

BAJO UN BREVE CIELO: MICRORRELATOS DE BORGES

Guillermo Siles

El tipo de textualidad que la crítica ha denominado microrrelato, microficción, minificción, entre otros nombres, comienza a cobrar protagonismo alrededor de la década de 1950. Los escritores de México, Argentina y otros países como Venezuela, Colombia, Uruguay y Chile testimonian la inmensa cantidad y la indiscutida calidad de las variantes dentro del espacio genérico.¹

El microrrelato surge por la contaminación de géneros procedentes de distintas épocas y tradiciones. Alrededor de la década del sesenta se produce una aceptación gozosa de la escritura breve y fragmentaria a partir de nuevas teorías sobre la escritura, la función del lector y sobre la operación de lectura. Jorge L. Borges y Augusto Monterroso contribuyeron a afianzar el estatus genérico del microrrelato latinoamericano, al aplicar en algunos de sus textos procesos de concentración y miniaturización. Años atrás la crítica pensaba que el microrrelato procedía de la reducción del cuento convencional. Sin embargo, en la actualidad, se lo considera una forma de probada autonomía. Si bien este tipo de escritura encajaría en los marcos de la estética posmoderna, sus orígenes se remontan al Modernismo y a la Vanguardia, a la obra *Ensayos y poemas* (1917), del mexicano Julio Torri, quien funda la genealogía del género en nuestro continente. Desde

1 En nuestro estudio, *El microrrelato hispanoamericano*, hemos trazado un recorrido que tiene sus raíces en la obra de precursores modernistas, posmodernistas y vanguardistas como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Torri, Julio Garmendía, Vicente Huidobro, Macedonio Fernández, Ramón López Velarde, José Juan Tablada, Oliverio Girondo, entre otros.

sus albores se vincula también con el poema en prosa, el ensayo breve, la crónica, que han sufrido desplazamientos en el sistema literario, y que fueron imbricándose en el transcurso de su evolución, circunstancia que posibilita leer ciertas manifestaciones del pasado integradas hoy al espacio genérico. Los textos en general apelan a procedimientos de re-escritura, alusión, intertextualidad, estableciendo pactos y alianzas de lectura, según el momento histórico que atraviesan. Se nutren de una infinita gama de discursos –orales y escritos–, que se funden y entrelazan para constituir modalidades identificadas con la hibridez y la movilidad. Poseen subcategorías derivadas de una estructura mayor, cuyos rasgos distintivos son la brevedad y la velocidad. Esa estructura mayor suele adquirir los modos de expresión del cuento, del ensayo o el de la fábula, entre otros ejemplos. Retornan a fuentes y géneros de estirpe milenaria, pertenecientes a la cultura oriental o a la antigüedad clásica, con el propósito de revitalizarlos o asignarles funciones distintas. Las subcategorías resultan de la hibridación de géneros preexistentes que difieren en su funcionalidad –reescrituras, parodias, simulacros, intenciones lúdicas, humorísticas–, con lo que escamotean ciertas “leyes” genéricas, para escapar a las clasificaciones y fundar ese espacio de lo diferente, de lo experimental y novedoso.

En nuestros días la sorprendente circulación del género se explicaría por la falta de espacio y de tiempo en la vida cotidiana; se relacionaría además con nuevos hábitos perceptivos y nuevas formas de escritura, producto de las fragmentaciones del *zapping* y el empleo de la computadora.

DE LA BREVEDAD

La brevedad es un concepto clave en nuestra perspectiva, no sólo porque los textos estudiados se definan por su extensión o por constituir series que en ocasiones agrupan pequeños fragmentos, sino también porque las formas breves articulan una larga historia en Occidente. La brevedad está presente en la formulación de poéticas individuales encargadas de legitimar un modo de hacer y de leer literatura a partir de 1960. El primer libro de Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, de 1959 y la producción de Jorge Luis Borges, especialmente *El hacedor* (1960), perfilan una nueva dirección en la lectura del género que denominamos microrrelato y contribuyen a reafirmar su estatus.

Los autores mencionados son casos modélicos, puesto que practican ejercicios de reescritura vinculados con la idea de escritura original, estableciendo líneas de continuidad con los escritores contemporáneos. En cuanto al denominado proceso de formación o configuración genérica, en los últimos años las lecturas críticas revisan el lugar del microrrelato dentro del sistema literario y su significación para la historia cultural latinoamericana. Esta circunstancia favorece una lectura distinta de textos caracterizados por alterar los horizontes de expectativa de sus lectores contemporáneos. En la década de 1960, la aparición de nuevos medios masivos y sus tecnologías facilitan la circulación más eficaz de determinado tipo de literatura, generando, como reacción, la necesidad de retornar a las prerrogativas de las primeras vanguardias, especialmente en el caso de la poesía, con el fin de hacerlas re-circular en un contexto jaqueado por el consumo masivo. Tales circunstancias explicarían la recurrencia a las formas breves como campo de experimentación alternativo, aunque las mismas no hayan alcanzado la popularidad de la novela en la década antes mencionada. En ese momento no están dadas las condiciones para que el microrrelato llegue a tener la difusión que la cultura globalizada le provee, pero el inicio de este complejo proceso de legitimación genérica se remonta a aquellos años.

En cuanto a la brevedad, Adolfo Castañón sostiene que esta práctica experimental puede rastrearse en obras de género diverso, pero en la narrativa alcanza mayor vigor e importancia. En su panorama histórico, la brevedad se concibe como patrimonio de la sabiduría y el consejo popular, y está emparentada con la profundidad y con la risa. Este tipo de lenguaje reflexivo vendría a contrarrestar el lenguaje casuístico, establecido por la retórica clásica para operar en forma muy distinta, no por acumulaciones y previsiones largamente preparadas, sino a través de la sorpresa y la novedad, buscando hacer aparecer el lenguaje del individuo. Las formas breves, si bien existieron siempre, continúan surgiendo después del Renacimiento, circulando en las márgenes de la preceptiva como lo diferente.

Para Castañón, la originalidad en Latinoamérica comenzaría a percibirse en el siglo XIX a través de las formas breves, por ejemplo, en las “letrillas ociosas” del mexicano Guillermo Prieto, en los aforismos del cubano José de la Luz Caballero (1800-1862), en la innovación del uruguayo Javier de Viana con respecto al cuento breve del siglo XIX y en

los poemas en prosa de carácter fronterizo y anfíbio del venezolano José Antonio Ramos Sucre (1890-1930). El giro que propone el crítico supera las formulaciones que ven en el recuento de palabras un parámetro para fijar la extensión de los textos y se concentra, en cambio, en los aspectos históricos y en el funcionamiento de la brevedad como estrategia de escritura, representativa de momentos de crisis y promotora de profundos cambios estéticos.

Las postulaciones de Castañón, al trascender lo genérico y delinear la historia de las formas breves latinoamericanas, encontrarían su complemento en el estudio de Wilfrido H. Corral. Para este crítico, las formas breves no canonizadas regularmente bullen como un ardiente magma subterráneo en los intersticios de la institución literaria y alcanzarían visibilidad en períodos de ruptura de las letras continentales. Corral intenta diseñar un mapa alternativo, diferente al propuesto por la crítica anterior. Repara en la necesidad de revisar la historia literaria, dejando en claro que la perspectiva histórica implica una suerte de mal necesario, cuyas funciones son imprescindibles en la vida literaria y cultural. Si las formas breves son citadas por graciosas o geniales, pocas veces aparecen como parte significativa de la producción de un autor. Según su enfoque, el carácter *sui generis* de los textos dificulta su adscripción a un género, autor, escuela, movimiento o polisistemas eurocéntricos.

El desafío del fragmento a las concepciones genéricas y textuales –específica el autor– es que no admite su reducción a ninguna forma concreta y su programa paradójico estaría basado en mantener la fluidez genérica a la vez que adquiere una identidad que lo mantiene en tensión con las historias literarias oficiales. Por último, señala que, como toda literatura menor, emplea el lenguaje oficial para desterritorializarlo y fraguar una verdadera subversión literaria.

La perspectiva de Corral –en oposición a nuestro enfoque– supone la disolución genérica del microrrelato; aunque resulta parcial en muchos aspectos y hasta cierto punto arbitraria, nos interesa por su particular punto de vista sobre las interacciones entre canon y contracanon. La propuesta de aplicar una nueva nomenclatura, sin atender a la tradición crítica que le precede y sin considerar que el carácter fragmentario no es un rasgo percibido con idéntica regularidad, no resulta convincente. Sin embargo, plantea acertadas conexiones entre la historia literaria y las instancias por

las que atraviesan las formas breves –producción, recepción y circulación– no canonizadas a ciencia cierta.

BORGES, EL HACEDOR DE LO BREVE

Calvino, deslumbrado por la belleza y el rigor de las composiciones de Borges, les asigna tres de las seis cualidades que destaca en *Seis propuestas para el próximo milenio*: “rapidez”, “exactitud” y “multiplicidad” (*Por qué leer* 242-49). El primer concepto, tomado de Giacomo Leopardi, se vincula con la concisión del estilo y la multiplicidad de ideas que en sucesión tan rápida darían la sensación de parecer simultáneas. La actitud de Borges consiste en fingir que el libro que quería escribir ya estaba escrito por otro –por un hipotético autor desconocido perteneciente a otra lengua y a otra cultura– y en describir, resumir y comentar libros inexistentes. El máximo exponente de esta operatoria es “El acercamiento a Almotásim”, elaborado en forma de reseña, que contiene toda la complejidad de un mundo instalado en un espacio y un tiempo lejanos.

Calvino considera que Valéry es el que mejor define la poesía como una tensión hacia la *exactitud*, especialmente en sus ensayos críticos. En Edgar Allan Poe –en el Poe visto por Baudelaire y Mallarmé– Valéry percibe “el demonio de la lucidez, el genio del análisis y el inventor de las combinaciones más nuevas y seductoras de la lógica con la imaginación, del misticismo con el cálculo, el psicólogo de la excepción, el ingeniero literario que ahonda y utiliza todos los recursos del arte” (81-82). Este es el ideal estético de *exactitud* que Borges cumple a la perfección en su narrativa, identificada por su razonado equilibrio, por los ejercicios combinatorios que gobiernan la estructura narrativa, por su talento retórico y por alcanzar ese punto supremo en donde confluyen la concisión y la abstracción más extremas. Con respecto a la *multiplicidad*, Calvino repara en los escritores Carlo Emilio Gadda, Robert Musil, Marcel Proust, entre otros, representantes de ambiciosos proyectos literarios. Afirma que la literatura pervive porque se propone empresas desmesuradas como las de Dante, Joyce, Goethe, algunas inclusive van más allá de sus posibilidades de realización. La literatura para Calvino ha de continuar desempeñando alguna función únicamente si poetas y escritores emprenden proyectos que otros ni siquiera intentan imaginar. Para justificar su admiración por

Borges hasta convertirlo en modelo de su propia poética y en ejemplo ineludible para explicar el concepto de multiplicidad, Calvino esgrime los siguientes argumentos:

Porque cada uno de sus textos contiene un modelo del universo o un atributo del universo: lo infinito, lo innumerable, el tiempo eterno o copresente o cíclico; porque son siempre textos contenidos en pocas páginas, con una ejemplar economía de expresión; porque a menudo sus cuentos adoptan la forma exterior de alguno de los géneros de la literatura popular, formas que un largo uso ha puesto a prueba convirtiéndolas en estructuras míticas. Por ejemplo, su vertiginoso ensayo sobre el tiempo, “El jardín de senderos que se bifurcan”, se presenta como un cuento de espionaje, que incluye un cuento lógico-metafísico, que incluye a su vez la descripción de una interminable novela china, todo concentrado en una docena de páginas. (133)

La estrategia de Borges con respecto a los géneros evidencia cierta despreocupación; para decirlo mejor, la cuestión queda expuesta en sus ficciones, donde es factible rastrear una crítica a la teoría de los géneros, pero las mismas consisten en operaciones de reducción al absurdo. La importancia de estas aporías literarias, según Aníbal González Pérez, es que “ponen al descubierto las premisas ocultas que subyacen en las nociones comúnmente aceptadas de los géneros literarios y marcan la frontera de lo que podemos aseverar con certeza acerca de la literatura” (232). El gesto de ruptura consiste en desarticular las expectativas del lector en referencia a lo que puede esperar de un cuento, pues sus cuentos a menudo parecen ensayos filosóficos. Además de lo dicho se suma la originalidad de titular un libro, *Ficciones*, como modo de remarcar la artificiosidad y el alto grado de literaturización de los textos que conforman el volumen. Todos los elementos mencionados vuelven sistemático y coherente el impulso transgresor de Borges que se apoya en una teoría racional y racionalista de la relación entre el lenguaje y la literatura.

“El acercamiento a Almotásim” representa la crítica de Borges de la diferencia entre cuento/novela y se concentra en la problemática del resumen o compendio, al practicar la reducción de las tramas de dos versiones de una novela publicada en Bombay por el escritor indio Mir Bahadur Ali. La estructura en abismo introduce dentro del relato de Borges el de Bahadur Ali y éste, a su vez, contiene *El coloquio de los pájaros*, de Attar. En este relato, el autor expande los límites de un género que al igual que la novela no

tiene una poética, aunque deriva de una tradición muy antigua. Su aporte sustancial a la cuentística, de acuerdo con González Pérez, consiste en una doble indagación de las diferencias que subyacen entre el cuento, la novela, el ensayo y la poesía, por un lado, y por otro, el contraste existente entre el discurso periodístico, el ensayístico y el narrativo. Como el “aleph” –objeto de su ficción– los relatos de Borges “son pequeños vórtices en donde se abisman las diferencias entre los géneros y los discursos hasta quedar severamente disminuidas, si no abolidas” (214).

Sin embargo, en otros escritos de Borges existen referencias concretas a su opción por las formas breves (el cuento en lugar de la novela) y los géneros menores (el policial), pues considera que el género policial se presta menos a la novela que al cuento breve porque tanto Chesterton como Poe, su inventor, prefirieron siempre el segundo (*Obras completas* 4: 48-49). Asimismo, señala su disenso con la *Estética* de Croce porque niega la existencia de los géneros. Para Borges, los géneros literarios son necesarios y útiles y dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que son leídos.

El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre. Entonces existe el fenómeno estético, que puede parecerse al momento en el cual el libro fue engendrado. (*Borges oral* 6)

Dolores Koch (1985) establece por primera vez que gran parte de las prolas de *El hacedor* se configuran como microrrelatos y coloca a su autor en el lugar del precursor de una serie, conformada también por Julio Cortázar y Marco Denevi. Si revisamos con atención *El hacedor*, pueden señalarse diferencias con Monterroso, quien continuamente reflexiona sobre el tipo de escritura que está produciendo y sus textos exponen un máximo de conciencia genérica aunque sea para negarla o cuestionarla. Borges, en cambio, tiene una actitud más libre que le permite transitar de una forma a otra sin formular prescripciones que impliquen el cuestionamiento de la conciencia lectora, pues para ello las composiciones son un índice altamente significativo. Esta tentativa ya se encuentra en ese libro escandalosamente extraño para la década de 1930 que es *Historia universal de la infamia* (1935). Queda expuesta allí la teoría de Borges sobre el texto que se escribe mirando otros textos, usándolos como subtextos, glosándolos

de muchas maneras distintas para corroborar la idea de que la escritura es escritura de lecturas y no de invenciones. Sarlo sostiene que

Borges llega a la originalidad recorriendo un camino paradójico: el de la cita, la versión, la repetición con variaciones de ideas que no le pertenecen, la combinatoria gobernada por la idea de que la literatura es un solo texto infinitamente variable y ninguno de sus muchos fragmentos puede aspirar al nombre de texto original. (*Borges* 118)

En *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) se condensan elementos esenciales de la narrativa asombrosa y humorística. La estrategia lúdica –o perversa, si se quiere– es un gesto persistente en el libro y consiste en borrar o confundir la autoría de algunos fragmentos, extraídos de fuentes dudosas y, en ocasiones, atribuidos a autores apócrifos. Así sucede con “Historia de los dos reyes y de los dos laberintos”, que aparece incluido en *El Aleph* bajo el título “Los dos reyes y los dos laberintos” en continuidad con “Abenjacan el Bojarí, muerto en su laberinto”, o también con un curioso relato, “Polemistas”, concentrado en una disquisición lingüística delegada a un grupo de gauchos “iletrados”.

Varios gauchos en la pulpería conversan sobre temas de escritura y de fonética. El santiagueño Albarracín no sabe leer ni escribir, pero supone que la palabra trara no puede escribirse. Crisanto Cabrera, también analfabeto, sostiene que todo lo que se habla puede ser escrito. –Pago la copa para todos –le dice el santiagueño– si escribe trara. –Se la juego –contesta Cabrera; saca el cuchillo y con la punta traza unos garabatos en el piso de tierra. De atrás se asoma el viejo Álvarez, mira el suelo y sentencia: –Clarito, trara. (76)

El ejemplo resulta paradigmático del género que nos ocupa. Su factura breve y dialogada recrea la oralidad y apela a la ironía verbal y situacional. El humor depende del recurso señalado y se expresa en la paradoja de que una conversación entre gauchos discorra sobre temas de escritura y fonética. La ironía verbal es empleada por el narrador cuando éste desea que lo enunciado sea leído en el sentido opuesto al literal. Su funcionamiento se lleva a cabo, generalmente, por la coexistencia de dos puntos de vista que se oponen y exigiría del lector la identificación de ciertas convenciones lógicas, lingüísticas o genéricas, es decir, el reconocimiento de convenciones de orden semántico, retórico o estructural.

Wayne Booth denomina “narrador poco confiable” a aquél que disiente con el punto de vista del personaje o cuando surge una contradicción porque las acciones realizadas por algún agente que moviliza la narración se contraponen a la visión ofrecida por el narrador. La ironía situacional dependería de la presencia de un suceso que revela una inadecuación dentro del mundo narrado y que resulta incongruente. Los textos irónicos manifiestan la ambigüedad ética y estética y asumen esta contradicción, expresándola en términos paradójales. Aunque la ironía narrativa no supone un juicio moral respecto del mundo, quienes la cultivan y quienes la reciben se encuentran frente a la posibilidad de elegir cualesquiera de estas visiones, o bien de registrar la fragmentación y los rasgos inacabados e imperfectos del universo narrado. La ironía representa la forma más concluyente del escepticismo y, en consecuencia, implicaría un orden racional cuya intención admite la afirmación de una paradoja: la expresión de la contrariedad y el desencanto. La ironía, para Booth, constituye un modo de expresión esencialmente negativo que refleja la distancia existente entre apariencia y realidad y se revela como un rasgo persistente de la literatura contemporánea, ya que permite la síntesis de dualidades. El aspecto negativo de la ironía reside en la capacidad de prestarse a interpretaciones divergentes al no ofrecer pistas, y esta circunstancia lleva a que algunos textos irónicos generen rechazo y que hasta sean considerados poco accesibles a la interpretación.

En “Polemistas”, la conversación ubicada en un mundo donde prevalece la oralidad señala, no obstante, una zona de pasaje hacia la escritura, representada en el gesto afrentoso de Cabrera que, a punta de cuchillo, traza los garabatos del vocablo leído a continuación por Álvarez, confirmando de este modo el éxito de la apuesta. A nivel metaficcional, el relato se sustenta en esta sorprendente acción conclusiva, cuando un gaucha escribe y otro simultáneamente lee, cual si fuese una metáfora del pasaje de la oralidad a la escritura, de las formas simples (géneros primarios) a las formas complejas (géneros literarios). Desde otro punto de vista, podría conjeturarse una lectura desviada de la tradición de la gauchesca, si enfocamos el texto a partir de las postulaciones de Josefina Ludmer, orientadas a delinear la cadena de usos del gaucha, entre ellos, el uso de la voz por parte de la cultura letrada para concebir un género literario exclusivo de la cultura rioplatense. En este caso, Borges y Bioy incurren

en la ironía que consiste en “no apropiarse” de la voz del gaucho sino en darles voz a los gauchos –presentados con nombres y apellidos en el relato– reproduciendo una conversación de sesgo irónico en la que demuestran que, además de leer y escribir, los personajes poseen la capacidad de reflexionar sobre el lenguaje.

La importancia acordada a este texto radica en que nos permite mostrar la tendencia de Borges a exponer en sus escritos la tensión y los conflictos existentes entre la literatura “cultura” y “popular” –la gauchesca– colocados en pie de igualdad. A este gesto se refiere Sarlo (*Borges*) cuando señala que Borges acude a todas las tradiciones –las literaturas antiguas y modernas, orientales y occidentales– al igual que otros escritores latinoamericanos, pero con una diferencia que constituye un dato inescindible de su mundo: el lazo que lo une a las tradiciones culturales rioplatenses y al siglo XIX argentino. Borges continuamente retorna a la gauchesca –en los cuentos (“El fin”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”), en los ensayos (“La poesía gauchesca”, *El Martín Fierro*), en los poemas (“El gaucho”) y en “La trama” y “Martín Fierro” de *El hacedor*– para indagar la problemática moral de un mundo gobernado por las pasiones.

TIRANDO A PERRO O A PÁJARO

Resulta pertinente aquí recordar que Borges hacia fines de la década de 1950 ya estaba ciego y había publicado dos libros fundamentales de su narrativa, *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). A partir de entonces toda su literatura será dictada. Este hecho no sólo transforma su escritura sino su imagen autoral. Según Jorge Monteleone (1999), Borges invierte los términos del ideal estético de la década de 1920, que buscaba su eficacia en el tono conversacional, en el modelo arquetípico de la charla porteña: ahora recupera la métrica por sus virtudes mnemotécnicas, cuando el origen del verso es forzosamente oral. Como ningún otro escritor del siglo XX de su trascendencia, toda su literatura desde los años sesenta tiene su origen en el dictado, en la inflexión oral, en el habla de propia de Borges que los años ahondan. No es un hecho menor: afecta el conjunto del estilo y a la vez confirma un arquetipo (ver Monteleone 36-44). Tampoco es azaroso que el primer libro que inaugura esta etapa sea *El hacedor*, donde encontramos ese primer relato que alude a Homero, el poeta ciego demorado en los goces de la memoria a quien frecuenta “un rumor de gloria y de hexáme-

tros” (OC 2: 160), al lado del texto canónico sobre el desdoblamiento entre una figura pública y otra privada, que se enajena en la escritura del otro: el microrrelato titulado “Borges y yo”.

Este texto, de impronta autobiográfica, establece una continuidad con el “Poema de los dones”; en ambos, el autor acepta su destino de escritor, al remarcar que su individualidad se disuelve en la escritura porque lo bueno ya no le pertenece sino que es patrimonio del lenguaje o de la tradición. Borges consiente la ceguera como un destino literario y expresa con cierta nostalgia, pero sin dramatismo:

...miro este querido
 mundo que se deforma y que se apaga
 en una pálida ceniza vaga
 que se parece al sueño y al olvido.
 (OC 2: 188)

En el epílogo declara: “de cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como *esta colecticia y desordenada silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones” (OC 2: 232). Finaliza con la figura del hombre que se propone dibujar el mundo, a lo largo de los años puebla el espacio de imágenes y al morir descubre que ha trazado la imagen de su cara.

En el libro encontramos, según Koch, diecisiete microrrelatos cuyo valor compositivo puede comprobarse en la imposibilidad de resumir o contar de otro modo el relato en un similar número de palabras. Quienes cultivan el microrrelato no buscarían, en principio, la afirmación de lo nacional sino que aspiran a la universalidad y son, ante todo, lectores. Recurren a fuentes muy concretas, apoyándose en la alusión y la intertextualidad.² Borges, en el epílogo, considera a los textos de *El hacedor* “pequeñas piezas en prosa”, más bien acumuladas que escritas, a través de los años. Algunos proceden de cuando trabajaba como colaborador de *Crítica* y el núcleo de su eficacia, al igual que las diversas realizaciones del microrrelato, reside en el hecho de tratarse de una escritura de lectores para lectores.

2 Ver Koch 9-13. Sin embargo, en la perspectiva de Sarlo, a la obra de Borges la recorre la tensión de la mezcla y la nostalgia que un escritor latinoamericano nunca vive del todo como naturaleza original: “Borges es el escritor de las orillas, alguien que colocado en los límites (entre géneros literarios, entre lenguas, entre culturas) es al mismo tiempo cosmopolita y profundamente nacional” (*Borges* 18).

Según Saer, la exclusividad de la forma breve y las asociaciones con el fragmentarismo en los escritos de Borges se evidencia en razón de sus orígenes circunstanciales, periodísticos o de cualquier otra índole. Inclusive las ficciones y los ensayos más extensos, en cierto sentido, podrían compararse con la forma musical de la rapsodia, que consiste en la yuxtaposición lineal de fragmentos heterogéneos, no siempre lógica o temáticamente emparentados. Como sucede a menudo con las colecciones de textos breves, “algunos de sus mejores libros dan la impresión de haberse armado solos: tal es el caso de *Otras inquisiciones* o de *El hacedor*”. La composición heterogénea de este último posibilita la reunión de piezas breves como “El cautivo”, “Borges y yo” y “Argumentum ornithologicum” por citar tres variantes disímiles, pero ejemplos de líneas que otros autores siguieron: el de la narrativa brevísima, el de la prosa que bordea lo ensayístico y lo poético y el de la versión, tal como se advierte en la reescritura del argumento anselmiano.

El prólogo de *El hacedor* relata un sueño en el que Borges ingresa en la Biblioteca y le entrega un ejemplar del libro a Leopoldo Lugones, a quien le están dedicadas esas palabras iniciales. La primera composición, de título homónimo al del libro, narra las vicisitudes de Homero –el otro poeta ciego– decidido a descender al goce de la memoria, en el momento de comprobar que gradualmente el hermoso universo comienza a abandonarlo y se encuentra confundido por la terca neblina. Lejos del dolor, el protagonista encara la situación tan temida con “júbilo, esperanza y curiosidad”. Borges establece cierto paralelo con su experiencia de la ceguera, pero postulada como referencia sociocultural y literaria;³ encuentra así la

3 Sobre el particular, Sarlo puntualiza que “no se trata como podría pensarse de modo demasiado sencillo, de una repetición biográfica, la ceguera de Homero, la de Milton, la de Groussac, la de Borges (...) Como lo ha dicho y lo seguirá diciendo, la Odisea es la matriz de todas las historias, y surge de un suelo todavía mágico: el mundo bárbaro, de muertes confusas y desprolijas, dioses quisquillosos y vengativos que Homero va a convertir en materia de una mitología cuyo magnetismo no se ha igualado en Occidente. Homero, en ‘El hacedor’, viene de un fondo primitivo, donde el cuerpo todavía recuerda los impulsos de la fiera aunque reconozca ya los atributos del orden (...) Homero, según Borges, no termina de abandonar ese mundo (cuyas formas sensibles la ceguera irá borrando), pero las historias que ha contado traspasan ese mundo a la literatura arrancándolo de la inmediatez de la experiencia. La ceguera de Homero abre la escena de la literatura (“un rumor de gloria y de hexámetros”). El hombre que, como una fiera, desgarrar la carne con blancos dientes, encontrará un orden. Las guerras de aqueos y troyanos no serán “el sueño de un matrero” ni la fantasía confusa de un casi primitivo. Esta es la invención que Borges busca para su literatura (y que funda la literatura argentina de este siglo)” (*La pasión* 218-19).

oportunidad de hacerle evocar a un Homero, de naturaleza casi bárbara, dos cosas que lo instalan en el plano de la cultura: su primer combate, en el que reconoce haber defendido el honor con torpeza, pero con coraje, y el amor de una mujer, la primera que le deparan los dioses. Esas memorias lo conducen a la siguiente reflexión: “por qué llegan sin amargura como una mera prefiguración del presente” y al final comprende que ahora –en la noche de sus ojos– también le aguardan el amor y el riesgo que, tal vez, implique la literatura desde la concepción de Borges. El relato termina encerrando un enigma: la imposibilidad de descifrar qué sintió Homero al enfrentarse con la muerte. Los finales de algunos textos exponen la alterancia de los usos de la voz como mecanismo de hibridación discursiva en el que se funden lo narrativo y lo poético.

Si bien en este primer relato impera la voz de un narrador omnisciente, la última línea expresa la visión del autor que, valiéndose del plural mayestático, expresa una limitación: “Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra” (12). Esta voz, privilegiada por su inteligencia y su saber, ocupa un lugar central y establece una doble instancia narradora al abandonar, en este punto, cierta imparcialidad y preguntarse por el misterio de la muerte, que es imposible comprobar o relatar. En este aspecto, el narrador, sirviéndose de la omnisciencia, igualmente hubiera podido continuar el relato. Sin embargo, Borges prefiere la reticencia del narrador, que declara su limitación y expone así la maestría de su arte compositivo. El procedimiento demuestra el momento elegido con exactitud para suspender la narración. Posiblemente se trate de un matiz, aunque la estrategia reaparece con más fuerza cuando emplea la primera persona.

“El cautivo”, una de las narraciones más breves y perfectas, refiere la crónica de un niño raptado por los indios en medio de un malón. Transcurren los años; siendo ya hombre el personaje vuelve a la casa de los padres; guiado por el instinto, entra en la cocina y toma un cuchillito de mango de asta que había dejado allí durante su infancia. El cautivo, “transformado por el desierto y por la vida bárbara”, decide retornar con los indígenas. En función de la brevedad, el relato abandona la tercera persona para dar cabida a la voz autoral, figurada en la de un relator supuestamente imparcial que acota: “(la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé)” (23). El comentario se introduce para resumir los avatares

de la búsqueda que emprenden los padres del cautivo hasta dar con él. Al final la misma voz, que antes se rehúsa a dar detalles, cierra el relato con una reflexión característica del discurso poético, que funciona como epílogo e involucra dos cuestiones: el problema del tiempo, tan caro a Borges y aquel momento revelador cuando un hombre comprende para siempre quién es: “yo quería saber qué sintió en aquel instante de vértigo en el que el pasado y el presente se confundieron; yo quería saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa” (24).

Los estudiosos de la narrativa de Henry James han señalado la presencia de un narrador instalado en el centro ideológico y lingüístico del relato; esta inteligencia observadora puede manifestarse con actitud activa o pasiva, posibilitando una doble visión –oblicua o ambigua– de los sucesos narrados. El narrador “activo” participa de la escena, pero expresa una limitación y por medio de este artificio el autor consigue “incorporar a la objetividad de la descripción”, la “subjetividad de la presentación”. A diferencia de éste, el narrador “pasivo” se compromete con los personajes, es un observador implicado con la escena. Wayne Booth también se ha referido a la incidencia del punto de vista frente a la “inteligencia central observadora”, en la que se halla comprometida una doble visión, que nos hace percibir las cosas en la obra de James a través de los ojos del protagonista, pero la perspectiva moral es la del autor. Michel Foucault, por su parte, sostiene que la instancia textual en la que la voz que narra pareciera tener un origen incierto podría equipararse al discurso del autor –utilizado en el siglo XVIII– que interrumpe su relato y levanta los ojos de su texto para hacer un requerimiento al lector y convocarlo como juez o testigo de lo que sucede.

En el caso de Borges, el narrador se involucra con el relato de la crónica que –aunque no le pertenece, hace suya– pero observa en principio cierta distancia al actuar de intermediario, aportándole al lector su punto de vista y claves para la interpretación. La identificación entre autor y narrador en “El cautivo” se hace notoria por la fuerza con que irrumpe la voz en esa suerte de epílogo que constituye el último párrafo, a tal punto que los protagonistas de los sucesos no expresan su perspectiva. Esta instancia enunciativa, que denominamos *voz autoral*, expresa el deseo del autor de estar en el lugar de su personaje para vivir la experiencia de ese “otro” transformado

en bárbaro a partir de un destino azaroso. El cautivo, al igual que la “india inglesa” de “Historia del guerrero y la cautiva”, no puede reinstalarse en el territorio de los blancos y retorna al desierto porque estos personajes, una vez que atraviesan el umbral, la “frontera” que separa de la cultura –un mundo que seduce y obsesiona a Borges–, no regresan y permanecen Tierra Adentro, más allá de la línea de los fortines. En “El cautivo”, el protagonista actúa por impulso y los lectores no sabemos, porque la voz autoral tampoco lo sabe, qué siente al reencontrarse por un instante con el pasado ni las razones que lo conducen otra vez al desierto; la cautiva tampoco acepta ser rescatada y manifiesta sentirse feliz junto a un hombre valiente del que tiene dos hijos. El narrador señala los móviles ocultos de la conducta del personaje que no desea volver a su tierra natal y lo atribuye a un ímpetu más hondo que la razón y que tampoco hubiera sabido justificar. Los móviles irracionales, impulsivos del cautivo al tomar el cuchillito y el de la cautiva cuando baja del caballo a beber la sangre caliente de una oveja recién degollada producen desconcierto y fascinación. En este último caso, el autor, reticente y cauteloso, delega la responsabilidad de los juicios a Fanny Haslam –la abuela inglesa– que contempla la escena con espanto.⁴

El paralelismo entre el cautivo y la cautiva tiene su núcleo en la transformación sufrida por ambos personajes, visualizada como la pérdida de los códigos culturales que los unían al mundo de los blancos. El cautivo ya no sabe “oír las palabras de la lengua natal” y mira la puerta de su antigua casa “como sin entenderla”; la cautiva, cuando va al encuentro con Fanny Haslam, entra en la comandancia del fortín con recelo. El cuento señala: “venía del desierto, de Tierra Adentro y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles”. El autor no puede saber hasta qué punto la transformación de ambos cautivos obedece a la fatalidad y al devenir del tiempo o si obra en ellos una expresa voluntad de afirmación y libre elección de sus destinos.⁵

“El testigo” discurre sobre las imágenes que para siempre se pierden con la muerte del hombre que las presenció. El relato comienza siendo una

4 Borges establece en el cuento el paralelismo entre la historia de la cautiva y la de Haslam: “[Q]uizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino” (OC 1: 559).

5 La crítica interpreta el pasaje de la cautiva bebiendo la sangre de la oveja como un desafío dirigido a la abuela de Borges en repudio a la civilización, a su Inglaterra natal. Para un análisis pormenorizado de esta problemática ver Cédola (182-201) y Balderston (131-57).

narración y al final adquiere un marcado tono poético, el de un poema en prosa con interrogaciones que reducen la distancia entre el yo poético y el sujeto autobiográfico: “¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo? ¿La voz de Macedonio Fernández, la imagen de un caballo colorado en el baldío de Serrano y de Charcas, una barra de azufre en el cajón de un escritorio de caoba?” (OC 2: 174).

“Mutaciones” registra cómo el tiempo, irreversible y de hierro, en su devenir es capaz de modificar la índole de las cosas. Los protagonistas son los objetos: la cruz, el lazo, la flecha, que en las culturas del pasado sirven como instrumentos para mostrar el dominio y la fuerza y que, en el presente, son rebajados o elevados a símbolos. Estas mutaciones instauran la reflexión final, expresada inicialmente en tono de duda, pero que contiene en último término la potencia sugestiva de una certeza: “no sé por qué me maravillan, cuando no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir” (44).

Ahora bien, si pensamos la instancia de la voz vinculada con el discurso poético, las formulaciones de Käte Hamburger resultan operativas para entender los finales de “El cautivo”, “El testigo” y “Mutaciones”, en los que se plasma la fusión de lo narrativo y lo poético. Hamburger propone una teoría articulada sobre la base de la lógica de los enunciados del lenguaje. Al explicar la construcción del yo lírico, señala que el sujeto enunciativo es siempre idéntico al que enuncia, habla o redacta un documento de realidad. En su formulación, el sujeto lírico es idéntico al escritor, así como el sujeto enunciativo de una obra histórica, filosófica o científica es idéntico al autor de la misma; pero idéntico, deja en claro Hamburger, significa aquí en sentido lógico. Si esa identidad “no supone conflicto en los documentos de realidad porque, orientados como están hacia el objeto, el sujeto enunciativo apenas desempeña papel alguno en su contenido, cuando se trata del yo lírico se precisa cierta matización” (185). Identidad lógica ya no implica que cada enunciado de un poema o el poema entero deban concordar necesariamente con la experiencia real del sujeto que lo escribe. Por su parte, Walter Mignolo puntualiza que la cautelosa acotación de Hamburger, en este sentido, descarta la posibilidad de que los enunciados de un poema sean autobiográficos. Las experiencias pueden ser ficticias (imaginadas, inventadas) pero el “yo” lírico siempre se presenta como un “yo” real y nunca ficticio” (62).

Mignolo, siguiendo la teoría de la enunciación de Emile Benveniste, pone de relieve el vínculo estrecho observable en la lírica vanguardista, en oposición a la narrativa, entre la imagen textual y la imagen social del poeta. Si en las narraciones de primera persona el momento de la enunciación se distingue y está separado del momento de lo enunciado –el universo narrado–, no existiría “(con) fusión del “yo” de la enunciación con el “yo” de lo enunciado” (62), en la lírica, en cambio, existe una tendencia a acortar esa distancia. Al evitar la narratividad o reducirla al mínimo, la enunciación lírica otorga primacía al “discurso” en contraposición al plano de la “historia”, que destaca la narrativa. Así, cuando leemos un texto lírico tenemos la sensación de estar enfrentados a un acto de habla y no frente a personajes y acciones. En consecuencia, la lírica reduce la distancia entre el polo del sujeto y el polo del objeto, de acuerdo con lo planteado antes por Hamburger. Para Mignolo, entonces, la imagen textual del poeta no sólo se confunde con su imagen social (el autor), sino que la distinción no sería tan clara entre la imagen del poeta que enuncia y el que actúa, en oposición a la acostumbrada distinción que establecemos entre quien narra un acontecimiento y el personaje que realiza las acciones (ver 61-75).

En los finales antes citados, la intervención de la voz autoral produce cambios de registro y de tono que alteran el régimen discursivo del relato y viabilizan el cruce de lo narrativo y lo poético. El procedimiento de imbricación del discurso poético con el narrativo aparece también en algunas descripciones de cuentos más extensos como “La busca de Averroes”, “El Sur”, o en ese “instante gigantesco” de “El Aleph”, dispuesto en los términos de una enumeración caótica.⁶

6 Aníbal González Pérez se refiere puntualmente a esta cuestión: “A pesar de su belleza y efectividad de sus imágenes, estos pasajes están intercalados en una narración a la cual sirven, y su presencia no entorpece el fluir narrativo. Más allá de la evidente intertextualidad entre sus cuentos y poemas, Borges ha cuestionado la distinción entre ambos géneros mediante la creación de cuentos sumamente breves cuyo propósito es provocar en el lector un estremecimiento similar al de la poesía lírica pero sin hacer uso de los recursos más notorios de ésta: por ejemplo el ritmo, la rima, la escansión, y las metáforas llamativas. Estos ‘minicuentos’ con frecuencia aparecen intercalados en sus libros de poemas, como si Borges quisiera subrayar de este modo su carácter de textos poéticos. También han sido recogidos muchos de ellos en antologías mixtas de poesía y prosa, como *El hacedor*, 1960, y *Nueva antología personal*, 1968 (...) En muchos de sus cuentos brevísimos, Borges procura evocar el descuido y las imprecisiones del relato oral, acercándose de este modo a la ‘raíz irracional’ del lenguaje, y buscando alcanzar la involuntaria sensación de belleza –y por consiguiente la emoción poética– que puede

A diferencia de “El hacedor”, que por su extensión encaja en los parámetros del cuento y está narrado en tercera persona, “Dreamtigers” nos proporciona una clave de lectura que podría extenderse a los restantes microrrelatos del volumen. En este caso Borges se vale de la primera persona para rememorar la fervorosa adoración del tigre atesorada durante la infancia, convertida en imagen recurrente y en cifra de su poética. El relato revela el fracaso, la imposibilidad de oponerle la voluntad al sueño para rescatar la forma pretérita, de volver a recordar con plenitud el “tigre rayado, asiático real” –dice el texto–. En el presente los sueños le devuelven al autor una figura confusa, degradada y caricaturesca, sin posibilidades de recuperar la antigua forma. Lo que aparece ahora es el tigre, “pero diseado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibles, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro” (OC 2: 161). La figura de este tigre resulta una metáfora ajustada de las hibridaciones discursivas; el texto, asimismo, encajaría en la serie de microrrelatos sobre animales que articulan los distintos eslabones de la serie dentro del espacio genérico.

“Argumentum ornithologicum” constituye el ejemplo más acabado de la versión, forjado a partir de la reescritura del *argumento ontológico* de San Anselmo. En la formulación anselmiana, Dios es presentado como una entidad superior de la cual nada puede pensarse, por lo tanto no puede pensarse que no existe. Borges apenas sustituye los términos de la argumentación y genera una *reductio ad infinitum* al introducir una leve modificación que comprende la escala numérica. El carácter indecible del problema estriba en la imposibilidad de saber con exactitud el número de pájaros vistos por el autor, si es definido o indefinido, porque sólo Dios es testigo de la visión y por lo tanto no puede colegirse con precisión desde una perspectiva humana sin mediación de la fe. “Vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; ergo, Dios existe” (OC 2: 165).

El argumento expone el funcionamiento del simulacro en la escritura, pero en este caso el texto no carece de un original –como podría pensarse en los términos planteados por Jean Baudrillard– ya que éste existe, al igual que en “Pierre Menard autor del Quijote” y su presencia produce la

producir una conversación oída casualmente” (225-27).

borradura de la autonomía textual. En este sentido, Nicolás Rosa señala que la escritura de Borges imita a la perfección la gramática y los códigos para socavar sus reglas más profundas, eludiendo la distancia del original a la copia, que es la función macabra del simulacro.

PIEZAS QUE MUEVEN LA LITERATURA

Como se dijo anteriormente, Borges retorna reiterada y obsesivamente a la literatura gauchesca en sus cuentos, ensayos y poemas, para destacar atributos que definen la vida de los habitantes de las pampas, transformados en parte de la mitología argentina. Las pasiones definidas por la valentía o el coraje corresponden a un mundo pretérito de guerras caóticas y el gaucho, habitante de un espacio remoto y sin orden del siglo XIX, representa, en el siglo XX, una pieza que mueve la literatura. “La trama”, uno de los microrrelatos más recordados de *El hacedor*, en dos breves párrafos cumple a la perfección las prerrogativas del género. La densidad intertextual queda expuesta en el relato al hacer explícito el procedimiento de escritura, consistente en aludir y mencionar las otras fuentes que recrean la misma escena e indicar, a su vez, el paralelismo de los hechos separados por siglos de distancia.

La reescritura del asesinato de Julio César relatado por Suetonio se concibe aquí como ironía del destino y como la continua repetición a lo largo de la historia de una escena cuyo núcleo central se reduce a tres componentes: conspiración, traición y asesinato. Borges les asigna protagonismo a unos gauchos anónimos, retomando la veta humorística en medio de esta historia de traición y violencia, con lo que genera un efecto paródico y discordante. La recreación de la lengua coloquial rioplatense altera el final del relato, que no se resuelve poéticamente como vimos en los anteriores ejemplos, sino en la dimensión de lo ingenioso y sorpresivo. La modificación del enunciado proferido por el gaucho, que en lugar de repetir: ¡Tú también, hijo mío!, exclama las palabras que hay que oír y no leer.⁷ “¡Pero, che!” (OC 2: 171) equipara códigos distantes y opuestos des-

7 Ricardo Piglia observa la tensión existente entre oír y leer en la obra de Borges. Señala que a pesar de ser una obra vista como el éxtasis de la lectura, sin embargo, teje su trama en el revés de una mitología sobre la oralidad y sobre el decir de un relato. El arte de narrar para Borges gira, según este autor, en torno a ese doble vínculo. “Oír un relato que se pueda escribir, escribir un relato que se pueda contar en voz alta” (110-11). Para Sarlo

de el punto de vista cultural y lingüístico. La intención paródica se efectúa al colocar en idéntica jerarquía el latín de César y la lengua coloquial del gaucho. En forma extraordinaria el texto repite, como un espejo y al igual que el destino, las variantes –de Shakespeare y Quevedo– y las simetrías –el paralelismo señalado por Borges–. La intertextualidad y la metaliteratura constituyen, entonces, los principios generadores de este diálogo de libros. Pero no todo es juego y artificio literario en Borges, la pregunta por el orden frente al desconcierto de la historia y de un siglo convulsionado que se percibe en términos de caos revela la dimensión política de los textos, una perspectiva registrada con mayor nitidez en “El simulacro”. Este relato incluido también en *El hacedor* ha suscitado interpretaciones divergentes por parte de la crítica en los últimos años.

Si el gaucho es una pieza que mueve la literatura, en nuestra lectura Eva Perón también lo es en razón de haber sido construida como discurso literario, como un artefacto discursivo que promueve la reflexión política del texto de la literatura y del texto de la sociedad. “El simulacro” –referido a la muerte, al interminable y repetido funeral de Evita en los sitios más recónditos del país– inicia, en la década de 1960, una saga de relatos, que se configura junto con “La señora muerta” de David Viñas y “Esa mujer” de Rodolfo Walsh, ambos de 1964. A estos se suma una extensa serie de novelas, cuentos y poemas producidos durante la segunda mitad del siglo XX.

El relato de Borges transcurre en julio de 1952 y su trama registra la historia de un sujeto anónimo que inesperadamente llega a un pueblito del Chaco para escenificar el velorio de Eva. El narrador se encarga de precisar el tiempo pero su personaje –al igual que el pueblo– carece de nombre porque su identidad no es importante sino el rol que representa; por eso, aunque tiene “cara inexpresiva de opa o de máscara”, la gente lo trata con deferencia. El espacio de realización del ritual se define por la precariedad, se trata de un rancho junto al río en donde el hombre alto, delgado y aindiado dispone, con la ayuda de unas vecinas, “una tabla con dos caballetes y encima una caja de cartón con una muñeca de pelo rubio”. El simulacro se cumple a la perfección en este espacio paupérrimo, debido a la solemnidad

“no se trata simplemente de tejer una red de historias sino de sostener una legitimidad cultural. Para ello, por supuesto, es necesario que Borges escriba esa frase final (...) cuya oralidad es casi antiliteraria y que solo puede ser dicha en el Río de la Plata, se pone en línea con el clásico *tu quoque*. En esa constelación formal se construye la igualdad en las jerarquías de las invenciones” (*La pasión* 220).

dad con que el viudo macabro recibe los pésames. Frente a la perfecta impostura del enlutado resalta la devoción y la seriedad de los concurrentes: “viejas desesperadas, chicos atónitos, peones que se quitaban con respeto el casco de corcho” (OC 2: 167). La miseria del rancho perdido en el Chaco contrasta con la fastuosidad de las ceremonias del funeral verdadero realizado en Buenos Aires. El abuso, la manipulación del impostor respecto de la credulidad de los pobres, a quienes no les basta asistir una sola vez y que además hasta depositan dinero en la alcancía dispuesta con ese fin, introduce uno de los elementos de crítica más fuertes que Borges concibe contra “el régimen”. Pero el lenguaje dice más y revela ambigüedades, así lo demuestran las lecturas críticas.

El relato de Borges se presta a más de una interpretación. Paola Cortés Rocca y Martín Kohan sostienen que la puesta en escena y la pura representación convierten al velorio en pura farsa y que no sólo la escena representada en el rancho chaqueño, que se multiplica en el resto del país, sino la realidad misma, la realidad política argentina tendría en el relato las propiedades de una farsa. Por su parte, Andrés Avellaneda cataloga a “El simulacro” de breve vituperio en el que se compendian todos los velorios que hicieron las clases populares en 1952: “El funeral es aquí una farsa donde todo está falsificado – ‘El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte’ – porque en todo caso ‘tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva’, con lo cual se cierra la curva de sentido” (123). La idea es que el funeral no existe porque tampoco existió Eva al estar doblemente negada por Borges que la llama Eva Duarte y no Eva Perón. Sarlo disiente con esta interpretación y pone énfasis en la riqueza de la ambigüedad que trasunta el relato. La observación de Sarlo a la interpretación de Avellaneda también se refiere a la negación efectuada en el texto que tendría el mismo trasfondo filosófico que recorre la obra de Borges, la idea de que un hombre (o mujer) no es quien cree que es. La negación, entonces, no está dedicada a Eva ni a Perón sino a un conjunto más vasto. En cambio el uso del apellido Duarte, y en esto coincide con Avellaneda, se instala en la dirección de una sospecha, de una injuria sobre la legalidad del vínculo que une a Eva con su esposo. La ambivalencia del relato, según Sarlo, reside en el poder de captación de Borges para registrar la devoción de los que “piadosos, no vieron en la muñeca una burla sino una representación icónica. Un objeto antes inerte que ha recibido el soplo de la magia simpática. El cuento del

antiperonista Borges dice esta verdad (...) la muñeca es la Eva de los pobres que ni siquiera pueden llegar a Buenos Aires” (*La pasión* 113-14).

“El simulacro” deja abierto el espacio en el que se introduce la dimensión política dentro del corpus de microrrelatos que será explotada por otros escritores, cuya continuidad se sostiene, aunque con otros matices, en el registro utilizado por Luisa Valenzuela (*Aquí pasan cosas raras*) a mediados de la década de 1970. La dimensión de la conciencia genérica parecería diluirse en *El hacedor*, en comparación con los postulados del prólogo de *Cuentos breves y extraordinarios* o con la actitud lúdica de Monterroso respecto de los géneros y la tradición. Sin embargo, los recursos y los habituales procedimientos que reconocemos en los microrrelatos contemporáneos aparecen efectuados en los textos de Borges. Las composiciones de *El hacedor* representan el punto de inflexión más importante en el transcurso de la configuración del microrrelato como género en el contexto de la literatura latinoamericana.

Guillermo Siles

Universidad Nacional de Tucumán / Universidad Nacional de Salta

OBRAS CITADAS

- Anselmo, San. *Prologium. Sobre la verdad*. Buenos Aires: Orbis/Hyspamérica, 1984.
- Avellaneda, Andrés. “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura.” *Evita. Mitos y representaciones*. Comp. Marysa Navarro. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. 101-41.
- Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1978.
- . *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986.
- Borges, Jorge Luis. “El cuento policial.” *Borges oral*. Buenos Aires: Emecé, 1979.
- . *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1998.
- . *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1996.
- . *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada, 1953.
- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1995.
- . *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.
- Castañón, Adolfo. “Magnitudes del jbaro o de las formas breves en la literatura hispanoamericana contemporánea.” *América sintaxis*. México: Aldus, 2000. 11-22.
- Cédola, Estela. *Borges o la coincidencia de los opuestos*. Buenos Aires: EUDEBA, 1987.
- Corral, Wilfrido H. “Primer enfoque sobre formas breves que no canonizamos a ciencia cierta.” *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*. Tome 1. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle III – Paris III, 1996. 25-43.
- Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.

- Garrido Gallardo, Miguel A. "Una vasta paráfrasis de Aristóteles." *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988. 9-27.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- González Pérez, Aníbal. "Borges y las fronteras del cuento." *El cuento hispanoamericano*. Comp. E. Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1995. 211-34.
- Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. 1ª ed. 1957. Madrid: Visor, 1995.
- Koch, Dolores M. "El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi." *Enlace* 5/6 (1985): 9-13.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, y J. L. Nancy. *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París: Seuil, 1978.
- Ludmer, Josefina. "¿Cómo salir de Borges?" *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Comps. William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis. Buenos Aires: Paidós, 2000. 289-300.
- . *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Mignolo, Walter. *Textos, modelos y metáforas*. México: Universidad Veracruzana, 1984.
- Monteleone, Jorge. "Una versión de Borges (entrevista inédita)." *Espacios de crítica y producción* 25 (1999): 36-44.
- Piglia, Ricardo. *Formas Breves*. Buenos Aires: Temas, 1999.
- Pupo-Walker, Enrique. "Prólogo." *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 1995. 11-53.
- Rivera, Francisco. "De ensayos y fragmentos." *La búsqueda sin fin*. Caracas: Monte Ávila, 1993. 33-42.
- Rosa, Nicolás. "Borges aún." *Borges juegos de lectura* 1 (1988): 5-11.
- Saer, Juan José. "Borges como problema." *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999. 113-37.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- . *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Siles, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

Suetonio. "Julio César." *Vidas de los doce césares*. Trad. José L. Romero. Buenos Aires: Ediciones Selectas, 1963.

