorov sobre las que hablamos en el capítulo sobre las definiciones de la literatura fantástica.¹⁵⁶ Asimismo, los fantásticos tampoco estaban familiarizados con su definición. No obstante, la posibilidad de que conocieran el modelo fantástico todoroviano no se puede descartar completamente porque su libro fue publicado en 1970, en el alba de la aparición de la generación.

¹⁵⁶ La cuestión de la posible aplicación del modelo de Todorov es el problema central del trabajo “Borges y Todorov: lecturas recíprocas”. En la conclusión las autoras afirman que aunque Borges no leía la *Introducción de la literatura fantástica*, en los cuentos de Borges podemos encontrar algunos de los conceptos todorovianos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en una medida mucho mayor se trata de la subversión de estos conceptos, de modo que estos textos no encajan dentro de la clasificación de Todorov.

2. Lo fantástico en la literatura croata

Abordando el tema de la literatura fantástica croata, Jagna Pogačnik, en el prólogo a una de las más recientes antologías de la literatura fantástica croata, explica que ella vive “nekada na margini, a nekada u samom epicentru proznih zbivanja već gotovo stoljeće i pol.”¹⁵⁷ Hace cuarenta años que se publicó una de las primeras antologías de lo fantástico croata, *Poziv na basnoslovno putovanje* (1972) de Nada Pinterić. Especialmente importante es el libro *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva* (1975) de Branimir Donat e Igor Zidić. En el prólogo, donde nos ofrece la revisión de los autores que escribieron las obras del género, titulado “Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj prozi”, Donat, como la mayoría de los críticos, repite que lo fantástico perdura más tiempo, pero por la falta de interés estos impulsos fantásticos no han sido identificados.

Según Ivica Župan, la continuidad de la literatura fantástica en la cultura croata ha quedado “neobrađe[n], nesistematizira[n], neocijenje[n], zanemare[n] i neobznanje[n].”¹⁵⁸ En gran medida esta relación (o la falta de la misma) hacia el género del que se trata se debe a la opinión de que la fantasía es fuga de la responsabilidad social, lo que especialmente se destaca al hablar sobre los borgeanos croatas que empezaron a afirmarse en los políticamente delicados años setenta del siglo pasado. Sin embargo, como declara Župan, tal vez este escapismo sea más bien la convicción de la recepción, mientras que la literatura fantástica la podríamos leer como crítica latente de la sociedad y la política.¹⁵⁹

Como ya hemos mencionado, lo fantástico se afirmó verdaderamente en el período modernista, con autores como Antun Gustav Matoš, Janko Leskovar, etc. El fundador de la prosa fantástica croata es Rikard Jorgovanić (1853-1880) con los cuentos antológicos “Lubav na odru” y “Stela Rāiva”. Según B. Donat, Jorgovanić es un clásico croata de lo fantástico y lo insólito que gana su impulso en el romanticismo tardío y culmina en el período modernista temprano. Jurica Pavičić en su libro *Hrvatski fantastičari* considera precisamente este último período que acabamos de mencionar como la época de oro de lo fantástico croata.¹⁶⁰ Por los

¹⁵⁷ Jagna Pogačnik: “Kratke upute za shopping u prodavaonici tajni”, *Prodavaonica tajni*, Znanje, Zagreb, 2011, p. 5.

¹⁵⁸ Ivica Župan: “Imaginacija modernih vremena”, *Guja u njedrima*, p. XXVII.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. XXX. Sobre el tema *cfr.* también: Suzana Cocha: “Pisanje/čitanje Hrvatskog proljeća - između mita i traume”, en: Tvrtko Jakovina (urednik): *Hrvatsko proljeće. 40 godina poslije*, Sveučilišna tiskara, Zagreb, 2012, pp. 291-308.

¹⁶⁰ *Cfr.* Branimir Donat: “Stotinu godina fantastičnog u hrvatskoj prozi”, *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1975, p. 27; Jurica Pavičić: *op. cit.*, p. 57.

elementos góticos, asimismo como los de terror, Jorgovanić a menudo se relaciona con Edgar Allan Poe. Así, por ejemplo, el relato “Ljubav na odru” trata de Hvastov, el pintor del amor, es decir, de la muchacha en el túmulo, mientras que “Stela Raĭva” cuenta la historia sobre el amor de una joven que guarda el cráneo de un muchacho muerto.

De los demás nombres de la literatura croata, más bien conocidos por otros modelos genéricos, numerosos escribieron también relatos fantásticos, como Ksaver Šandor Gjalski (1854-1935), el más renombrado representante del realismo croata. Sus obras están impregnadas de las ideas filosóficas de Schopenhauer, y la colección *Tajanstvene priče*, donde destacan los relatos “San doktora Mišića”, “Notturmo”, “Kobne slutnje”, “Moris”, “Ljubav lajtnanta Milića”, donde muestra la fascinación por Fausto, lo oculto, la permeabilidad entre el sueño y la vigilia, las visiones y obsesiones. Donat en estas historias nota las situaciones y los símbolos que encontramos normalmente en la literatura fantástica de E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Nikolái Gógol, Robert Louis Stevenson y Franz Kafka.¹⁶¹

Entre los que construían los mundos fantásticos, los mundos menos conocidos, también encontramos a Janko Leskovar (1861-1949), quien escribió bajo la influencia de las ideas de Schopenhauer, Stirner y Nietzsche. Su protagonista Đuro Martić es uno de los héroes que, atormendados por sus propias ilusiones, se vuelven en las víctimas de la locura. Lo fantástico lo podemos también encontrar en las *novellas* de Antun Gustav Matoš (1873-1914), donde asimismo podemos observar tanto la influencia de Poe como de Appolinaire y Guy de Maupassant.

Aparte de los autores mencionados, Milorad Stojević subraya a Branimir Livadić (1871-1949) y su relato “Legenda o Amisu i Amilu”, pero también otros textos de la colección titulada *Novela*. Sus cuentos contienen una capa metafísica reforzada por motivos macabros, como por ejemplo, el velorio junto al cadáver. En los cuentos de Vladimir Nazor (1876-1949) lo fantástico está ligado principalmente con la mitología eslava, lo que es visible en la colección *Istarske priče*. Un caso interesante es también la prosa fantástica de Milan Begović (1876-1948), que se encuentra en el borde de lo fantástico, como por ejemplo en el cuento “Kvartet” de la colección homónima. Los elementos fantásticos aparecen incluso en sus dramas.¹⁶² Entre los demás escritores que Donat menciona se encuentran también Dinko Šimunović i Ivana Brlić-

¹⁶¹ Cfr. *ibid.*, p. 31.

¹⁶² Milorad Stojević: “Bilješka o distanci”, en: *Guja u njedrima*, p. XXII.

Mažuranić. Su inclusión, sin embargo, resulta inconsistente puesto que se trata de las obras que contienen los elementos de lo maravilloso y no de lo fantástico como lo entiende Todorov.

Teniendo en cuenta los nombres mencionados, podemos inferir que la literatura fantástica croata durante los setenta del siglo pasado no evolucionó desde cero, por lo que estamos en desacuerdo con Visković, quien afirma que hasta la aparición de los prosistas jóvenes aficionados a lo fantástico “hrvatska je književnost već pedesetak godina bila bez fantastike”.¹⁶³ Veremos asimismo que muchos de los escritores croatas posteriores, como por ejemplo Janko Polić Kamov, Fran Galović, Miroslav Krleža, Ulderiko Donadini, Đuro Sudeta, Nikola Šop, Vladan Desnica, Petar Šegedin, Ranko Marinković, Antun Šoljan, Nedjeljko Fabrio y muchos otros, entrelazaban en sus textos los motivos típicos de la literatura fantástica.

En la obra de Galović (1887-1914) está, por ejemplo, frecuentemente presente el motivo de la muerte vinculado con el motivo del alma buscando el sentido de su existencia, lo que es “metafizička podloga mnogih književnih djela fantastične provenijencije.”¹⁶⁴ Miroslav Krleža (1893-1981) es uno más de los autores que tematizan lo irracional y lo imposible. Uno de los ejemplos de lo dicho es su cuento “Kako je doktor Gregor prvi put u životu sreo nečastivoga”, que forma parte del ciclo de prosas sobre los Glembaj. Ulderiko Donadini (1894-1923) junto con Galović, Kamov y los demás escritores, pertenece a los que Donat denomina como los escritores del sentimiento trágico de la vida y las percepciones irónicas.¹⁶⁵

De lo que acabamos de mencionar podemos inducir que lo fantástico tuvo una tradición notable en la literatura croata. No obstante, mientras que en la literatura universal lo fantástico alcanza su auge en la época del Romanticismo, en la literatura croata las obras se creaban bajo la influencia de la Ilustración.¹⁶⁶ En la segunda ola, después del período modernista temprano, su cumbre alcanzó con la generación modernista tardía, es decir, postmodernista temprana, de los fantásticos croatas. Después, según, por ejemplo, J. Pogačnik, se perdió el interés por este tipo de prosa en la literatura croata contemporánea, pero lo fantástico sobrevive, aunque sea en la sombra. El ejemplo son los autores como Sanja Lovrenčić, Edo Budiša, Boris Perić o Milana Vuković-Runjić.¹⁶⁷ Parece que hoy en día también en la literatura universal lo fantástico cede el paso a la ciencia ficción o a lo maravilloso, mientras que la vacilación, que es el requisito

¹⁶³ Velimir Visković: *Mlada proza: eseji i kritike*, Zagreb, 1983, p. 9.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶⁵ *Cfr. ibid.*, pp. 38-41.

¹⁶⁶ *Cfr.* Suzana Coha: “Naš narod i njegove pri/po/povijesti: fikcija i fackija; prosvjetiteljstvo i romantizam; folklorna tradicija i moderni publicistički žanrovi”, en: *Medij, kultura, nacija. Poetika i politika Gajeve Danice*, Hrvatska sveučilišna naklada, Filozofski fakultet - *Periodica Croatica*, Zagreb, 2015, pp. 409-416.

¹⁶⁷ Jagna Pogačnik, *op. cit.*, 2011, p. 9.

principal para lo fantástico según Todorov, aparece en los ejemplos aislados, casi exclusivamente como llamada *short story*.¹⁶⁸

Lo característico para lo fantástico a partir del Romanticismo hasta la formación de la generación de los fantásticos croatas son los motivos diabólicos, por ejemplo, el encuentro con el diablo o con el fantasma del difunto, las transformaciones en los hombres-lobo, la aparición de varios seres mitológicos o semi-mitológicos y los acontecimientos que ocurren en lugares exóticos y enigmáticos. Además, la mayoría de los autores es propensa a racionalizar lo inexplicable, asimismo como crear el relato cerrado, es decir, no existen ejemplos de finales abiertos.¹⁶⁹ En cambio, la generación de los fantásticos croatas introduce ciertas novedades en la estructura del relato fantástico, lo que mostraremos en los capítulos siguientes.

Como ya hemos mencionado también en el capítulo sobre las definiciones de la literatura fantástica, esta tendencia era raramente dominante, aunque muchos han entrado en las esferas de lo macabro, lo espeluznante y lo irracional. No obstante, lo que también se ha mencionado, en algunos períodos esta tendencia funcionaba como la predilección reconocible, como en las literaturas más grandes del romanticismo europeo, o en la literatura croata modernista a comienzos del siglo XX, así como a comienzos de la época postmodernista. De ahí que los borgeanos croatas pudieron inspirarse, y seguramente se inspiraron, en la tradición de lo fantástico sea croata, sea universal.

Con esto está de acuerdo también Donat, quien a menudo compara la literatura croata con los clásicos de dicho género. Según la misma lógica de comparación con los clásicos universales, la crítica empezó a comparar a los prosistas jóvenes de los años setenta del siglo XX con Borges, quien con sus innovaciones en el género se hizo también uno de los clásicos. No obstante, la enfatización de Borges como ídolo a menudo era exagerada. Los autores croatas, uniéndose a las tendencias fantásticas, se volvieron parte de toda una tradición literaria. Por esta razón no se puede hablar sobre Borges como única posible fuente de inspiración.

¹⁶⁸ Jurica Pavičić, *op. cit.*, p.

¹⁶⁹ *Cfr. Ibid.*, p. 161.

3. Los fantásticos croatas

Los fantásticos croatas, como varias veces destaca Jurica Pavičić en su estudio sobre la generación, son un grupo informal y, además, asaz heterogéneo de autores que publicaron sus primeras obras alrededor del año 1969. La crítica los denominó como los *borgeanos* implicando el papel decisivo de Borges en la formación del grupo. Por su importancia destacaban más a menudo Ljerka Mifka, Bože V. Žigo, Boris Lukšić, aunque también Slobodan Prosperov Novak considera que su influencia era crucial. El término mismo lo introdujo Branimir Donat en su ensayo “Astrolab za hrvatske borhesovce”, que primero fue publicado en la revista *Teka* en 1972. Inicialmente esta denominación insinuaba (maliciosamente) la imitación de Borges,¹⁷⁰ pero después se reconocieron los demás autores que pudieron influir en la prosa de dicha generación, como por ejemplo, Edgar Allan Poe, Nikolái V. Gógol, Franz Kafka, Mihajlo Bulgakov, Italo Calvino.

El segundo término que se usaba frecuentemente para designar esta agrupación fue *mlada o nova proza*, es decir, la prosa joven o nueva. Esta determinación tampoco era adecuada dado que con el paso del tiempo se pierde su significado. Por último, aunque los *fantásticos* puede significar cualesquiera autores que se dedican a la literatura fantástica, Jurica Pavičić lo juzga como mejor término. No obstante, para diferenciar la generación de los setenta del siglo XX de los demás autores, lo escribe en cursiva.¹⁷¹

El núcleo de la agrupación eran Stjepan Čuić, Bože V. Žigo, Pavao Pavličić, Slobodan Šembera, Stjepan Tomaš, Irfan Horozović, Drago Kekanović, Vesna Biga y Goran Tribuson, mientras que las obras que se consideran indiscutiblemente como fantásticas son: *Pamfilos ili pripovijesti dokonjaka* de Albert Goldstein, *Mehanika noći* de Drago Kekanović, *Lada od vode* y *Vilinski vatrogasci* de Pavao Pavličić, *Zavjera kartografa*, *Praška smrt*, *Raj za pse* y una parte de *Spavaća kola* de Goran Tribuson, *Talhe ili šedrvanski vrt* de Irfan Horozović, *Staljinova slika i druge priče* de Stjepan Čuić, *Granice beskraj* y *Majstori sreće* de Nenad Šepić, *Okus mesa* y parcialmente *Surove kazališne priče* de Dubravko Jelačić Bužimski, *Oprezne bajke* de Vesna Biga, *Akrobat* de Saša Meršinjak y *Vragolovi* de Nikola Đuretić.¹⁷²

¹⁷⁰ Velimir Visković: “Sekundarna zbilja u novijoj hrvatskoj prozi”, en: *Guja u njedrima*, p. XLI.

¹⁷¹ Jurica Pavičić, *op.cit.*, p. 12 y 13.

¹⁷² Cfr. Jurica Pavičić, *op. cit.*, pp. 16-17.

Mientras que el año 1975 se toma como cumbre de la creación literaria de los fantásticos croatas, cuando se publican *Vilinski vatrogasci* de Pavličić, *Praška smrt* de Tribuson, *Akrobat* de Meršinjak, *Novčić Gordiana Pia* de Barbieri y otras colecciones fantásticas, el año 1979 ya marca el crepúsculo de esta generación literaria. Después la mayoría del grupo se aleja de la poética de lo fantástico. Habitualmente la crítica opinaba que este giro se debía al hecho de que este tipo de prosa exige un lector erudito y a la limitación de la recepción de estas obras a un círculo reducido de los lectores, por lo que los escritores renunciaron a la hermeticidad y al escapismo, que era uno de los reproches más fuertes dirigidos al grupo. La única excepción fue Goran Tribuson, que permaneció fiel al modelo fantástico hasta los años ochenta.

Aunque a la lista de las colecciones mencionadas podríamos añadir algunas obras más, se trata de un número asaz limitado de los libros. Además, Pavičić restringe este catálogo aún más asegurando que el número de obras de incuestionable valor es todavía menor y que la mayoría de los prosistas solamente después redactó sus obras más admirables. Teniendo en cuenta lo que acabamos de mencionar, hay que recalcar que los fantásticos y su poética fueron una clase del puente hacia los nuevos modelos en la literatura croata, asimismo como hacia el postmodernismo. Su importancia subraya Ivica Župan: “Bilo je zapravo potrebno da se pojave mladi *fantastičari*, pa da se počnu rušiti naše barijere prema Evropi i svijetu. [...]. Načinjući stvarnosnu prozu, a u nekim sredinama zadavši joj ozbiljne udarce, mladi su literati ukazivali na neslućene stvaralačke mogućnosti fantastike.”¹⁷³

Antes de nada, los prosistas fantásticos croatas abandonaron la *mimesis*, lo que era el hito en cuanto a la literatura que se había escrito hasta entonces. Los escritores de esta generación eran conscientes de que la literatura debe existir por sí misma y que ella no debe servir a ningún propósito social-político: “Književnost početkom sedamdesetih uklopila se u misao onih koji su propovijedali kraj povijesti, onih koji su oko sebe vidjeli još jednu realizaciju negativne utopije.”¹⁷⁴

Esto todavía no significa que sus relatos sean todo lo contrario de la llamada “stvarnosna proza”, es decir, de la prosa cuyo mundo ficticio pretende simular la realidad de nuestro mundo. En el capítulo sobre la literatura fantástica y sus definiciones, hemos destacado que cada uno de los géneros, así que esto vale también para lo fantástico, depende en cierta medida de la realidad. Si no fuera así, los mundos fantásticos serían completamente incomprensibles para los

¹⁷³ Ivica Župan, cit. djelo, p. XXXIII.

¹⁷⁴ Slobodan Prosperov Novak: *Povijest hrvatske književnosti. Suvremena književna republika*, p. 81.

lectores. Aún más, “karakter europske fantazije je prvenstveno analogičan, a tek onda alogičan, poezijski”,¹⁷⁵ i.e. nuestros mundos imaginarios mantienen el enlace lógico con el mundo real sirviéndose de los procedimientos de la prosa mimética intercalando las innovaciones en cuanto al tema.¹⁷⁶ En la literatura croata la prosa de los fantásticos representa una clase de revolución, debido a la creación de los mundos autónomos en la lengua.

Branimir Donat, en el ensayo mencionado, parte del presupuesto que los escritores jóvenes tornaron hacia lo fantástico en protesta contra la literatura comprometida, contra una literatura entendida como efecto secundario de la vida social. B. Donat también opina que su preferencia por lo fantástico sirve para disimular su fuga de la responsabilidad. Respecto de Borges, Donat cree que los prosistas fantásticos croatas han quedado atrapados en la trampa del conceptualismo y que, adoptando solamente la poética y la técnica de narración, han degenerado en el punto trivial de la literatura sofisticada.¹⁷⁷ Además, este crítico asevera que Borges se volvió “legal” después de la colección de cuentos de Albert Goldstein, titulada *Pamfilos ili pripovijesti dokonjak*. Ahora bien, los escritores no conocían la obra de Borges, pero a partir de 1970, es decir, un año después de la publicación del libro de Goldstein, Borges se convirtió en el modelo de la imitación.

La recepción muy pronto, a finales de los setenta, tuvo que reevaluar sus posturas. Branko Maleš en su texto “Mlada hrvatska proza u kontekstu poslijeratne produkcije”, publicado en el año 1979 en la revista *Republika*, sugiere tres subclases de literatura fantástica croata, con lo que supera las actitudes simplicistas de la generación de los fantásticos como formación literaria homogénea. Además, él detecta cuatro conceptos literarios que aparecen en la literatura croata de la posguerra: el realismo socialista, la “hard boiled” poética moldeada en torno a la revista *Krugovi*, los comienzos de la llamada “jeans” prosa y la literatura fantástica. De los tres tipos de la última, solamente uno podemos denominarlo como borgeano. Este tipo de lo fantástico lo describe Maleš como la prosa que “crea un mundo completamente nuevo y artificial, sin ningún señal del ambiente social o de la pretensión de la imitación psicológica de los personajes y las situaciones.”¹⁷⁸ Un mundo como tal lo creaban, según Maleš, Tribuson, Pavličić y parcialmente Kekanović.

¹⁷⁵ Branimir Donat: “Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj prozi”, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁶ *Cfr.* Pavičić, *op. cit.*, p. 58.

¹⁷⁷ Branimir Donat: “Astrolab za hrvatske borgesovce”, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1991, p. 211.

¹⁷⁸ Branko Maleš: “Mlada hrvatska proza u kontekstu poslijeratne produkcije”, *Republika*, svibanj-lipanj 1979, godište XXXV., p. 476 (cita traducida por N.C.).

El segundo modelo fantástico es el que concuerda con el mundo kafkiano-bulgakoviano, que, según J. Pavičić, forma parte de la fantástica subversiva por la naturaleza de la relación que el mundo del cuento fantástico tiene con el mundo real. Las obras de los fantásticos croatas que podríamos incluir en esta corriente fantástica son los textos de Saša Meršinjak y Stjepan Čuić. Finalmente, el tercer modo fantástico lo denomina Maleš como el modo romántico o novalisiano y como ejemplo menciona a Drago Kekanović.

Para hablar sobre los rasgos de la prosa de los fantásticos, Pavičić usa la noción formalista de la *dominante*, es decir, del procedimiento que rige la estructura y la formación de la obra como unidad. Así el modelo fantástico lo caracterizan la subversión y la *dominante* epistemológica, es decir, se trata del concepto que se opone a la percepción de la realidad del lector y la conciernen cuestiones de interpretación del mundo que nos rodea. Por lo tanto, el enfoque principal de los cuentos de los fantásticos serán los problemas de la verdad, de la apariencia del sentido, la relación entre el hombre y el mundo en el que existe, las cuestiones de la conciencia y otros problemas similares. A diferencia de la *dominante* epistemológica, la prosa de la *dominante* ontológica trata los temas de la identidad y, para Brian McHale, aquí reside la línea divisoria entre la literatura moderna y postmoderna.¹⁷⁹ En los relatos de los fantásticos predominan los llamados temas del *yo*, entre los cuales el pandeterminismo, las analogías inexplicables, la mezcla de lo espiritual y material, la eliminación del borde entre el sujeto y objeto.

La segunda *dominante* a la que se refiere Pavičić se compone de lo diabólico, lo inexplicable o lo onírico. Mientras que en los textos borgeanos nunca aparecen el diablo, los demonios o la Muerte, en la obra de los autores croatas estos motivos son bastante frecuentes y los protagonistas, en estas situaciones, buscan las soluciones racionales en la prosa que se escapa en lo indescifrable. No obstante, en vez del final cerrado, la prosa fantástica de los setenta del siglo veinte se inclina más hacia el final abierto, dejando así de lado la posibilidad de la aclaración. La inclinación a la solución increíble o contranatural es también una de las *dominantes* de este tipo de prosa, por lo que Pavičić concluye: “u tome su smislu *fantastičari* otvoreno iracionalistički književni pravac.”¹⁸⁰

Como ya hemos explicado, Todorov considera que para lo fantástico como género son decisivas dos condiciones. Una es que la historia sea convincente y que despierte la duda entre

¹⁷⁹ Cfr., Jurica Pavičić, *op. cit.*, p. 44.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 57.

las soluciones natural y sobrenatural, y la segunda es que el lector, frente la historia fantástica adopte una actitud determinada, es decir, que eluda la interpretación alegórica o poética. Aparte de estas dos condiciones, Todorov menciona también la vacilación sentida por el personaje, lo que para él no es el rasgo constitutivo de lo fantástico. La prosa de los escritores croatas normalmente no cumple con esta condición, aunque esto no es una regla estricta. Dado que en las historias mismas no hay indicaciones de lo extraño, sino que el relato aparentemente funciona muy bien en las leyes de la realidad en la que vive el personaje, lo fantástico depende de la vacilación del lector. Como observa Pavičić, en los textos de los fantásticos este realismo se puede notar ya desde la introducción realista, asimismo como en la denominación reconocible y la acentuación paulatina de lo inexplicable con lo que se inserta el elemento de la sorpresa en el final fantástico.¹⁸¹

Las últimas dos *dominantes* son la fantástica acumulante y convertidora. El fundamento de la primera es la gradación de lo fantástico hacia el final del texto, mientras que la segunda depende de la inversión de los códigos comunes de la realidad y, por lo que se refiere a la estructura, se parece en gran medida al sueño.¹⁸² Así en la prosa de Pavličić, Horozović y Kekanović prevalece la *dominante* de lo fantástico acumulante y en los textos de otros autores, como por ejemplo en los de Tribuson, están presentes las dos *dominantes*. El ejemplo de la primera son los relatos “Dlakavo srce”, “Ljetnikovac” y “Tetovirana princeza”, mientras que la segunda se rige en el cuento “Praška smrt” de la colección homónima.

Con respecto a los modelos alternativos, podemos hablar sobre la “fantasmática” alternativa, el término que introduce Dietrich Petzold. El mismo autor diferencia la relación subversiva y alternativa hacia la realidad en la literatura fantástica. Mientras que la subversiva intenta poner en cuestión el sentimiento de seguridad del lector y el concepto del mundo como lo conocemos, la alternativa no viola las leyes naturales, sino que crea una alternativa a la realidad. Dicho esto, la “fantasmática” alternativa crea los mundos literarios con completamente nuevas leyes que rigen estos mundos, por lo que a menudo no se la incluye entre el corpus de lo fantástico. Lo que acabamos de describir es característico para la ciencia ficción.¹⁸³ Entre las obras de los fantásticos croatas asimismo no vamos a encontrar ejemplos de obras de ciencia ficción.

¹⁸¹ Cfr. Jurica Pavičić, *op. cit.*, pp. 48-52.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 52-53.

¹⁸³ Dietrich Petzold, *op. cit.*, p. 73.

Uno de los aspectos de este modelo de lo fantástico, que es especialmente importante para este trabajo, es la reducción. Se trata de un nivel alto de abstracción, el ejemplo de lo cual es la colección de Pavličić, *Lađa od vode (Un barco hecho de agua)*, la que vamos a tratar con más detalle en los capítulos siguientes. Este procedimiento se manifiesta en la escasez de las descripciones, marcas temporales, asimismo como en la densidad de la fábula. Borges también compone sus cuentos de esta manera, observa Pavičić.¹⁸⁴

El segundo tipo de la fantástica alternativa, especialmente para la comparación de los cuentos de Pavličić y Tribuson con los de Borges, es el que opera con los heterocosmos y zonas. Este aspecto se revela mediante la mezcla de los hechos del mundo real con los hechos ficticios, pero asimismo en el referirse un relato al otro. Este procedimiento es bastante infrecuente en la prosa de los autores croatas, lo que también implica la denominación de *los modelos alternativos*. De ahí que esto podemos interpretar como un argumento más a favor de la opinión que Borges no era un modelo imitado, sino que su influencia fue asaz restringida, lo que vamos a investigar en el ejemplo de dos escritores y su papel fue más bien catalizador.¹⁸⁵

De todos los rasgos que acabamos de mencionar, el manierismo parece ser el punto común entre los críticos. En el manierismo insistía primero Branimir Donat, pero después el vocablo empezó a tener una connotación peyorativa, lo que impulsaba también Velimir Visković diciendo que los críticos entendieron el manierismo como cuando algo cae en la rutina (en croata, “upasti u maniru”).¹⁸⁶ Sin embargo, la explicación más apropiada la dio G. Hocke, según quien el manierismo se manifiesta en la abundancia o, por otro lado, en la reducción de la expresión. En la prosa fantástica croata, las demás características podemos observar también la tematización de lo increíble, de la contradicción, la simetría y los reflejos de los espejos, la alusión y la agudeza, el topos *la vida es sueño*, es decir, la problematización de la frontera entre la realidad y el sueño, el artificio estilístico y el uso frecuente de los arcaísmos.¹⁸⁷

Por lo que se refiere al postmodernismo, podemos mencionar algunos de los procedimientos comunes entre este grupo literario y Borges: los comentarios metanarrativos, la regresión infinita, *mise-en-abyme* (es decir, la reflexión de una unidad en sus partes) y *trompe l'œil* (el procedimiento afín de los efectos abismales, que procura incitar al lector que juzgue el mundo secundario como el mundo primario), la caja china y el lenguaje como el tema, de lo

¹⁸⁴ Cfr. Jurica Pavičić, *op. cit.*, pp. 60-64.

¹⁸⁵ Jurica Pavičić, *op. cit.*, p. 70.

¹⁸⁶ Citado en: Jurica Pavičić, *op. cit.*, p. 90.

¹⁸⁷ Cfr. René Gustav Hocke: *Manirizam u književnosti*, Zagreb, Cekade, 1984; Jurica Pavičić: *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*, 2000, pp. 89-105.

que trataremos en los capítulos que siguen. Aparte de los comentarios metanarrativos, bastante frecuentes son también los procedimientos autorreferenciales, *frame breaking*, es decir, la ruptura de la ilusión de la unidad narrativa y del narrador omnisciente y autoritativo, asimismo como hiperorganización de la historia, lo que se observa en los subtítulos, lema, citas, refranes y repeticiones.¹⁸⁸

Todos estos rasgos que acabamos de mencionar demuestran que se trata de un grupo literario atípico. Lo que une a estos autores es la afición por un tipo determinado de la prosa, lo que afirma también Ivica Župan: “Zapravo i ne postoji generacijski projekt literature u strogom i tradicionalnom smislu. Mogli bismo reći da je bilo onoliko koncepata, konstrukcija i modela koliko je bilo i pisaca.”¹⁸⁹ Entre sus poéticas existen varias diferencias y las características mencionadas no se manifiestan en las obras de todos los autores del grupo. Aún más, no todos rasgos están presentes en la misma medida en cada uno de los escritores. En los capítulos siguientes vamos a investigar cuáles de los procedimientos son característicos de la prosa de Pavličić y de Tribuson, teniendo en cuenta su posible conexión con los rasgos que hemos detectado en la prosa borgeana.

¹⁸⁸ Jurica Pavičić, *op. cit.*, p. 160.

¹⁸⁹ Ivica Župan, *op. cit.*, p. XXXIV.

4. La sutileza de lo fantástico en *Lađa od vode*

4.1. Pavao Pavličić

Académico, Doctor en Ciencias Literarias, escritor y traductor, Pavao Pavličić (Vukovar, el 16 de agosto de 1946) es uno de los autores croatas contemporáneos más fecundos, cuya carrera literaria empezó en el círculo de los escritores de lo fantástico. Obtuvo el título de Licenciatura en Italiano y Literatura Comparada en la Facultad de Filosofía y Letras en Zagreb, donde asimismo adquirió el Grado de Doctor (1974). En la misma facultad trabaja como catedrático en el Departamento de Literatura Comparada, traduce del italiano y es el miembro permanente de la HAZU (Academia Croata de Ciencias y Artes).

Los primeros cuentos empezó a escribirles ya en el año 1968, cuando los publicó en la revista *Vidik*, y su primera colección de cuentos, *Lađa od vode* (1972), se considera una de las más exitosas de la época cuando se afirmaron los fantásticos croatas. Entre los textos de los que se compone esta colección se encuentra también la antológica *Guja u njedrima*, cuyo título lleva también la antología de los cuentos fantásticos de 1980 cuyo editor fue Ivica Župan. El cuento trata de Ilija Krstin, quien teme que va a morir, sea de una enfermedad, sea en un accidente o a causa de algo cotidiano. Finalmente, sus miedos se transforman en un solo; él teme que va a morir en el Danubio, pescando, lo que se vuelve realidad. De ahí la vacilación como la entiende Todorov, que es además muy sutil porque no hay indicios de lo sobrenatural, pero asimismo nada estimula la explicación por las leyes naturales. Ya la segunda colección, con el título *Vilinski vatrogasci* (1975) muestra cierto distanciamiento de lo fantástico, nota Ivica Župan.¹⁹⁰

Después de estos dos libros Pavličić se volvió hacia la prosa genérica y se hizo más popular a finales de los setenta, después de publicar la colección de los relatos *Dobri duh Zagreba* (1976) y las novelas *Plava ruža* (1977), *Stroj za maglu* (1978) y *Umjetni orao* (1979), que pertenecen al género detectivesco con los climas típicos que se resuelven gracias a los detectives perspicaces. Desde entonces Pavličić se percibirá como autor de las novelas de misterio, aunque de unos cincuenta títulos, solamente seis podemos incuestionablemente situar en este género. Desde los ochenta, Pavličić escribe las novelas que la crítica designa como sus

¹⁹⁰ Ivica Župan, *op. cit.*, p. XXXV.

mejores obras, entre las cuales *Večernji akt* (1981), *Sretan kraj* (1989), *Koraljna vrata* (1990) y *Rupa na nebu* (1992).

Entre sus obras posteriores las dos mejores son *Dunav* (1983) y *Rukoljub* (1995). La primera son las memorias sobre la niñez pasada en Vukovar y la segunda es una novela epistolar, en la que el narrador se dirige a las célebres escritoras, actrices, pintoras y heroínas, como por ejemplo a Slava Raškaj, Jagoda Truhelka, Marija Jurić Zagorka, Ljerka Šram, la ninfa Slovinca, Laura Lenbach, etc.

Aunque después de sus primeras obras más o menos abandonara la poética fantástica con la que se había afirmado, esta permaneció como uno de los elementos que nunca dejarían de formar la parte de sus textos, por lo que podemos decir que nunca renunció completamente al modelo fantástico. El ejemplo de lo que acabamos de mencionar es también el libro *Kako preživjeti mladost* (1977), donde el autor conscientemente subvierte la capa autobiográfica con los elementos fantásticos. Las huellas autobiográficas las podemos notar también en la prosa temprana de Pavličić, de la que hemos mencionado ya la novela *Dunav*, aunque ellas se vuelven la base de libros posteriores como, por ejemplo, de *Šapudl* y *Vodič po Vukovaru*, publicados en 1995 y 1997.

Entre las obras de Pavličić se encuentran también las colecciones de folletines (*Zagrebački odrezak* de 1985, *Inventura* de 1989, *Leksikon uzaludnih znanja* de 1995, etc.), las cuatro novelas de misterio para los niños (*Trojica u trnju* de 1984, *Petlja* de 1988, *Zeleni tigar* de 1990 y *Lopovska uspavanka* de 1992), asimismo como guiones cinematográficos. Pavličić es, además, autor de estudios en el campo de las ciencias literaria cuyo interés central es la literatura croata antes del siglo XIX, la genealogía literaria y la métrica. A menudo los temas de la ciencia de la literatura influyen en su ficción, un ejemplo de lo cual es la novela *Koraljna vrata* (1990), que trata del descubrimiento de las partes perdidas del poema épico de Gundulić, *Osman*, que era también uno de los temas que estudiaba. Con la identidad profesional de Pavličić asimismo se pueden vincular los protagonistas de sus novelas.

Como ya hemos destacado varias veces, Pavličić no se identificaba con la etiqueta otorgada por Branimir Donat. Él afirmaba que la fuente de inspiración mucho más grande de Borges fueron para él Calvino o Bulgakov. De estas declaraciones podemos intuir ya que, en la investigación de las similitudes entre él y Borges, vamos a encontrar muchas diferencias, mientras que las similitudes serán la consecuencia, no de los vínculos exclusivos e intencionales entre los dos autores, sino de los principios más generales de la poética de la literatura fantástica.

4.2.Lađa od vode

Esta colección, como hemos mencionado, es valorada como una de los mejores frutos de la prosa fantástica croata. Fue publicada 1972 en Zagreb en la Biblioteka Centra za društvenu djelatnost omladine. Asimismo, es la primera obra de Pavličić. Se compone de veinte asaz breves cuentos, de los que el más breve tiene dos páginas, mientras que el más largo tiene diez páginas.

La más renombrada colección de Borges tampoco sobrepasa el número de veinte cuentos, aunque ellos son más extensos. No obstante, la brevedad de los textos de ambos autores la podemos explicar mediante los procedimientos con los que ellos construyen sus relatos, de los cuales J. Pavičić menciona la reducción como la que más afecta a la composición del texto. Sin embargo, por lo menos con respecto a Borges, la brevedad no es simplemente una consecuencia involuntaria de los principios compositivos, sino que se trata de la actitud del autor, quien opina que una obra literaria no debería exhaustar al lector. Esta actitud se manifiesta explícitamente en las palabras del mismo Borges, quien dice que sería mejor escribir un buen comentario de un libro imaginado en pocas páginas que “explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos”¹⁹¹ Pavličić también muestra cierta “clemencia” hacia el lector, en sentido de que evita las estructuras complejas y la manipulación con el lector. Esto se manifiesta en primer lugar en los rasgos lingüísticos, asimismo como en los estilísticos de su prosa. Como hemos visto ya, Borges no ofrece una lectura fácil, sino que condena al lector a un texto desafiante estilísticamente, que se vuelve aún más difícil por el bilingüismo y la despreocupación en cuanto a las referencias bibliográficas.

Teniendo en cuenta la división de lo fantástico en los modelos subversivo y alternativo, podemos afirmar que la prosa de Pavličić, como la de Borges, encaja en el primer modelo. Pavličić ubica sus relatos en el ambiente del mundo empírico, para después subvertir las leyes y la lógica que rigen este mundo por los elementos fantásticos como, por ejemplo, la existencia de un idioma oculto detrás de la nuestra, los objetos que no se pueden olvidar, la telepatía, la desaparición en el mundo de las letras, los pasajes secretos o la búsqueda de un libro perfecto.

Lo fantástico se manifiesta normalmente en un hecho que se transforma en una clase de hito en la vida ordinaria de los personajes, con lo que se refuerza el sentido de la extracción, es

¹⁹¹ Jorge Luis Borges: “Prólogo”, *op. cit.*, pp. 11-12

decir, en los términos de Calabrese, la historia se inclina más hacia al polo del detalle. Este rasgo está estrechamente vinculado con el aspecto mitológico como lo entiende Jurij Lotman. Asimismo como en la prosa borgeana, los cuentos narrados en primera persona fortalecen la impresión de que se trata del reflejo del episodio de la realidad, en otras palabras, se destaca su aspecto fabulesco. Sin embargo, la alteración por el elemento fantástico rompe el código realístico del relato. Así funcionan casi todos los cuentos de *Lađa od vode*. En las obras de Borges, en cambio, hay ejemplos del narrador omnisciente donde predomina el aspecto mitológico.

En los capítulos que siguen primero vamos a ver cuáles son los procedimientos en los que se basan los relatos fantásticos de Pavličić en *Lađa od vode*. Más adelante nos vamos a dedicar al análisis de los temas en estos textos y los paralelismos con la prosa borgeana. Teniendo en cuenta lo que hemos constatado en el capítulo sobre la recepción de la obra de Borges en la literatura croata, podemos suponer que la mayoría de las similitudes las vamos encontrar en *Ficciones*.

4.3.Las dominantes

Cuando hablamos sobre los procedimientos literarios en los que se basan los cuentos de la colección *Lađa od vode*, uno de los más evidentes es el realismo fingido. Este se manifiesta en una trama no fantástica, que después se subvierte mediante los elementos insólitos. Hacia el final del cuento lo fantástico normalmente se vuelve más intenso, así que los relatos de Pavličić pertenecen a la literatura fantástica acumulante. En los cuentos de Borges también podemos detectar tales procedimientos, lo que intentaremos mostrar en los párrafos siguientes.

Algunos de los procedimientos que son puntos comunes entre los dos autores no son solamente la manifestación del género fantástico, sino que los podemos conectar con el manierismo y el postmodernismo. Por lo que se refiere al manierismo, en *Lađa od vode* lo podemos observar en el motivo del espejo, como por ejemplo en el cuento “Pakleni stroj”, donde este motivo se manifiesta en el intercambio de los papeles: Kazimir Grahovac empieza a prestar la atención a los sonidos detrás de la puerta, es decir, se hace el espía de sus espías.

Los procedimientos postmodernistas son la regresión infinita, la caja china, *mise-en-abyme* y el lenguaje como la tema.¹⁹²

4.3.1. Lo fantástico subversivo

La mayoría de los cuentos de la colección de Pavličić, lo que se ha constatado ya, podemos ubicarla dentro de lo fantástico subversivo como lo define Dietrich Petzold. Lo narrado ocurre en un ambiente colocado en nuestro mundo, lo que indican tanto los nombres de los protagonistas (Ivan Radak, señor Laćanski, señor Mažuran, Jakov Lipovac) como las marcas geográficas (el norte de Italia, Danubio, Liubliana, etc.). Aunque a veces los cuentos carecen de tales marcas, el narrador a menudo, con el pronombre posesivo, alude a la conexión y la familiaridad con el ambiente donde se ubica la narración. Además, en los cuentos narrados en primera persona la impresión de que se trata de un terreno familiar es aún más fuerte, lo que ejemplifica el cuento “Srce”, donde el narrador cuenta su historia desde el punto de vista de un niño.

Como el narrador coloca al lector en un entorno familiar, este empieza a sentirse seguro, pero pronto este sentimiento se ataca mediante los elementos que no encajan en una lógica usual. En el cuento mencionado sobre los castaños, estos elementos se introducen asaz sutilmente, recalando primero la peculiaridad de dos árboles: “Oni su bili drugačiji od svega ostalog drveća u aleji.”¹⁹³ Sin embargo, su peculiaridad no parece ser la amenaza para la ilusión de lo real. Lo fantástico aparece de repente; después de un hecho insólito en el que uno de los árboles está dañado por un estruendo, se descubre que los árboles compartían la misma raíz. Este ejemplo nos puede servir para observar dos rasgos más de la colección. Primero, la narración está dirigida hacia el polo del detalle, es decir, se escoge un hecho determinado que después se revela como un fenómeno extraño. En segundo lugar, este fenómeno puede ser objeto del interés de una determinada disciplina científica, en este caso de la botánica. Esto confirma la tesis de Pavičić, de que las tramas fantásticas tienden a encontrar la explicación racional de los hechos fantásticos.¹⁹⁴ Según Todorov, mediante la racionalización científica el cuento pasa al género de la ciencia ficción, de lo que en *Lađa od vode* no hay ejemplos. Las

¹⁹² Jurica Pavičić, *op. cit.*, pp. 87-135.

¹⁹³ Pavao Pavličić: “Srce”, *Lađa od vode*, Beograd, AED Studio, 2003, p. 20.

¹⁹⁴ Cfr. Jurica Pavičić, *op. cit.*, p. 47.

disciplinas científicas de los que se ocupan los protagonistas de estos cuentos son solamente el contexto dentro del cual uno podría explicar lo insólito. Sin embargo, el texto carece de una explicación explícita.

Lo subversivo en lo fantástico de Pavličić se manifiesta también en el cuento “Dar govora”, donde dos amigos establecen una comunicación ideal - el señor Mažuran entiende perfectamente qué es lo que Lačanski quiere decir, pero no puede a causa de la mudez. Aunque tal comunicación podría parecer extraña, no es enteramente inimaginable, es decir, se puede racionalizar. Por ejemplo, las amistades largas a menudo sobrepasan el habla en el sentido de que varias cosas empiezan a sobrentenderse. El relato mismo ocurre otra vez en un ambiente familiar y cercano. Sin embargo, hacia el final, se acrecienta la rareza del hecho narrado. El señor Lačanski regresa del hospital con la habilidad de hablar, pero ya sin la de entenderse con su amigo: “Oni bijahu izgubljeni. Svaki je od njih izgubio jedinog prijatelja, jedinu pravu vezu sa svijetom. Govor očiju je nestao, razgovor se isprijedio kao treći, nepoželjni sugovornik.”¹⁹⁵ La imposibilidad de la comunicación mediante el lenguaje funciona como una clase de intensificador de lo extraño que a primera vista parecía como una simple intimidad entre dos amigos. La lengua como medio de comunicación imperfecto es uno de los temas frecuentes en la literatura en general. Este cuento radicaliza este problema y de ahí la subversión.

Hay bastantes ejemplos donde lo subversivo se puede observar en la búsqueda de los vínculos metafísicos entre las cosas, las personas y los acontecimientos, donde los problemas centrales son las cuestiones de la percepción y de la incertidumbre psicológica. Esto se puede notar especialmente en el cuento “Pismo što ga je Ivan Radak poslao iz sjeverne Italije...”, donde el protagonista expone una serie de descubrimientos a los que llega mediante el estudio de los textos de un grupo de protestantes. Así se da cuenta de la existencia de una lengua que comparte con la nuestra el mismo vocabulario, pero detrás de las mismas palabras se encuentran significados diferentes. Como es el caso con los demás ejemplos mencionados, los hechos raros, los fenómenos o descubrimientos extraordinarios aniquilan el sentimiento de seguridad que crea el entorno que no se distingue de nuestro mundo. Por lo tanto, los cuentos de Pavličić, que al principio se parecen en gran medida a la prosa realista, transgreden las convenciones.

Los cuentos de Borges también son subversivos, lo que se nota en los cuentos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “Pierre Menard, el autor del *Quijote*”. En estos cuentos también podemos detectar la radicalización de un cierto hecho o de una cierta capacidad. La primera ya

¹⁹⁵ Pavao Pavličić: “Dar govora”, *op. cit.*, p. 27.

la hemos analizado y hemos visto que el sentimiento de “normalidad” está reforzado a través de datos cuasi autobiográficos - el narrador Borges y el personaje de Adolfo Bioy Casares-. Sin embargo, otra peculiaridad de los textos de Borges es la difuminación de la frontera entre el cuento y el ensayo, así que, en vez de la imitación de la realidad, nos encontramos ante algo que parece ser parte de esta misma realidad. Aún más, esta realidad se vuelve más “real” que los mundos que intentan reflejar los textos realistas. De este modo funciona también el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. La intención del texto no es convencer al lector de la existencia de este mundo inventado, sino que procura mostrar que las referencias bibliográficas sí son reales y, tan pronto como alguna materia sea escrita y sistematizada (especialmente en las enciclopedias), esta se vuelve real.

En los cuentos de los que se compone *Lada od vode* no hay ejemplos de esta dilución entre cuentos y ensayos (o al revés), ni de heterocosmos y zonas, lo que Pavičić menciona como los rasgos reconocibles de la prosa borgeana, asimismo como de lo fantástico alternativo. No obstante, el distanciamiento temporal, como por ejemplo en el cuento “Ljudevit”, podríamos entenderlo como una clase de la zona. En otras palabras, se trata de un ambiente que está alejado de nosotros solamente por unas unidades en la línea de tiempo. Así como Borges ubica su narración “Las ruinas circulares” en los tiempos de la conquista del Nuevo mundo, Pavičić cuenta sobre los hechos del tiempo de los reyes croatas y lo fantástico consiste en la obsesión por la conexión oculta entre el cuerpo humano y la tierra. A través de la distancia crece la impresión de que un hecho así podría ser posible y se elimina la amenaza para el mundo del lector.

4.3.2. El realismo fingido

Según J. Pavičić, “što su neke priče bliže subverzivnom odnosu prema stvarnosti, to više sadrž[e] postupke, konvencije, pa i motive realistički ustrojene proze”¹⁹⁶. En otras palabras, un texto fantástico subversivo normalmente se construye con los procedimientos convencionales y, en cuanto a la poética, se asemeja a la prosa realista, lo que ya hemos mostrado en la sección previa. Puesto que se trata de un entorno en el que podría encontrarse también el lector, el elemento fantástico funciona como una clase de sorpresa para el recipiente.

¹⁹⁶ Jurica Pavičić, *op. cit.*, p. 50.

La sensación de lo real, que disimulan los textos de la naturaleza subversiva, se consigue en mayor medida por la ubicación en un terreno y un tiempo cercano al lector. En los cuentos de Pavličić hemos visto que casi siempre se trata de espacios familiares, asimismo como de los personajes cuyos nombres provienen de estos espacios. Por lo que se refiere a las marcas geográficas, se trata normalmente del Danubio o de un lugar cercano, por ejemplo, Liubliana, mientras que la designación más frecuente es “nuestra ciudad” como, por ejemplo, en los cuentos “Suncokret”, “Šetalica”, “Pakleni stroj”, “Gašpar od kuge” y “Vrt tišine”. Otra vez, se trata de elementos típicos para la prosa que se vuelve popular con el postmodernismo, que describe los episodios de la vida cotidiana de un joven, que se suele denominar como “stvarnosna proza”, prosa realista.¹⁹⁷

Los cuentos de Borges los hemos dividido en dos grupos. El primer modo, por lo que se refiere al ambiente, ocurre en un lugar del mundo real donde el narrador y el autor son lo mismo, mientras que el segundo ocupa un espacio mitológico, que está, además, temporalmente alejado. No obstante, tampoco en estos relatos encontramos marcas geográficas explícitas. Además, los protagonistas de los cuentos de Borges son frecuentemente extranjeros como, por ejemplo, en “La forma de espada”, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “El milagro secreto”, etc. Así que Borges finge el realismo en gran medida en la función del autor como narrador, lo que no es el caso con la prosa de Pavličić.

4.3.3. Lo fantástico acumulante

En la literatura fantástica podemos diferenciar dos tendencias, una es la acumulante y otra la convertidora. *Lada od vode* contiene los ejemplos de la primera. Los cuentos de esta colección no rompen repetidamente los códigos de la prosa no fantástica, sino que lo fantástico aumenta hacia el final del cuento. Uno de los ejemplos es también el cuento “Pakleni stroj”, en el que Kazimir Grahovac intenta construir una máquina que no tendrá ningún propósito. Sin embargo, por mucho que él se esfuerce, los espías del gobierno de la ciudad lograrán encontrar el propósito para cada uno de sus descubrimientos y de repente él empezará a atender los sonidos del otro lado de la puerta y a construir su máquina según estos sonidos. La gradación podemos observarla también en el estado psicológico del personaje: “A Kazimir je bivao sve

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 163.

sumorniji, sve je očajnije pokušavao naći rješenje, sve mu je više bilo do njega stalo. Ali je isto tako bilo sve teže postići taj cilj.”¹⁹⁸

Un ejemplo más de este modelo es también el cuento antológico, “Guja u njedrima”, donde ya al principio nos enteramos de quién es Ilija Krstin, cuántos años tiene y cómo pasa sus días. El miedo a la muerte al principio aparece como algo normal, especialmente porque Ilija tiene ochenta y un años. Con el transcurso de la narración, este miedo se vuelve amenazante y se crea una atmósfera paranoica y agobiante.

De manera similar funcionan también los cuentos de Borges. Uno de los ejemplos es el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde lo que primero se presenta como un texto benévolo sobre un país inventado, se intensifica y pronto nos encontramos ante un mundo inventado que asimismo nos amenaza con su invasión. Otro ejemplo es “La lotería en Babilonia”, donde el arte del azar empieza a expandirse en todas las esferas de la vida social. Lo que no vamos a encontrar en los cuentos de Pavličić son los intercambios de las identidades como, por ejemplo, en “La forma de espada”, “Tema del traidor y del héroe” y “Tres versiones de Judas”.

4.3.4. La reducción

De los modelos alternativos que menciona Pavičić, la reducción es el que se relaciona más frecuente con Borges. Aunque Pavličić sitúa sus cuentos en un terreno familiar, se trata de narraciones con cierto grado de abstracción. Lo podemos observar en el relato “Sidro za pučinu“, donde los personajes se mencionan solamente como “el nieto” y “el abuelo”. Un ejemplo similar es el texto “Seoba svilenih buba”. Aquí no aparecen los individuos como los personajes, sino solamente el grupo que el narrador llama “los raros”.

El mismo procedimiento podemos observarlo en el cuento más breve de la colección, “Kroničarev grijeh”. En el texto, de dos páginas, el cronista refiere sobre el gobierno que convertía las casas en las prisiones de modo que los habitantes, con el transcurso del tiempo, olvidaron que se encontraban en la prisión. Los presos tenían los mismos trabajos que los demás habitantes, de modo que era imposible distinguirlos de los hombres libres: “Svi su pazili jedni na druge, svi su bili zatvorenici i pazitelji, a nitko nije znao tko kime upravlja, tko kome izdaje

¹⁹⁸ Pavao Pavličić: “Pakleni stroj”, *op. cit.*, p. 88.

naredbe i nalaze nova hapšenja, svi su imali dojam da sudjeluju i u upravi i u zatvaranju i u tamnovanju.”¹⁹⁹

Uno de los pocos ejemplos de la falta de denominación de los personajes, es el cuento “La lotería en Babilonia”. Aunque nos encontramos en un contexto determinado, la Sociedad misma, asimismo como en los cuentos de Pavličić, no está identificada. En los textos de ambos escritores podemos notar la involucración del narrador en las sociedades ocultas gracias a lo que puede testimoniar sobre los acontecimientos narrados. Por otro lado, esta participación pone en duda la objetividad del narrador y altera la simulación de la verosimilitud.

La reducción se manifiesta, además, mediante la falta de retrospectivas, los marcos y los procedimientos constructivos extraños,²⁰⁰ lo que es característico también de la prosa borgeana, pero asimismo de la literatura fantástica en general. Además, los personajes están reducidos en meras funciones, como ocurre en el cuento “Pakleni stroj”, donde los rivales de Kazimir son denominados simplemente como “los espías”. A menudo la abstracción de alto nivel puede crear una atmósfera agobiante como es el caso de la novela de Kafka, *El castillo*. En el cuento mencionado todo está bajo el control del cuerpo administrativo y político, el gobierno de la ciudad, pero no se nos presentan los hombres de carne y hueso, no se revela su motivación psicológica. Asimismo, Kazimir es reducido a un ser obsesionado con la creación de una máquina perfectamente inútil. Por esta razón los personajes parecen raros, lo que también contribuye a la extrañeza de los cuentos.

4.3.5. La regresión infinita

La regresión infinita la hemos mencionado en la parte sobre los temas de los ensayos y cuentos de Borges. Como procedimiento no pertenece al repertorio de la literatura fantástica, sino que la crítica lo considera la manifestación de lo postmoderno, lo que reconoce Bože V. Žigo.²⁰¹ La prosa fantástica croata no muestra muchos ejemplos de este procedimiento, pero podemos destacar dos cuentos de Pavličić donde podríamos intuir la regresión infinita: “Vrt tišine” y “Seoba svilenih buba”.

¹⁹⁹ Pavao Pavličić: “Kroničarev grijeh”, *op. cit.*, p. 126.

²⁰⁰ Jurica Pavičić, *op. cit.*, p. 62.

²⁰¹ Bože V. Žigo: “Zreo pripovjedač”, *Telegram*, 2.6.1972., p. 25.

En el primer cuento que acabamos de mencionar, el grupo de los sordomudos cambia completamente la situación de la localidad a la que llegan, de modo que la lengua de señas se convierte en el modelo predominante de comunicación. Sin embargo, entre los demás habitantes nace el deseo de oponerse a los recién llegados, lo que se consigue con el restablecimiento del estado anterior. Aunque este grupo aportó bastante a la sociedad en el plano político y cultural, e incluso instauró la paz, los oponentes los perciben como una amenaza y al final ellos se van a otra ciudad. El cuento de este modo representa solamente una sección en el círculo que se repite o, por lo menos, podría repetirse.

En el segundo cuento mencionado la ciclicidad está expuesta más explícitamente, mediante el comentario del narrador:

Tako smo došli do one točke u priči koja će našeg znatiželjnika najviše začuditi i koja će ga nagnuti da se jednom zasvagda opredijeli hoće li u ovu pripovijest povjerovati ili neće. Izgleda, naime, da su se oni koji odoše nakon tko zna koliko vremena opet našli, da su osnovali grad koji je bio posve nalik onome koji su napustili i kojega više nema, čini se da je naš grad tako i nastao. Povjeruje li u to, našem će znatiželjniku kao jaka potvrda poslužiti kad vidi da su nedavno ponovo stali odlaziti.²⁰²

Este tema figura en los ensayos y cuentos de Borges explícitamente. Este es el caso del cuento “Tema del traidor y del héroe”, en el que Ryan investiga la coincidencia extraña entre la muerte de César y de su antepasado, buscando las respuestas en la teoría del tiempo cíclico. La misma cuestión preocupa a Stephen Albert en el texto “El jardín de los senderos que se bifurcan”. El cuento mismo lo clasifica Borges dentro del género policial, pero es indicativo en cuanto a su percepción del tiempo: “Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos.”²⁰³

²⁰² Pavao Pavličić: “Seoba svilenih buba”, *op. cit.*, p. 139.

²⁰³ Jorge Luis Borges: “El jardín de los senderos que se bifurcan”, *op. cit.*, p. 116.

4.4. Los temas de los cuentos de Pavličić y la conexión con los de Borges

De los motivos típicos con los que los autores a partir del romanticismo construyen sus mundos fantásticos, como por ejemplo, los vampiros, los hombres-lobo, las brujas, los demonios, Satanás, las hechicerías, la vida después de la muerte, el desmembramiento, etc. en *Lađa od vode* no está presente ninguno. Para esta colección los motivos más frecuentes son los trastornos psicológicos y los juegos con la causalidad.

En la primera parte de este trabajo hemos dicho que lo fantástico en los relatos borgeanos se introduce mediante el tema de los objetos enigmáticos como, por ejemplo, la enciclopedia sobre un mundo que no existe, mediante las habilidades extraordinarias, como aquella de reescribir los capítulos del *Quijote*. Por otro lado, algunos de los cuentos ocupan los espacios mitológicos donde la narración desde el mismo principio incita duda en el lector y su estructura se asemeja a la del sueño. Mientras que en las obras fantásticas borgeanas la preocupación metafísica está expresada explícitamente a través de los problemas como el tiempo, la ilusión de la realidad y el eterno regreso, Pavličić introduce esta problemática con los motivos como la obsesión, mediante la que se investigan los lazos secretos entre los acontecimientos.

Estos temas los designamos como los temas del *yo*, es decir, las cuestiones de las que se ocupan los autores de estos textos tocan en primer lugar temas como la relación entre el espíritu y la materia, la frontera entre el sujeto y el objeto, entre el tiempo y el espacio. Contrariamente, el enfoque de los temas del *tú* son la sexualidad y los temas tabú. Son más característicos para el período clásico de la literatura fantástica. Por otra parte, la literatura fantástica posterior, y también los cuentos fantásticos de Pavličić, tematizan la estructura de la relación entre el hombre y el mundo.²⁰⁴ Aunque los cuentos borgeanos tratan los temas del *yo* y asimismo carecen de los motivos típicos de la literatura fantástica, en ellos encontraremos los mundos ficticios, el cuestionamiento de los márgenes de la realidad y del sueño, la problematización del desdoblamiento de la identidad y los temas que hemos mencionado. Los temas comunes serán, por lo tanto, la expresión, las analogías metafísicas y el motivo de las sociedades secretas que rigen la sociedad en el texto.

²⁰⁴ Cfr. Jurica Pavičić, *op. cit.*, pp. 72-79.

4.4.1. El lenguaje y la expresión

Uno de los motivos más presentes en los relatos de Borges es el problema de la expresión y del lenguaje que se impone a uno como barrera, lo que ejemplifica “El Aleph” de la colección homónima. Este motivo también figura en los cuentos de Pavličić. El cuento “Pismo što ga je Ivan Radak poslao iz sjeverne Italije svome prijatelju u naš grad” es uno de los textos antológicos que muchos consideran como mejor fruto de la literatura fantástica croata de los años setenta del siglo XX. Branimir Donat aquí detecta el reflejo de la poética borgeana. El tema del cuento es el descubrimiento de una lengua que a las palabras ya existentes añade nuevas significaciones y esconde así los secretos:

To je, zapravo, isti ovaj, obični latinski ili talijanski jezik, samo što u njemu riječi znače nešto sasvim drugo no inače, i može se posve pravilno i smisleno govoriti i pisati svakidašnjim jezikom, a da se te riječi istodobno logično povezuju u nekom drugom jeziku u nešto posve novo, što će također biti sustavno i shvatljivo.²⁰⁵

Sin embargo, mientras desnuda las leyes que rigen este lenguaje, empieza a entender que en este lenguaje secundario se esconde una lengua más, de lo cual podríamos suponer que tal vez existen el cuarto, el quinto o los innumerables lenguajes. El *mise-en-abyme* que se crea de este modo provoca en el autor de la carta la angustia. Por más que descifra estas lenguas, siempre encontrará aún más significados.

Un problema similar aparece en el cuento “La biblioteca de Babel”. Dado que puede existir n número de idiomas que comparten el mismo vocabulario y cada palabra que comparten tiene un significado diferente, fácilmente surge la confusión. El estado de angustia en el que se encuentra el narrador afecta también al lector con la cuestión inmediata: “Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?”²⁰⁶

Cada individuo puede fácilmente apropiarse del lenguaje, es decir, cada uno añade a las palabras los significados que esas tal vez no tienen para el resto de la sociedad o, desde el punto de vista de Ivan Radak: “čovjek, ne znajući dobro jezika, uvijek ima osjećaj da svi pripisuju

²⁰⁵ Pavao Pavličić: “Pismo...”, *op. cit.*, p. 8.

²⁰⁶ Jorge Luis Borges: “La lotería en Babilonia”, *op. cit.*, p. 95.

riječima neka druga značenja od onih što stoje u rječniku.”²⁰⁷ Si ampliamos sus palabras, todo el mundo podría ser solamente nuestra construcción basada en los signos arbitrarios, de los cuales compartimos con los demás individuos solo la forma, pero no el contenido. Lo fantástico, que surge alrededor de los fenómenos inexplicables o extraños, no necesariamente tiene que expresarse mediante lo excepcional.²⁰⁸ El habla misma es fuente de misterio, lo que empieza a reconocerse especialmente en el postmodernismo y este cuento acentúa el carácter metafísico de la lengua.

De manera similar a la que hemos descrito en el capítulo sobre los mundos literarios de Borges, lo fantástico en el cuento “Pismo” se inmiscuye sutilmente mediante la problematización de las demás lenguas que se esconden detrás de la nuestra, lo que a primera vista suena como una de las teorías conspirativas o como una ficción paranoica del narrador. El éxito de lo fantástico aquí no depende de un fe ciega del lector en cada palabra escrita, sino de la inserción de la posibilidad que ya por sí misma perjudica la ilusión del sentido.

El relato “Dar govora” también muestra el lenguaje como barrera, aunque debería ser el puente entre la gente. Algo similar ocurre en “Vrt tišine” - un grupo de las personas sordomudas que llega a la ciudad y la lengua de señas se convierte en el medio de comunicación predominante-. Sin embargo, los oponentes del abandono de la lengua consiguen expulsar al grupo, con lo que los habitantes otra vez empiezan a usar la lengua. Esta, por otro lado, se describe como una clase de enfermedad: “govor se sasvim proširio i zavladao, te ga više nitko nije mogao suzbiti.”²⁰⁹

4.4.2. El pandeterminismo y las analogías metafísicas

El pandeterminismo es uno de los rasgos más amplios de la prosa fantástica croata, según J. Pavičić.²¹⁰ Según este autor, el pandeterminismo como tema lo inauguró Borges en sus textos. El término mismo significa la predeterminación de los acontecimientos sobre los que el hombre no puede influir, sobre los que tienen el poder, a nosotros, unas leyes insondables de la causalidad. La conexión enigmática entre las cosas y los acontecimientos es uno de los temas

²⁰⁷ Pavao Pavličić: “Pismo...”, *op. cit.*, p. 6.

²⁰⁸ Branimir Donat: “Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj književnosti”, *op. cit.*, p. 10.

²⁰⁹ Pavao Pavličić: “Vrt tišine”, *op. cit.*, p. 123.

²¹⁰ Jurica Pavičić, *op. cit.*, p. 72.

favoritos de los escritores de la literatura fantástica, entre los cuales también de Pavličić, lo que va a manifestarse en sus obras posteriores.

En el cuento final que lleva el mismo título que la colección, *Lađa od vode*, el narrador describe su experiencia con los libros, cómo empezó a leer *Pinocchio*, y después los demás libros. Leyendo varios capítulos notó su concatenación armoniosa y descubrió que detrás de ellos se encuentra un lazo impalpable y misterioso, que además halló entre los demás libros:

Ali ja sam u svemu nailazio neku tajnu srodnost, nešto što se nadovezuje: sve su knjige, činilo mi se, zatvarale neki krug i svaka je na svoj način opisivala slična zbivanja i likove, i tako sam čitao i čitao, a majka je palila svjetlo ranije poslije podne da ne bih kvario oči, i davala mi novac da odem u dućan, kako bih se nadisao zraka.²¹¹

Para el narrador Pinocchio es lo mismo que Burattino, Robinson Crusoe, o muchos otros personajes de los mundos ficticios. Además de tratar el lenguaje como el tema del texto fantástico, el relato apunta la búsqueda del narrador de los hilos que se entretajan en cada uno de los textos, lo que revela la preocupación principal de Pavličić, y esta es la intertextualidad. Aún más, estos vínculos indican las fuerzas incomprensibles para los hombres, lo que es motivo de los demás relatos también, donde el tema principal es la obsesión del protagonista. De este modo podemos interpretar el cuento “Lađa od vode” como el cuestionamiento de la presencia de las fuerzas desconocidas por las que siempre regresamos a las mismas cuestiones en la literatura.

Entre los cuentos cuyo tema principal es la obsesión se encuentran “Orgulje”, “Pakleni stroj”, “Ljudevit” y “Guja u njedrima”. Los protagonistas de los primeros tres relatos mencionados persiguen un cierto ideal. Así en “Orgulje” Blaž nota que todas las plantas y todos los seres que lo rodean tienen sus propios sonidos y por esto desea construir un instrumento musical perfecto. En el relato “Ljudevit” el protagonista emprende la tarea de modificar el ambiente según la anatomía humana. La naturaleza de estos cuentos es visionaria, mientras que en “Guja u njedrima” tenemos el ejemplo de los anhelos destructivos. Ilija Krstin está obsesionado con la muerte que podría esperarlo en cada rincón.

²¹¹ Pavao Pavličić, “Lađa od vode”, *op. cit.*, p. 143.

4.4.3. El motivo de las sociedades secretas

El impulso de los hechos fantásticos en los cuentos borgeanos a menudo son las sociedades o sectas secretas cuya existencia desconoce el resto de la sociedad. El mundo ficticio llamado Tlön es también el producto del grupo de unos intelectuales. Asimismo, “La lotería en Babilonia” introduce el tema del grupo oculto que inventó la lotería para ordenar la vida de cada uno de los individuos en la comunidad, mientras que en el cuento “La secta del Fénix” el narrador revela que “no hay grupo humano en que no figuren partidarios del Fénix.”²¹²

En la colección de Pavličić este motivo figura en varios cuentos, entre los cuales también en “Pismo Ivana Radaka”, donde el lenguaje que opera con el mismo léxico que el italiano “regular” es la construcción de una secta reformista que se reunía en el sótano de una iglesia en ruinas. En el cuento más corto de la colección, la sociedad oculta, como en “La secta del Fénix” de Borges, llega a estar omnipresente en cada una de las capas de la sociedad: “Svi su pazili jedni na druge, svi su bili zatvorenici i pazitelji, a nitko nije znao tko kime upravlja, tko kome izdaje naredbe i nalaže nova hapšenja, svi su imali dojam da sudjeluju i u upravi i u zatvaranju i u tamnovanju.”²¹³

“Vrt tišine” y “Seoba svilenih buba” tematizan este motivo de manera diferente. En ambos cuentos los grupos toman el poder, es decir, por causa de su predominación logran imponer ciertos cambios en la sociedad en la que se infiltraron. En estos cuentos está presente también el motivo de la ciclicidad, puesto que estas sectas son móviles y su llegada conlleva el hito, sobre el cual se construye el mundo fantástico. Asimismo, en ambos textos, estas sociedades desaparecen y se van a otros lugares donde impondrán los cambios.

²¹² Jorge Luis Borges: “La secta del Fénix”, *op. cit.*, p. 204.

²¹³ Pavao Pavličić: “Lađa od vode”, *op. cit.*, p. 126.

5. El mundo fantástico de *Zavjera kartografa*

5.1. Goran Tribuson

Goran Tribuson (Bjelovar, el 6 de agosto de 1948) es uno de los mejores prosistas entre los fantásticos croatas. Estudió las lenguas eslavas meridionales y sus literaturas y, asimismo como Pavličić, la literatura comparada en la Facultad de Filosofía y Letras en Zagreb, y obtuvo el grado de Máster en la filmología. Escribe críticas literarias, reseñas, columnas y los guiones televisivos y cinematográficos. Es catedrático de universidad del guion cinematográfico en la Academia de Arte Dramático.

Según la unidad temática y la orden cronológica, sus obras podemos dividir en cuatro ciclos. El primer pertenece a la poética fantástica y se compone de tres colecciones de cuentos: *Zavjera kartografa* (1972), *Praška smrt* (1975) y *Raj za pse* (1978). Además de estas obras, Slobodan Prosperov Novak a este ciclo añade también dos libros de cuentos posteriores, *Klasici na ekranu* (1987) y *Osmi okular* (1998).

Los textos de Tribuson de su primera fase los caracterizan las fuertes evocaciones estéticas, las descripciones de los estados alucinatorios y la difuminación entre lo real e irreal. Asimismo, en sus cuentos muestra el gran interés por el ocultismo, el misticismo y el satanismo, por los ambientes y la mitología de la Europa Central, la inclinación por el género de terror, por paradoja, los finales abiertos y ambiguos.²¹⁴ Uno de los rasgos típicos para su prosa es la intertextualidad, lo que está manifiesto ya en su primera colección de cuentos.

La segunda partes de sus obras se titula *Aschenreiterov ciklus*, compuesto de las novelas *Snijeg u Heidelbergu* (1980), *Čuješ li nas Frido Štern* (1981) y *Ruski rulet* (1982). La novela *Snijeg u Heidelbergu* se considera una de las más interesantes por la crítica, puesto que no existen muchos ejemplos de las novelas fantásticas, escritas en los años setenta. Sobre la novela Krešimir Nemeć escribe: “pisac razlaže materiju romana na tri sloja u kojima je jedan kronikalna fantastika, drugi je njegova znanstvena interpretacija, a treći je metatekstualni dnevnik pisan u vrijeme nastajanja romana.”²¹⁵ Según él, en la novela se puede detectar el influjo de Marqués de Sade y de Borges.²¹⁶

²¹⁴ *Leksikon hrvatskih pisaca*, Zagreb, Školska knjiga, 2000, p. 734.

²¹⁵ Slobodan Prosperov Novak, *op. cit.*, p. 83.

²¹⁶ Krešimir Nemeć: *Hrvatski roman od 1945. do 2000.*, Zagreb, Školska knjiga, 2003, p. 312.

La tercera fase de su creación literaria podríamos denominarla como la autobiográfica y la generacional, porque novelas como *Polagana predaja* (1984), *Legija stranaca* (1985) y *Povijest pornografije* (1988), asimismo como las memorias *Rani dani* (2002), *Trava i korov* (2002) y *Mrtva priroda* (2003), problematizan los mitos y los estereotipos de la llamada generación *rock*, mezclando la rebeldía y el romance encarnados en un tipo de pelo largo, con pantalones vaqueros deshechos, participante de las revueltas estudiantiles y de la revolución sexual, oponente de la moral cívica y de una cultura de mente estrecha.²¹⁷ Prosperov Novak también destaca su proximidad a la nueva generación:

Tribuson je sudionik vremena koje je karakterizirala brzina i radikalnost modnih i kulturnih promjena. Blizak rock-kulturi, zabilježio je njene transformacije, njezinu pojavu u rodnom Bjelovaru, zabilježio je vrijeme u kojemu je preko noći sve postajalo znak, opisao je vrijeme u kojemu su predmeti svakidašnje upotrebe, mjesta i prostori u kojima se razvijala pop-kultura, dobivali do jučer nepoznatu estetsku vrijednost i energiju.²¹⁸

La cuarta fase literaria se compone de las obras creadas bajo la influencia del autor americano, Raymond Chandler. Aquí podemos mencionar las novelas *Made in U.S.A.* (1986), *Uzvratni susret* (1986), *Siva zona* (1989), *Dublja strana zaljeva* (1991), *Noćna smjena* (1996), *Gorka čokolada* (2004), *Susjed u nevolji* (2014), *Propali kongres* (2014) y *Sestrica s jezera* (2015). Se trata de novelas detectivescas con lo que Tribuson, al igual que Pavličić, entra en la literatura genérica. No obstante, Tribuson a menudo vuelve a lo fantástico y, como ya hemos mencionado antes, es uno de los pocos fantásticos croatas entre el grupo que persisten en lo fantástico.

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 311-316.

²¹⁸ Slobodan Prosperov Novak, *op. cit.*, p. 83.

5.2. *Zavjera kartografa*

La colección de Tribuson, *Zavjera kartografa*, fue publicada 1972, en el mismo año que *Lađa od vode* de Pavličić, en la edición de Centar za kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba. A diferencia de *Lađa od vode*, la colección de Tribuson se compone de un menor número de cuentos, de los cuales ninguno sobrepasa las diez páginas. La subversión que hemos observado en los cuentos de Pavličić también marca esta colección. Sin embargo, los relatos de *Zavjera kartografa* podríamos calificarlos como “más fantásticos”, es decir, los hechos y los elementos fantásticos en estos relatos realmente llaman la atención y rompen de manera asaz obvia las leyes del mundo empírico. En este sentido, podemos considerar lo fantástico de Pavličić como más sutil. Uno de los ejemplos que podemos mencionar es “Sidro za pučinu”, en el que el narrador después de la conversación con su abuelo y después de su muerte es incapaz de olvidar el candelero que se encontraba junto a su cama mientras su abuelo estaba tumbado en ella esperando la muerte. Después nadie ha visto este candelero. Los personajes de Tribuson, en cambio, visitarán los mundos paralelos, cazarán a Satanás, verán el porvenir o desaparecerán en el mundo del arte.

Otro rasgo de lo fantástico de Tribuson es la propensión al polo del detalle y al aspecto mitológico, de lo cual podemos inferir que cada uno de los cuentos es el resultado de una selección minuciosa de un determinado hecho. Aún más, podríamos designar esto como la marca genérica porque los elementos fantásticos por sí mismos requieren tal tratamiento. Los elementos fantásticos conllevan el cambio y a menudo la intranquilidad en la vida del personaje, así que el corte, con el que se aísla el detalle, es decir, el acontecimiento fantástico, tiene lugar justo antes del trastorno del curso usual y después de la culminación. De ahí la gradación de lo fantástico. En *Zavjera kartografa* hallamos muchos ejemplos de lo explicado, entre otros “Kitajski carski vrt Jona Tadeusza”, “Kugle”, “Gusar”, etc.

Los personajes de Pavličić pasan por una clase alteración que ocurre precisamente por causa de lo fantástico. En los cuentos borgeanos encontramos ejemplos de esto en el segundo campo temático, entre ellos: “La lotería en Babilonia”, “Funes el memorioso” y “El milagro secreto”. Aquí un hecho insólito fomenta las modificaciones, mientras que, por ejemplo, en “La biblioteca de Babel” lo fantástico no se presenta como una situación extraordinaria.

Hablando sobre *Lađa od vode*, hemos mencionado el realismo fingido como una de las *dominantes* de estos cuentos. El realismo fingido principalmente se manifiesta en la creación

de los mundos literarios mediante los procedimientos literarios típicos para la poética realista. Los cuentos de *Zavjera kartografa* los marca también el realismo fingido, que Tribuson apoya con el documentarismo, así que su narrador frecuentemente es cronista. Asimismo, cita los libros, hace referencias a las fuentes de sus textos, entre ellas también a los informantes que le cuentan las historias.

En los capítulos que siguen intentaremos rastrear los procedimientos y temas que aproximan *Zavjera kartografa* a la poética borgeana.

5.3.Las dominantes

Incluso si leemos superficialmente *Zavjera kartografa* podemos percatarnos de la afinidad de Tribuson por los procedimientos literarios similares a los que hemos notado en la prosa fantástica de Borges. En primer lugar, lo podemos observar en las referencias explícitas a la tradición que está detrás de la experiencia literaria del autor, o sea, la intertextualidad y la citación, las dos características de la prosa de Borges. Además, los cuentos de Tribuson también contienen referencias falsas, es decir, referencias a libros inventados por el mismo autor, como nota Jagna Pogačnik.²¹⁹

Por lo que se refiere al estilo, a diferencia del lenguaje simple y accesible de Pavličić, Tribuson usa la multitud de arcaísmos, como, por ejemplo: živalj, sanjik, unezvijeren, bibav, vižljast, etc. En este sentido, junto a las peculiaridades sintácticas, es notable su manierismo. Un caso similar es la prosa borgeana. Se trata de un estilo denso, de vocabulario específico, asimismo como de una sintaxis peculiar que es resultado de la bilingüalidad de Borges. Por este rasgo estilístico sus cuentos requieren un lector atento.

²¹⁹ Cfr. Jagna Pogačnik: "Borgesovski model fantastike i kratka proza Gorana Tribusona", *Književna revija*, Osijek, 2000, br. 1/2, p. 189.

5.3.1. El narrador

La mayoría de los escritores de la generación literaria de los años setenta se sirve del narrador en primera persona, Pavličić y Tribuson también. El narrador de Tribuson a menudo llamará la atención y justificará sus métodos, mostrará sus debilidades y la artificialidad de su papel, frecuentemente mediante comentarios metanarrativos, como en el cuento “Jomael alkemičar i vrijeme”:

Svaki će se čitalac s pravom upitati čemu ovaj nepovezani niz tek jedva zanimljivih podataka. Prepričavanje Jomaelove povijesti htjelo se izdići iznad gole pripovijedne profanosti kronike, no upravo nevjerovatna apokrivnost nadaljih podataka ne dozvoljava piscu da ih stavi nigdje drugdje doli u fusnotu. A upravo ovi podaci izbijaju iz dosadašnjeg prepričavanja neosmišljenost i djelomičnu nezbijenost kronike.²²⁰

Además, no en pocos casos ocurre que la narración empiece por la introducción en la que el narrador se disculpe por las posibles flojedades de lo expuesto, como en el cuento “Esteban i čuvari zvjezdarnice”: “Bezbrojne su i istinite priče zaboravljene čak i od najveličajnijih povijesnih knjiga, pak će ove propukline u Povijesti ispuniti bibavo i sitno pero pisca nezatnika tražeći strpljiva i maštovita čitatelja.”²²¹

En estos casos la limitación del papel del narrador se muestra explícitamente, su posición está (aparentemente) debilitada, él parece ser “más humano” que el narrador omnisciente del cuento tradicional. Aún más, en el género fantástico el narrador puede estar asimismo atrapado en lo fantástico, como ocurre en el cuento “Kitajski carski vrt Jona Tadeusza”:

Sada sam se potpuno povukao iz stvarnosti u svijet privida i utvara, u svijet božanske umjetnosti. Po čitave dane, dobrim dijelom i noći, pregledavam reprodukcije najvećih majstora kista, slušam glazbu i čitam, sve čitam, od Grka naovamo. Jer u svemu tome budući predstavlja gotovo univerzalnu cjelokupnost, za mene je nešto skriveno: jedan tmurni lik koji želim ponovo ugledati.

²²⁰ Goran Tribuson: “Jomael alkemičar i vrijeme”, *Zavjera kartografa*, Zagreb, Znanje, Centar za kulturu Narodnog sveučilišta u Zagrebu, 1972, p. 15.

²²¹ Goran Tribuson: “Esteban i čuvari zvjezdarnice”, *op. cit.*, p. 17.

Tražim Jona Tadeusza.²²²

La razón por la que uno lee, escucha y observa el arte aquí se justifica por la búsqueda de una persona; sin embargo, el párrafo reverbera una aspiración general de los lectores, asimismo como de los recipientes de las demás formas artísticas, de encontrar algo que ha sido quitado de su mundo, que ha sido trasladado a la eternidad, a lo ficticio. Este relato, por lo tanto, representa una clase de diálogo con la tradición del arte y con la recepción de la misma, así que lo citado lo podríamos comprender como cierta justificación del acto de la lectura.

Otro rasgo común con la prosa de Borges es que el narrador de Tribuson no es el inventor de su propia narración, o así afirma por lo menos. En la mayoría de los casos se trata de historias que el narrador escuchó de algunos viejos o que encontró en algunos libros, escritos o crónicas. El cuento “Amadejeve kosti” es la transcripción de la historia de la tejedora Urška, sobre Jomael el narrador leyó y escuchó las habladurías del pueblo, la historia sobre el pirata Quadrio se nos refiere de segunda mano, o sea, el narrador transcribe lo que le cuenta su pariente y su tutor Rodolfo.

Un caso especialmente interesante y singular es el cuento “Astarta, pučka priča iz sna”, donde el narrador se dirige directamente a su interlocutor, o sea, al lector: “Mrštiš se mili sugovorniče, no ostavi sad tu kupicu prevrela piva što je ovlaš držiš između prstiju pa me osluhni, jer pričat ću ti zgodu posebito zanimljivu, koja je uz ovo moje mjesto vezana i koju ćeš ti, vazda lutanja gladan i dobra pića žedan, zacijelo razumjeti.”²²³ De este modo el narrador convierte a su lector en uno de sus personajes, en lo que insiste hasta el final de su texto. El cuento termina con la sorpresa preparada por el narrador, quien por fin revela su identidad verdadera. Él enseña su hombro donde está esculpido el signo que Sibin tomaba por ser de Satanás y que decía le hizo Astarta, por lo cual nos damos cuenta de que el narrador es el hijo de Sibin. En los cuentos borgeanos también tenemos ejemplos del reconocimiento, o sea, de la revelación de la identidad verdadera en el cuento “La forma de espada”, en el que nos enteramos de que el narrador no es el Inglés de La Colorada, sino el traidor Vincent Moon, cuya cicatriz prueba su culpa.

El cuento “Astarta” hay que destacarlo, junto con “Amadejeve kosti”, como ejemplo donde su desarrollo se fundamenta en el problema amoroso, de lo que no hay evidencias en los cuentos de Borges. Aún más, ningún relato de *Ficciones* trata el tema de las relaciones entre hombres y mujeres, lo que, según Todorov, clasificaríamos bajo el campo temático del *tú*. En

²²² Goran Tribuson: “Kitajski carski vrt”, *op. cit.*, p. 51.

²²³ Goran Tribuson: “Astarta, pučka priča iz sna”, *op. cit.*, p. 75.

otras palabras, la prosa fantástica de Borges tematiza los problemas epistemológicos, mientras que en la prosa de Tribuson no encontramos este tipo de exclusividad.

5.3.2. La intertextualidad y la citación

En el primer de los relatos de *Zavjera kartografa* podemos detectar la conexión en el plano temático con los textos de Borges. Se trata de Jomael, quien, a pesar de las circunstancias que no están a su favor, logra desarrollar su intelecto, ocupándose en primer lugar de alquimia. Aparte de esta antigua y mística disciplina, los demás personajes de Tribuson mostrarán el interés también por otras ramas científicas como, por ejemplo, la cartografía, la adivinación, la astrología. La alquimia incita a Jomael a reflexionar sobre la división del espacio y, después, también del tiempo. Esta información se nos otorga en la nota a pie de página, lo que otra vez se asemeja al conjunto de los procedimientos literarios de Borges.

Borges, por ejemplo, a menudo con la nota a pie de página cambia la actitud del narrador hacia una determinada materia o introduce una información nueva por la que el lector tiene que cambiar su perspectiva o aporta al texto un humor específico basado en ironía: “Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de San Francisco de Sales. En la biblioteca de Pierre Menard no hay rastros de tal obra. Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada.”²²⁴ Este ejemplo del cuento “Pierre Menard, autor del *Quijote*” es solamente uno de los muchos ejemplos de cómo se sirve Borges de las notas a pie de página. Tribuson, por otra parte, en su colección aplica este procedimiento solamente en el cuento mencionado.

Aparte de este caso singular, Tribuson a menudo hace referencias a libros cuyo descubrimiento trastorna la trayectoria de la historia. Por ejemplo, en el relato “Gusar” menciona las obras de Celso y Porfirio, las vías de la demostración de la existencia de Dios de Tomás, los libros que divulgaban la doctrina de Quadria a su tripulación. El cuento “Zavjera kartografa” resulta interesante porque, además de citar varias crónicas, el cuento mismo imita el discurso de las crónicas, las que forman el repertorio de la cultura hispana.

²²⁴ Jorge Luis Borges: “Pierre Menarde, autor del *Quijote*”, *op. cit.*, p. 44.

5.4. Los temas afines de *Zavjera kartografa* y *Ficciones*

En la colección de cuentos *Zavjera kartografa* podemos detectar mucho más paralelismos en cuanto a los temas y motivos con Borges, que en la colección de Pavličić. A Tribuson, como también a Borges, le preocupan los problemas de la división del tiempo, los mundos ficticios, la frontera entre la realidad y el sueño, los espejos y el desdoblamiento de la personalidad, lo que asimismo podemos vincular con el personaje literario del doble.

Aunque existen muchas similitudes por lo que se refiere a los temas, hay que mencionar un motivo completamente atípico para Borges y Pavličić, que es el diablo. Este personaje es uno de los que figuran con regularidad en la literatura fantástica en general y, entonces, también en la literatura fantástica croata. En *Zavjera kartografa* aparece en dos cuentos: “Kapetan i nečastivi” y “Astarta, pučka priča iz sna”. En ellos este personaje ejerce funciones diferentes. En el primer relato él actúa como personaje independiente y participa activamente en los acontecimientos. La apuesta, que se convierte en el juego de las escondidas, destruye la vida del capitán. En el segundo caso, el diablo es solamente un personaje al que se refiere. La mención de Satanás, sin embargo, funciona como una especie de intensificador de lo extraño y de lo fantástico en el cuento. El bebé que da a luz la mujer de Sibin, aunque estéril, es el hijo de Astarta, quien Sibin condenó con sus acusaciones a la muerte en la hoguera y de este modo otorgó el bebé a Satanás.

Este personaje es uno de los ejemplos que demuestran que Tribuson, y seguramente los demás escritores croatas de la literatura fantástica, se inspiró en fuentes diversas. Una de ellas seguramente es Borges, pero asimismo los cuentistas croatas podían recurrir a la tradición literaria a la que pertenecen, como también a los demás autores que hemos mencionado en los capítulos anteriores.

5.4.1. Los espejos

El espejo es el motivo reconocible de los cuentos de Borges, en los cuales este funciona como el objeto ante que se tiene miedo porque representa la vaciedad y simboliza la ilusión de la personalidad. Otro temor de Borges está representado por dos espejos enfrentados que aluden a la infinitud. Hemos mencionado ya el cuento “Jomael alkemičar i vrijeme”, donde Jomael descubre que el espacio es infinitamente divisible. A esta conclusión llega precisamente por medio del motivo del espejo:

Prepostavlja se da je jedan nenadani potres priklonio Jomaela drugoj vrsti stvaralačkog suludništva. Naime, zemljotres bje proizveo iznenadno prskanje i lom zrcala pred kojim se alkemičar nalazio, pa se tako prostor u koje je bio prividno smanjio za čitavu polovinu. Ovakvom djelidbom mogao bih prostor svoje sobe smanjiti za polovinu, mislio je, pa zatim još za polovinu, i tako u nedogled. Stoga je zatvoreni prostor za Jomaela počeo predstavljati osmotrivi beskraj, svemir unutar svemira.²²⁵

El mejor ejemplo del problema de la imagen reflejada es el cuento “Samostan”. Este es asimismo uno de los exiguos cuentos de *Zavjera kartografa* que empiezan *in medias res*, en este caso con la llega del pescador Goen, quien muestra una tortuga excepcional, encontrada nadando al revés en el lago. Este hallazgo reaviva las historias y las leyendas sobre el lago hechizado, sin el fondo, que fascinan al joven Gimal y él decide investigar el fondo del lago. Logra llegar hacia el fondo, pero asimismo entra en un mundo simétrico a aquel del que llega, excepto que en este mundo paralelo está ubicado el monasterio cuyos habitantes arden en las llamas de su concupiscencia, que al final atrapan a Gimal. El final del cuento evoca los finales clásicos de los cuentos donde el hecho fantástico se explica como la alucinación del joven que está muriendo. Sin embargo, la orientación al revés de su cuerpo y las quemaduras azules causan la vacilación del lector.

La historia sobre Amadej, quien prometió antes de morir que iba a regresar con su amada Pavla-Johana, contada por Urška, demuestra que el destino se maneja con los espejos.²²⁶ Este cuento es también el ejemplo donde el reflejo simétrico se realiza también en el nivel de los personajes y no solamente en la duplicación de los mundos narrados. El cuento trata de Amadej,

²²⁵ Goran Tribuson: “Jomael alkemičar i vrijeme”, *op. cit.*, p. 7.

²²⁶ Goran Tribuson: “Astarta, pučka priča iz sna”, *op. cit.*, p. 69

el ladrón, quien muere como vivió. Sin embargo, su espíritu se traslada al cuerpo de su hermano mudo, Matej. Mientras rezaba en su tumba, se hizo “vampiro”, es decir, empezó a vagabundear y robar, por lo que el pueblo lo consideraba ser el reflejo extraño del destino de Amadej.²²⁷

A diferencia de los cuentos de Borges, donde se mezclan las identidades completamente opuestas como, por ejemplo, las del traidor y del héroe, con lo que se destaca la línea fina entre unos y otros, los personajes de Tribuson se convierten en las proyecciones simétricas de otros personajes. Esta proyección, sin embargo, despoja a Matej de su propia personalidad y se convierte en un reflejo vacío de Amadej, justamente como el espejo.

5.4.2. El desdoblamiento

Un motivo cercano al del espejo es el desdoblamiento, que recalca dos elementos opuestos que forman parte de la misma unidad, a diferencia del reflejo del espejo que procura igualar dos elementos. Borges elabora este motivo por medio de los juegos con la identidad de los personajes, lo que ejemplifican “La forma de la espada”, “Tema del traidor y del héroe” y “Tres versiones de Judas”. Un problema similar lo trata el cuento de Tribuson, titulado “Kugle”. En los cuentos borgeanos el intercambio de las identidades no sobrentiende la mudanza del alma de un cuerpo a otro, sino que se trata de estrategias literarias mediante las cuales Vincent Moon se convierte en el *Inglés de La Colorada*, y Kilpatrick se hace el personaje con dos identidades diferentes. El protagonista de Tribuson, Lomytard, por otro lado, es la víctima del juego malicioso del mago Angor y su alma pasa del cuerpo del caudillo al cuerpo del mendigo.

El cuento “Sudionik” elabora este tema desde un ángulo nuevo. El peregrino Saul llega a la corte del noble Simon. Cada uno de ellos representa las opiniones opuestas. Saul cree que nuestra existencia está abandonada al caos y Simon cree en el orden del mundo sobre el que rige Dios. Simon simboliza la imagen invertida de Saul, aunque asimismo podríamos afirmar que representa el reflejo del reverso de una misma cosa. Este reflejo es otra vez el espejo vacío que usurpa la identidad. Al final Saul mata a Simon y se hace “po prvi puta Saul, jedini i neponovljivi Saul.”²²⁸

²²⁷ Goran Tribuson: “Amadejeve kosti”, *op. cit.*, p. 72.

²²⁸ Goran Tribuson: “Sudionik”, *op. cit.*, p. 67

5.4.3. *La vida es sueño*

La mezcla del sueño y la vigilia es un motivo frecuente en Borges y también es el fenómeno con el que se ocupa en sus ensayos, entre los cuales destacamos “La flor de Coleridge”. El sueño es uno de los motivos y recursos preferidos de los autores fantásticos puesto que se puede fácilmente aprovechar de él para explicar los hechos extraños. Sin embargo, la literatura fantástica contemporánea elabora este motivo aún más radicalmente. No solamente se evoca la línea borrosa entre el sueño y la realidad, sino que se intenta demostrar que esta línea ni siquiera existe. En el ensayo de Borges que acabamos de mencionar esta afirmación se problematiza explícitamente, mientras que la posibilidad de probar la “realidad” del sueño se percibe como fútil.

Esta frontera desaparece en el cuento “Gusar” y el sueño penetra en la realidad. Según la doctrina de Rafael Quadri “ne postoji nikakva smrt doli naprasna, te [...] ono što usud uskrati čovjeku budnom daruju mu to istom u snu. Potom je patnja sna žešća i bolnija od patnje jave.”²²⁹ Al principio nadie presta atención a sus palabras, pero después de su captura y encarcelamiento, todo cambia. Mientras los guardias escuchaban sus gritos, confesiones y suplicas, el protagonista de veras muere “u užasnoj lomači svojega sna” y a la mañana siguiente los guardias encuentran en su celda solamente las cenizas.²³⁰

Algo similar hemos notado en el cuento “Las ruinas circulares”. El soñador intenta crear al hombre mediante su sueño, un hombre que fuera tan real que ni él mismo dudara de la realidad de su existencia. Lo único que podría revelar la falsedad de su existencia es el fuego, que no puede perjudicarlo. Sin embargo, el mago mismo descubre la cruel verdad: “Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.”²³¹

El último cuento de *Zavjera kartografa* construye su mundo fantástico sobre el motivo del sueño, cuyos límites poco a poco desaparecen hacia el final. Se trata del cronista Sibin quien, por causa de la obsesión por la belleza de Astarta y para salvarse a sí mismo acusa a la joven de brujería. Los jueces deciden quemarla, a pesar estar preñada, en la hoguera. Después Sibin

²²⁹ Goran Tribuson: “Gusar”, *op. cit.*, p. 25

²³⁰ *Ibid.*, p. 26

²³¹ Jorge Luis Borges: “Las ruinas circulares”, *op. cit.*, p. 64.

empieza a soñar cada noche el mismo sueño: él está tumbado en una cama de caña y juncia, al lado del pantano. De repente oye la voz de Astarta que le habla sobre el niño regalado a Satanás. El sueño termina normalmente termina con la fuga de Sibin, quien quiere volver a su esposa Petra, mujer estéril que, no obstante, se queda embarazada. Sin embargo, el sueño de Sibin se vuelve cada vez más fuerte, así que después del nacimiento del bebé él ya no despierta - el sueño subyuga la realidad-.

5.4.4. El lenguaje y la expresión

Como Borges y Pavličić, Tribuson también en sus textos trata el tema del lenguaje y la expresión, aunque solamente en el primer cuento de *Zavjera kartografa*, “Jomael alkemičar i vrijeme”. Aquí nos encontramos ante el mismo problema que perseguía al narrador de “El Aleph” y a Ivan Radak, poniendo en evidencia que la lengua más que ser el puente entre la gente, se interpone entre ellos como una barrera:

Ovdje stoji da mu se posao u prvim danima iscrpljivao u doradivanju sustava znakova kojima se iskazivao jezik, a u jeziku i svakoliki život te cjelokupne zbiljnosti. Jomael je dobro znao: bućne li ovalnim kamenom u blatnu vodu jezera, te time poplaši par grgeča i dvorogog jelena što se odmarao na obali, da će dobiti jedan trenutak koji je nepredočiv bilo kome osim njemu samome, te da ga jezikom ili bilo kakvim postojećim znacima neće otjeloviti.²³²

La búsqueda del sistema en el cual el hombre pudiera transmitir su experiencia a otro individuo resulta ser una búsqueda imposible o una persecución del ideal, la que figura a menudo en los cuentos de Pavličić. No obstante este motivo se manifiesta a través de prácticas asaz diferentes como, por ejemplo, a través de la mecánica en “Pakleni stroj” o el ballet en “Putujuća priča.”

²³² Goran Tribuson: “Jomael alkemičar i vrijeme”, *op. cit.*, p. 7.

5.4.5. El tiempo

Hemos mencionado varias veces el cuento “Jomael alkemičar i vrijeme”. Aunque en la narración misma no tenemos las indicaciones de la preocupación por el tema del tiempo, la nota al pie de página, en forma de comentario metaficcional, nos descubre la razón de la discrepancia entre el título y la narración. Por lo que se refiere al cuento mismo, podemos relacionarlo con los temas que hemos tratado en la primera parte del trabajo, especialmente porque se trata de la misma derivación lógica según la cual, análogamente a la división del espacio, podemos inferir que el tiempo es divisible infinitamente. De ahí que cada uno de los momentos contenga la eternidad.

Además del tema de lo infinito, Tribuson juega con el concepto del tiempo en el cuento “Kugle”, donde Lomytard puede ver el porvenir en el globo del mago Angor, pero “prizor koji je jednom ugledao nije mogao nanovo proživiti.”²³³ El flujo del tiempo con el cual cada parte de nuestras vidas, es decir, del tiempo que nuestra vida “ocupa” resulta ser irremplazable, corresponde a la postura de Schopenhauer: Según él, la vida es un libro que leemos en orden, mientras que el sueño es la lectura hojeando el mismo libro. De ahí que la visión del porvenir de Lomytard equivale al vivir este porvenir, es decir, lo único que hace este personaje sirviéndose del globo mágico es mezclar las secciones temporales de su vida.

5.4.6. Los mundos ficticios

En el cuento que hemos mencionado varias veces, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges construye, a través del motivo de la enciclopedia, un mundo completamente nuevo y ficticio y logra insertarlo en nuestro mundo. El relato “Zavjera kartografa” causa la intranquilidad en el lector de un modo similar.

Usando el discurso de los escritos y de las crónicas, aumenta la credibilidad del acontecimiento fantástico. Por esto se mencionan los textos de Tomás de Torquemada, Enrico Munuel, los diarios de viaje de Esteban Manuel Gormices, la carta de Ignace-Leontine de Lermainne e, incluso, del rey Fernando II. El cuento mismo trata de la conspiración de los

²³³ Goran Tribuson: “Kugle”, *op. cit.*, p. 11

cartógrafos judíos para vengarse de la corona castellana por expulsarlos de la Península. Su proyecto consiste en modificaciones de los mapas geográficos, por ejemplo, insertan lugares ficticios como las brechas de montañas, la red de ríos cerca de Toledo o la isla Piedrabueana.

En contraposición al mundo de Tlön, la ínsula Piedrabueana no resulta convincente por causa de los testimonios, puesto que, a pesar de ser diversos, son rechazados a través de las investigaciones oceanográficas modernas. No obstante, la vacilación no se resuelve tan fácilmente por causa de la existencia del amuleto traído de la ínsula. El narrador pretende convencer al lector de que este objeto de veras proviene de la isla añadiendo al marinero Esteban Manuel Formices los adjetivos como “de confianza” y “veraz”.²³⁴

El relato “Kitajski carski vrt Jona Tadeusza” desarrolla el tema de los mundos ficticios de una manera diferente. Los fundamentos de este texto podríamos buscarlos en el pensamiento de Aristóteles, según el cual el arte enseña cómo podría ser la realidad, lo que es la base de la literatura fantástica. Platón, en cambio, opina que el arte (y la literatura) nos aleja del mundo de las ideas tres veces. Tadeusz cree que el arte no crea solamente mundos falsos, sino que su naturaleza es destructiva, se adueña de la realidad y la empobrece. Según él, el arte es “skok s vremenitog na vječno, s ljudskog na božansko, sa stvarnog na zamišljajno.”²³⁵

²³⁴ Goran Tribuson: “Zavjera kartografa”, *op. cit.*, p. 32

²³⁵ Goran Tribuson: “Kitajski carski vrt Jona Tadeusza”, *op. cit.*, p. 47

6. Conclusión

Jorge Luis Borges es el autor cuya influencia es de volumen universal, así que no sorprende que su nombre fuera el tema de muchos debates también en estos lugares. Hemos intentado mostrar en el capítulo sobre la recepción de sus obras que la etiqueta “borgeanos” se debe más a la fama del nombre que a argumentos objetivos. No obstante, si bien Branimir Donat tal vez se apresuró a denominar así a la generación de los prosistas croatas de los años setenta del siglo XX, creemos que es, en cualquier estudio sobre el género, inevitable mencionar a Borges como influencia clave de la literatura fantástica contemporánea.

Puesto que, según las indicaciones, no podemos hablar sobre la imitación del argentino, este trabajo se vuelve en el análisis comparativo, fundado en la clasificación de Beker de los contactos genéticos y tipológicos. Aquí se trata de los segundos, es decir, intentamos descubrir los vínculos genéricos entre la prosa narrativa de Borges y de dos escritores croatas, Pavao Pavličić y Goran Tribuson.

Con respecto a Pavličić, su prosa fantástica se muestra más simple, pero asimismo sutil. En sus cuentos no vamos a topar con obvias preocupaciones metafísicas, como tampoco con una atmósfera densa como aquella de los cuentos borgeanos. Aunque hemos detectado los rasgos que vinculan *Lada od vode* con *Ficciones* como, por ejemplo, la subversión, el realismo fingido, lo fantástico acumulante y la reducción, se trata en primer lugar de una clase del esqueleto o del fundamento genérico que podemos observar también en la prosa de Tribuson. Según Pavičić, estos procedimientos son característicos para todo el grupo de la generación de los fantásticos.

Por otro lado, además de estos rasgos básicos, en los cuentos de Tribuson hemos observado otras características que resultan asaz fructíferas en la comparación con la prosa borgeana. Tal es el caso del narrador en la colección *Zavjera kartografa*. Como también ocurre en los cuentos de Borges, el narrador de Tribuson expone su presencia en el texto. Además, a diferencia de los escasos ejemplos donde hemos podido detectar la intertextualidad explícita en los textos de Pavličić, en *Zavjera kartografa* casi no hay textos donde no se destaque el lazo con las demás obras literarias.

Como ya hemos señalado, Borges no vacila al referirse explícitamente a su erudición y especialmente explícitas son las menciones de base filosófica de sus textos. Los cuentos de los

fantásticos que hemos analizado no revelan su fundamento filosófico. Sin embargo, en cuanto a los temas, los relatos de Goran Tribuson comparten motivos y temas similares a los de los cuentos de Borges. Los ejemplos de lo que acabamos de constatar son los espejos, el desdoblamiento, el topos *la vida es sueño*, el problema de la limitación del lenguaje y los mundos ficticios. Por otra parte, en el plano temático de Pavličić también notamos un menor grado de similitud con Borges. Los temas analizados podríamos asimismo explicarlos en el contexto de la profesión de Pavličić, junto con el contexto político específico de aquel periodo.

7. Bibliografía

7.1. Bibliografía primaria

Borges, Jorge Luis (con Norman Thomas di Giovanni): *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999.

Borges, Jorge Luis (coord. Eliot Weinberger): *Selected non-fictions*, New York, Viking, 1999.

Borges, Jorge Luis (traducción de Norman Thomas di Giovanni): “An Autobiographical Essay”, en: *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, New York, A Bantam Book, 1971, pp. 135-185.

Borges, Jorge Luis: *Discusión*, Madrid, Alianza, 1976.

Borges, Jorge Luis: *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2003.

Borges, Jorge Luis: *El hacedor*, Madrid, Alianza, 1979.

Borges, Jorge Luis: *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza, 1998.

Borges, Jorge Luis: *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona, Seix Barral, 1994.

Borges, Jorge Luis: *Ficciones*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2011.

Borges, Jorge Luis: *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza, 1953.

Borges, Jorge Luis: *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza, 1971.

Borges, Jorge Luis: *Inquisiciones*, Barcelona, Seix Barral, 1995.

Borges, Jorge Luis: *Izmišljaji*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2000, preveo Milivoj Telećan.

Borges, Jorge Luis: *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1979.

Borges, Jorge Luis: *Prólogo*. En: Bioy Casares, Adolfo: *La invención de Morel, El gran Serafín* (Edición de Trinidad Barrera), Madrid, Cátedra, 2001, pp. 89-91.

Pavličić, Pavao: *Lađa od vode*, Beograd, AED studio, 2003.

Tribuson, Goran: *Zavjera kartografa*, Zagreb, Znanje, Centar za kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba, 1972.

7.2. Bibliografija sekundaria

Alazraki, Jaime: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*, Madrid, Gredos, 1968.

Barrenechea, Ana María: "El idealismo y otras formas de la irrealidad". En: Čedomil Goić: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 3, época contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, pp. 313-318.

Barrera, Trinidad: "Narrativa argentina del siglo XX: cruces nacionalistas, fantasías, inmigración, dictaduras y estilo". En: Barrera, Trinidad (coord.): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 409-436.

Beker, Miroslav: "Četiri pristupa komparativnoj književnosti", *Kolo*, 1998, br. 1, pp. 125-137.

Beker, Miroslav: "Je li komparativna književnost u krizi", *Umjetnost riječi, časopis za znanost o književnosti*, 1998, br. 2, pp. 91-100.

Bioy Casares, Adolfo, Borges, Jorge Luis, Ocampo, Silvina: *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

Carilla, Emilio: "Los orígenes del ensayo hispanoamericano", *Thesaurus*, Tomo XLVIII, Núm. 2, 1993, pp. 374-383 (Disponible en: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH_48_002_142_0.pdf Fecha de acceso: el 1 de febrero de 2016).

Castro Morales, Belén: "El ensayo hispanoamericano del siglo XX. Un panorama posible". En: Barrera, Trinidad (coord.): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 805-852.

Coha, Suzana: "Naš narod' i njegove pri/po/povijesti: fikcija i falcija; prosvjetiteljstvo i romantizam; folklorna tradicija i moderni publicistički žanrovi", u: *Medij, kultura, nacija. Poetika i politika Gajeve Danice*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, Filozofski fakultet - *Periodica Croatica*, 2015, pp. 409-426.

Coha, Suzana: "Pisanje/čitanje Hrvatskog proljeća - između mita i traume", en: Jakovina, Tvrtko (urednik): *Hrvatsko proljeće. 40 godina poslije*, Zagreb, Sveučilišna tiskara, 2012, pp. 291-308.

Cornwell, Neil: "Fantastično u književnosti", *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problema*, No. 43, 1996, 4/6, pp. 4-31.

Corral, Rose: “Acerca del ‘primer Borges’”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 42, No. 1, 1994, pp. 151-159 (Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/40299652> Fecha de acceso: el 22 de enero de 2016)

Donat, Branimir: “Astrolab za hrvatske borgesovce”, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1991, pp. 206-225.

Donat, Branimir: “Lađa od poezije i od papira”, *Vidik*, 4-5, kolovoz rujan 1973, pp. 129-131.

Donat, Branimir: “Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj književnosti”, en: Donat, Branimir, Zidić, Igor: *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1975, pp. 7-56.

Erdal Jordan, Mary: *La narrativa fantástica (evolución del género y su relación con conceptos del lenguaje)*, Frankfurt, Vervuert, 1998.

Fernández, Macedonio: *Museo de la novela de la Eterna*, Madrid, ALLCA XX, 1993.

García Ramos, Arturo: “Jorge Luis Borges: la mimesis de la nada”, en: *Anales de Literatura hispanoamericana*, No. 28, 1999, pp. 659-680 (Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI9999120659A/22766> Fecha de acceso: el 25 de enero de 2016).

Gredelj, Marija, Matić, Gordana: “Borges y Todorov: lecturas recíprocas”, *Quinqueecclesiensis 14*, Pečuh, Edición del Centro Iberoamericano de la Universidad de Pécs, 2016, pp. 369-383.

Hahn, Oscar: “Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano.” Los Angeles, CA: *Mester*, v. 19, no. 2, (1990), pp. 35-45. (Disponible en: <https://archive.org/stream/mesterv19no2univ#page/n0/mode/2up> Fecha de acceso: el 3 de marzo de 2016).

Hart, Jr., Thomas R.: “The Literary Criticism of Jorge Luis Borges”, en: *MLN*, Vol. 78, No. 5, General Issue, December 1963, pp. 489-503 (Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3042758> Fecha de acceso: el 22 de enero de 2016).

Hume, Kathryn: “Fantastika i mimesis”, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, No. 43, 1996, pp. 43-67.

Jackson, Rosemary: “Književnost subverzije”, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, No. 43, 1996, 4/6, pp. 126-132.

Kalenić Ramšak, Branka: “Borges *remake*: el carácter metaficcional y autoficcional de la literatura”, en: Huertas Morales, Antonio, Matić, Gordana, Polić-Bobić Mirjana (eds.): *La*

literatura argentina del siglo XX: un recuento: relecturas de la Argentina del siglo XX ficcionalizada, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, 2015.

Kuvač-Levačić, Lidija: *Moć i nemoć fantastike*, Split, Književni krug, 2013.

Lejeune, Philippe: “Autobiografski sporazum”, en: *Autor, pripovjedač, lik* (coord. Cvjetko Milanja), Osijek, Svjetla grada, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet, 2000, pp. 201-236.

Leksikon hrvatskih pisaca, Zagreb, Školska knjiga, 2000.

Lipp, Solomon: “En busca de una conciencia nacional. El caso argentino”, *AIH*, Actas X, 1989, pp. 755-761 (Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_084.pdf Fecha de acceso: el 5 de febrero de 2016).

López, Alejandro José: “Anotaciones sobre lo fantástico en Borges”, *Hybrido: arte y literatura*, Año 4, N°. 4, 2000, pp. 91-96 (Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2652554> Fecha de acceso: el 25 de marzo de 2016).

Lukowská, Eva: “Apuntes sobre el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX”, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, Etudes romanes de Brno, N°. 1, 2007, pp. 113-127 (Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4499879> Fecha de acceso: el 5 de marzo de 2016).

Magallanes, Juan Carlos: “El sentido de la trascendencia en la literatura fantástica de Jorge Luis Borges”, *Hipertexto*, No. 7, Invierno 2008, pp. 103-112 (Disponible en: https://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper7Magallanes.pdf Fecha de acceso: el 26 de marzo de 2016)

Maleš, Branko: “Mlada hrvatska proza u kontekstu poslijeratne prozne produkcije”, *Republika*, svibanj-lipanj 1979, godište XXXV, pp. 473-481.

Naveira de del Valle, Liliana María: “Palabra y pensamiento en Borges. La reflexión filosófica borgeana a través del análisis de su poética”, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2005 (Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/41695>; Fecha de acceso: el 4 de junio de 2016).

Nemec, Krešimir: *Hrvatski roman od 1945. do 2000.*, Zagreb, Školska knjiga, 2003.

Oviedo, José Miguel: *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Oviedo, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana. 4, De Borges al presente*. Madrid, Alianza Editorial, S. A., 2001, pp. 15-37.

Oviedo, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana: 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 2001.

Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2000.

Petzold, Dietrich: "Fantastična književnost i srodni žanrovi", *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, No. 43, 1996, pp. 68-76.

Pogačnik, Jagna: "Borgesovski model fantastike i kratka proza Gorana Tribusona", *Književna revija*, Osijek, 2000, br. 1/2, pp. 181-192.

Pogačnik, Jagna: "Kratke upute za *shopping* u prodavaonici tajni", en: *Prodavaonica tajni*, Zagreb, Znanje, 2011, pp. 5-10.

Polić-Bobić, Mirjana: "O prevođenju rane Borgesove proze", *Dometi*, 1986, br. 11, pp. 47-51.

Prosperov Novak, Slobodan: *Povijest hrvatske književnosti. Suvremena književna republika*, Split, Marjan tisak, 2004.

Reyes, Alfonso: "Las nuevas artes", en: *Los trabajos y los días, OC (Obras completas)*, IX, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 403.

Rodríguez Monegal, Emir: "Muerte y resurrección de Borges", en: Čedomil Goić: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 3, época contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, pp. 305-313.

Sardiñas, José Miguel (ed.): *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Editorial arte y literatura, 2007, pp. 7-33.

Skirius, John: "Este centauro de los géneros", en: *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, México, F. C. E., 1981, pp. 9-29.

Slabinac, Gordana: "Fantastički impuls moderne književnosti", en: *Zavođenje ironijom*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1996, pp. 107-140.

Stojević, Milorad: "Bilješka o distanci", en: *Guja u njedrima*, Rijeka, Izdavački centar Rijeka, 2011, pp. XIX-XXV.

Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1981.

Verdevoye, Paul: "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Volumen 9, 1 enero 1980 (Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8080110283A> Fecha de acceso: el 15 de junio 2016).

Virk, Tomo: "Borges v kontekstu filozofije in teorije", *Zbornik mednarodnega posvetovanja o Jorgeju Luisu Borgesu, 18. - 21. november 1999*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2000.

Visković, Velimir: "Sekundarna zbilja u novijoj hrvatskoj prozi", en: *Guja u njedrima*, Rijeka, Izdavački centar Rijeka, 2011, pp. XLI-LII.

Visković, Velimir: *Mlada proza: eseji i kritike*, Zagreb, Znanje, 1983.

Williamson, Edwin: *Borges: A Life*, New York, Viking, 2004.

Willis Robb, James: "Variedades de ensayismo en Alfonso Reyes y Germán Arciniegas", (Disponible en: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/36/TH_36_001_109_0.pdf Fecha de acceso: el 23 de enero de 2016).

Yates, Donald A.: "The Four Cardinal Points of Borges", *Books Abroad*, Vol. 45, No. 3, 1971, pp. 404-411.

Župan, Ivica: "Imaginacija modernih vremena", en: *Guja u njedrima*, Rijeka, Izdavački centar Rijeka, 2011, pp. XXVII-XXXIX.