

Los incipit de *El Libro de Arena*

Entre las partes en que la retórica articulaba el discurso de género judicial, el exordio desempeñaba una función precisa, la de actuar sobre el auditorio para captar su interés o, al menos, su disponibilidad a escuchar. Debía, por lo tanto, *delectare, placere, ðõ÷áãùãásí* (en el sentido etimológico de conducir las almas). Esta función se justifica por el hecho de que, en la estructura temporal del discurso oratorio, el exordio constituía el momento inicial, el momento en que el silencio de la espera era interrumpido y la relación entre el orador y el auditorio se concretaba en el sonido de la palabra o en la escucha.

En consecuencia, el exordio se configura como lugar inicial de una relación comunicativa en la que todo está todavía por acontecer y todo es todavía virtualmente posible.

¿Es lícito establecer una relación analógica entre el exordio del orador clásico y el *incipit* de un texto narrativo? Las diferencias son relevantes: el exordio del orador puede confiar en el gesto, en el timbre de la voz, en el aura que llega a crearse; el *incipit* de un texto narrativo sólo tiene a su disposición signos gráficos que se suceden en el espacio de la página; pero un elemento fuertemente caracterizante los acerca: que ambos constituyen el lugar inaugural de un discurso, el momento en que se hace tangible la relación entre quien habla/escribe y quien escucha/lee.

El *incipit* de un texto narrativo puede consistir en una descripción de paisajes o de espacios cerrados, puede expresar consideraciones de carácter moral, político, consuetudinario, puede presentar características físicas o psicológicas de un personaje ... Las formas son prácticamente

ilimitadas; intentar clasificarlas en categorías y subcategorías es una empresa y generalmente inútil ¹.

Pero el *incipit* puede estimular el interés del lector crítico por constituir un segmento narrativo privilegiado en el que, a veces, se puede captar la esencia misma del texto: opciones retóricas, distanciamiento enunciativo, registro estilístico. Como en el *incipit* de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, donde, cristalizado en la memoria del personaje, centellea el particular anclaje temporal de la novela: un flujo en espiral que arrastra en su vórtice los avatares de la familia:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces ... ²

También en las famosas frases iniciales del *Ulises* joyceano la desacralización irónica de las instituciones parece ofrecer inmediatamente una clave de lectura:

Imponente, el rollizo Buck Mulligan apareció en lo alto de la escalera, con una bacía desbordante de espuma, sobre la cual traía, cruzados, un espejo y una navaja. La suave brisa de la mañana hacía flotar con gracia la bata amarilla desprendida. Levantó el tazón y entonó:
- *Introibo ad altare Dei.* ³

La importancia del *incipit* como lugar en el que se inicia la relación autor/lector puede resultar a veces un juego abierto, simulación escrita de una relación real. Es lo que sucede en *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino:

Estás por comenzar a leer la nueva novela *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino. Relájate. Concéntrate. Aleja de ti todo pensamiento. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto... ⁴

En los relatos borgesianos de *El libro de arena*, los *incipit* se prestan a una lectura en secuencia, es decir que pueden ser extrapolados de los textos singulares por la presencia de algunos elementos recurrentes. Una operación por cierto no ortodoxa, una especie de juego sobre el texto que impone una no metafórica *diminutio capitis* de los relatos, pero que, tratándose de Borges, escamoteador por excelencia, puede in-

¹Un intento en este sentido se encuentra en *Short Story Beginnings*, en Helmut Bonheim: *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*, Cambridge, 1985, pp. 91-117.

² Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, p. 9

³ James Joyce. *Ulises*, Buenos Aires: Santiago Rueda, 1966, p. 35.

⁴ Italo Calvino. *Se una notte d inverno, un viaggiatore*. Torino: Einaudi. 1979.

cluso aparecer como legítima. De los trece relatos del libro, al menos nueve aceptan esta intervención sin perder las prerrogativas esenciales que hacen que un relato sea un relato⁵. Tal es el caso de *El otro*, *Ulrica*, *El congreso*, *There are more things*, *El libro de arena*, *Avelino Arredondo*, *El disco*. En el caso de *La noche de los dones* y de *El soborno*, la extrapolación de los *incipit* comporta otras intervenciones menores: en el primero, la supresión de un diálogo entre el narrador y un personaje (*-Por el gran río de esa noche -dijo mi padre. El otro asintió: -Así es*). En el segundo basta con la supresión del anafórico uno de los dos (*... tuve ocasión de conversar largamente con ... el doctor Ezra Winthrop*).

Releyendo los relatos en los que se ha efectuado la supresión de los *incipit*, nos damos cuenta de que las palabras que se han convertido en iniciales funcionan como *incipit* cabales:

Serían las diez de la mañana ... (*El otro*),
 Quiero narrar mi encuentro con Ulrica... (*Ulrica*),
 Días pasados, un vecino de pieza ... (*El congreso*),
 Mi tío era ingeniero. ... (*There are more things*),
 Los veranos de antes eran más largos... (*La noche de los dones*),
 A fines de 1961 ... (*El soborno*),
 Cada sábado los amigos ocupaban la misma mesa lateral en el Café del Globo ... (*Avelino Arredondo*),
 Una tarde oí pasos trabajosos ... (*El disco*),
 Hará unos meses, al atardecer, oí un golpe en la puerta ... (*El libro de arena*).

En definitiva los relatos, aunque decapitados, se recomponen haciendo manar del nuevo texto nuevos *incipit*. Estos *incipit* parecen responder a las tradicionales expectativas del lector: qué sucede, cuándo, dónde, a quién, por qué (parecen las cinco W del periodismo norteamericano). Se muestra particularmente privilegiada la expectativa del cuándo ya que predominan los indicadores temporales, sea que remitan a un tiempo absoluto (*a fines de 1961 ... cada sábado*), sea al tiempo simulado de la enunciación (*hará unos meses ... días pasados*). Pero tampoco la pregunta por el dónde queda sin respuesta: el banco frente al río Charles, la ciudad de York, Turdera, Lobos, la Universidad de Austin, el Café del Globo. Menos representado, pero sin embargo siempre presente, el quién: un maestro, un profesor universitario, el doctor

⁵ Véase el apéndice.

Winthrop, un desconocido. Si entonces el relato logra funcionar como si nada hubiese ocurrido, parecería legítimo preguntarse por la función que el *incipit*, extrapolado por comodidad del análisis, está llamado a cumplir. En este sentido, el juego con el texto puede revelarse de cierta utilidad.

La lectura en secuencia de los *incipit* extrapolados permite detenerse en algunos elementos recurrentes que, desde un punto de vista formal, se configuran como un discurso sobre el discurso, en el cual el narrador realiza un distanciamiento enunciativo del objeto de su decir. No ofrece las coordenadas dentro de las cuales se organiza el material narrativo, sino aquellas dentro de las cuales el relato recibe, por así decirlo, su derecho a la vida, su ser relato incluso en la ambigua relación con el hecho que cuenta.

Borges narra historias en una situación comunicativa en la que todo es narrado, en que *las imágenes y la letra impresa eran [son] más reales que las cosas* y en la que *Ya a nadie le importan los hechos. Son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento*, en que la tendencia [de la imprenta] fue [es] *multiplicar hasta el vértigo textos innecesarios*⁶. Escribir relatos en los que, de una u otra manera, el comienzo responda, o prometa responder a expectativas codificadas de un lector que aún quiera distinguir la invención de la realidad significaría, para el autor, renovar un pacto de confianza con el lector, un pacto en el que los hechos y la escritura pertenezcan a dos categorías muy distintas. Justamente estas dos categorías son, por así decirlo, puestas en escena en muchos de los *incipit* borgesianos: en *El otro*, el hecho se transforma en relato, no sólo para quien lo leerá sino también, con el tiempo, para quien lo ha vivido (*... los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí.*); en *Ulrica* el relato es fiel a la realidad o -y es lo mismo- al recuerdo personal de la realidad. En *El congreso*, el relato más largo, las referencias a la *historia*, al *recuerdo*, a las *páginas*, a los *hechos*, están diseminadas a lo largo de todo el relato, una serie de *incipit* recurrentes que prometen contar algo que nunca llega a contarse⁷, para llegar a una conclusión en la que el recuerdo se torna sabor (*el sabor de esa noche*) que puede volver a florecer sólo en sueños.

Con otras palabras, el hecho se disuelve en el recuerdo del hecho, en una transcripción infiel, en una manipulación de la memoria. Parece

⁶ Utopía de un hombre que está cansado; las palabras entre corchetes son mías.

⁷Cf. en este mismo volumen el ensayo de Ivan Almeida *Le Congrès, ou la narration impossible*.

definitivamente deshecha aquella relación entre ficción narrativa y realidad que Aristóteles adscribía a la categoría de la verosimilitud.

A la imposibilidad de establecer dentro de límites precisos e inamovibles los elementos constitutivos del hecho, corresponde, por la otra pendiente, la posibilidad de un relato de convertirse en eso mismo, hecho, real, verdadero, acaecido.

Este juego conflictivo, en *El libro de arena* que cierra la colección, se desplaza en el interior mismo del cuento, para situarse en la distinción entre verídico y fantástico: *Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico*. Una afirmación cuyo carácter paradójico resulta evidente al continuar la lectura.

Los *incipit*, con frecuencia, señalan el relato que sigue, pero al mismo tiempo lo niegan como tal para afirmarlo como real; una técnica de veracidad fingida que recuerda los monumentos empaquetados de Christo⁸, con una notable diferencia: Christo, al esconder los monumentos, los reifica en el acto de aludirlos: están allí, escondidos, pero están allí; también Borges aparentemente empaqueta el relato/hecho, pero los modos en que lo señala son ambiguos. Indica que miente sobre la fidelidad del relato al hecho, pero indica también que el relato mismo puede *mentir*, en el sentido de que ya no despliega la tradicional y tranquilizante función de la verosimilitud, sino que puede transformarse en hecho real... y la mentira no es incolora, no deja las cosas como antes sino que siembra la duda, deforma los instrumentos de juicio, deja una huella que obstaculiza los mecanismos automatizados del conocimiento.

Si los hechos entonces pueden transformarse en relatos (y lo comprobamos cada vez que la información masificada transforma en relato un hecho asombroso: un terremoto, una tragedia nuclear, un acto terrorista), la ficción literaria se toma la revancha y propone relatos como hechos.

Es extraño que, cuando este ambiguo cambio no es afirmado en el *incipit*, aparezca en el *explicit*, como en *La noche de los dones* o en *Avelino Arredondo*. En el primero, una historia narrada como *tranche de vie* se disuelve en las palabras que la narran: *... son tantas las veces que he contado esta historia que ya no sé si la recuerdo de veras o si sólo recuerdo las palabras con que la cuento*. También el relato de la *Cautiva*,

⁸Pseudónimo de Javacheff, nacido en Sofía en 1935.

insertado en el relato principal, se transforma en hecho: *Hablaba la cautiva como quien dice una oración, de memoria, pero yo oí en la calle los indios del desierto y los gritos. Un empellón y estaban en la sala y fue como si entraran a caballo, en las piezas de un sueño* . Si el relato de la Cautiva se transforma, por el personaje que narra, en hecho real, el hecho realmente vivido por la Cautiva es, aun para ella, solamente palabra narradora.

También la historia de Avelino Arredondo , presentada en *incipit* como hecho sucedido en un lugar y un tiempo reales (*El hecho aconteció en Montevideo, en 1897*), deviene, en *explicit* vaguedad de un deseo: *Así habrán ocurrido los hechos ... así puedo soñar que ocurrieron* .

Si en los *explicit* de *La noche de los dones* y de *Avelino Arredondo* lo real se resuelve en el recuerdo, en los *explicit* de *El espejo y la máscara* y de *Utopía de un hombre que está cansado* sucede exactamente lo contrario; con una técnica de veracidad fingida lo fantástico del relato se concreta en la realidad del aquí y el ahora . En *El espejo y la máscara* (cuyo *incipit* es *in medias res*) las expectativas del lector son establecidas dentro de un código narrativo difuso, el de las sagas medievales, pero la conclusión, absolutamente inesperada, devuelve el tiempo fabuloso de la lejanía a lo cotidiano:

Del poeta sabemos que se dio muerte al salir del palacio; del Rey, que es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido nunca el poema .

En *Utopía de un hombre que está cansado* , la llanura, presentada al inicio como *una y la misma* , es un espacio metafísico donde todo puede ser marcado, como la tela blanca del *explicit* . En esta llanura sin signos ni confines, este espacio abstracto en el que caprichosamente se colocan los nombres de una geografía familiar, el tiempo transcurre en un flujo sin dirección: se habla de nuevo el latín, pero regresarán las degeneraciones de las lenguas romances. En este tiempo/espacio los viajes extraterrestres no se hacen más porque *Ir de un planeta a otro es como ir a la granja de enfrente* . También en este relato la actitud de lectura sugerida es la ya familiar a las novelas de ciencia ficción, con un inicio tópico de las películas del far-west: un hombre solitario en marcha, una llanura, la lluvia, la luz lejana de un posible refugio. Pero también aquí, como en *El espejo y la máscara* , la ficción de un narrar familiar cambia bruscamente de registro en el *explicit* y se transforma en otra ficción, la de hacer verdadera una realidad imposible: una tela, tal vez proveniente de otro tiempo y de otro espacio está aquí y ahora en el tiempo/espacio de la enunciación, una tela virgen en la que ya están como presagio las formas y los colores que la cubrirán dentro de miles de años. Dejando de lado *Undr* y *La secta de los treinta* , en los que

el tema del manuscrito reencontrado sugiere el juego paródico de un topos literario (parodia explicitada en el título del *incipit* de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco: *Naturalmente, un manuscrito*), cuando en el *incipit* no se enfrenta la relación hecho/retrato, el elemento recurrente es el narrador autodiegético, como en *El disco*, *El congreso*, *There are more things*, o la situación en la que ha nacido el relato, como en *La noche de los dones*. En ambos casos se siguen informaciones minuciosas sobre el *status*, sobre los hábitos y sobre los comportamientos del narrador que aportan un exceso de efecto de realidad: un estudiante ante su último examen de filosofía, un leñador solitario, una conversación en el café. Pero, a pesar de la diversidad de los personajes y de las situaciones, surge un tema recurrente que, por analogía, se vincula con el tema de la ambigüedad hecho/retrato. Se trata del problema del conocimiento, un problema presentado con diversos matices, pero, también en este caso, con una irónica puesta en escena en la cual las naranjas y las piezas del ajedrez sirven para penetrar en el idealismo de Berkeley y en las paradojas eleáticas (*There are more things*) o en la cual el aprender, el recordar, el olvidar y los arquetipos platónicos son objeto de conversación (*La noche de los dones*).

El mismo problema del conocimiento está en el *incipit* de *El congreso*, donde Alejandro Ferri, el narrador autodiegético, ha llegado a un momento de su vida en que se niega a ser Hamlet, no se interroga más sobre el porqué de la existencia y ya ni siquiera sabe explicar su soledad, tema éste magistralmente explicitado en Musil:

En los años de la madurez pocos hombres saben en el fondo cómo han llegado a sí mismos, a los propios placeres, a la propia concepción del mundo, a la propia mujer, al propio carácter y ocupación y sus consecuencias, pero sienten no poder ya cambiar mucho ... hubiera podido ser diferente ... Y ya no tienen sino un recuerdo confuso de la juventud, cuando había en ellos algo así como una fuerza opuesta ... ⁹

Y siempre es el problema del conocimiento el que surge en *El disco*, en el que el leñador no conoce el bosque en que vive, un bosque del que *dicen que se alarga hasta el mar ... No sé ...*, una ignorancia que una vez pareció posible vencer: *Mi hermano mayor, cuando éramos chicos, me hizo jurar que entre los dos talaríamos todo el bosque hasta que no quedara un solo árbol.* Pero es una ignorancia que ya no vale la pena superar, porque la cosa que cuenta ya es otra, es el disco de una sola cara que, no bien brilla, desaparece en la nada.

⁹Robert Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt.

Los personajes borgesianos, lo sabemos, no van en busca de la aventura, no se pierden en bosques encantados ni suben al hipogrifo, porque el mundo lunar, el *aleph* está en ellos, entre ellos: es un desconocido que golpea a la puerta de casa, un extraño que se sienta en tu propio banco, una mujer que posees sólo en sueños o el ulular de un lobo que no existe.

Si la invención de otros mundos es recurrente en la literatura, Borges no inventa otros mundos sino que trastrueca la realidad cotidiana, despedazando su aparente y lúcida linealidad para encresparla y refractarla en infinitos puntos de fuga.

El orden codificado que acepta y permite la transgresión inventiva cede a la conciencia de que ya no es posible inventar nada, de que hasta los recursos inventivos están gastados en una ineluctable citación y reiteración de esquemas discursivos gastados.

La inquietud de un conocimiento negado induce a proyectar sobre una realidad que huye, otras realidades posibles, tal vez las únicas que nos sea dado conocer: *fragmentos -para usar las palabras de Foucault- de un gran número de órdenes posibles en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito*¹⁰.

Una vez más el relato, como el mito, inventa mundos nuevos, pero no acepta ser una ficción:

El mundo y el libro se reenvían eterna e infinitamente sus imágenes reflejadas. Este poder indefinido de reverberación, este centelleante e ilimitado multiplicarse que es el laberinto de la luz y que por otra parte no es nada, será entonces todo cuanto encontraremos, vertiginosamente, en el fondo de nuestro deseo de comprender.¹¹

A la expectativa del lector, parecida a aquella que precede al alzarse del telón, Borges parece responder ostentando el naufragio de la palabra que clarifica y que comunica y el emerger de una palabra ambigua y autorreflejante.

¹⁰Michel Foucault. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966, p 9.

¹¹Maurice Blanchot. *Le livre à venir*, Paris: Gallimard, Idées . 1959, p. 141.

Franca Mariani
Centro Romano di Semiotica

Apéndice: los incipit ¹²

El Otro

El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí.

Sé que fue casi atroz mientras duró y más aún durante las desveladas noches que lo siguieron. Ello no significa que su relato pueda conmover a un tercero. (p.11).

Ulrica

Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo. Los hechos ocurrieron hace muy poco, pero sé que el hábito literario es asimismo el hábito de intercalar rasgos circunstanciales y de acentuar los énfasis. (p.17)

El congreso

Mi nombre es Alejandro Ferri. Ecos marciales hay en él, pero ni los metales de la gloria ni la gran sombra del macedonio -la frase es del autor de *Los mármoles*, cuya amistad me honró- se parecen al modesto hombre gris que hilvana estas líneas, en el piso alto de un hotel de la calle Santiago del Estero, en un Sur que ya no es el Sur. En cualquier momento habré cumplido setenta y tantos años; sigo dictando clases de inglés a pocos alumnos. Por indecisión o por negligencia o por otras razones, no me casé, y ahora estoy solo. No me duele la soledad: bastante esfuerzo es tolerarse a uno mismo y a sus manías. Noto que estoy envejeciendo; un síntoma inequívoco es el hecho de que no me interesan o sorprenden las novedades, acaso porque advierto que nada esencialmente nuevo hay en ellas y que no pasan de ser tímidas variaciones. Cuando era joven, me atraían los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas del centro y la serenidad. Ya no juego a ser Hamlet. Me he afiliado al partido conservador y a un club de ajedrez, que suelo frecuentar como espectador, a veces distraído. El curioso puede exhumar, en algún oscuro anaquele de la Bi-

¹² Jorge L. Borges. *Obras Completas*, Tomo III, Barcelona: Emecé, 1989.

biblioteca Nacional de la calle México, un ejemplar de mi *Breve examen del idioma analítico de John Wilkins*, obra que exigiría otra edición, siquiera para corregir o atenuar sus muchos errores. El nuevo director de la Biblioteca, me dicen, es un literato que se ha consagrado al estudio de las lenguas antiguas, como si las actuales no fueran suficientemente rudimentarias, y a la exaltación demagógica de un imaginario Buenos Aires de cuchilleros. Nunca he querido conocerlo. Yo arribé a esta ciudad en 1899 y una sola vez el azar me enfrentó con un cuchillero o con un sujeto que tenía fama de tal. Más adelante, si se presenta la ocasión, contaré el episodio. Ya dije que estoy solo... (pp. 20-21)

There are more things

A punto de rendir el último examen en la Universidad de Texas, en Austin, supe que mi tío Edwin Arnett había muerto de un aneurisma, en el confín remoto del Continente. Sentí lo que sentimos cuando alguien muere: la congoja, ya inútil, de que nada nos hubiera costado haber sido más buenos. El hombre olvida que es un muerto que conversa con muertos. La materia que yo cursaba era filosofía; recordé que mi tío, sin invocar un solo nombre propio, me había revelado sus hermosas perplejidades, allá en la Casa Colorada, cerca de Lomas. Una de las naranjas del postre fue su instrumento para iniciarme en el idealismo de Berkeley; el tablero de ajedrez le bastó para las paradojas eleáticas. Años después me prestaría los tratados de Hinton, que quiere demostrar la realidad de una cuarta dimensión del espacio, que el lector puede intuir mediante complicados ejercicios con cubos de colores. No olvidaré los prismas y pirámides que erigimos en el piso del escritorio. (p.33)

La Secta de los Treinta

El manuscrito original puede consultarse en la Biblioteca de la Universidad de Leiden; está en latín, pero algún helenismo justifica la conjetura de que fue vertido del griego. Según Leisegang, data del siglo cuarto de la era cristiana. Gibbon lo menciona, al pasar, en una de las notas del capítulo decimoquinto de su *Decline and Fall*. (p. 38).

La noche de los dones

En la antigua Confitería del Águila, en Florida a la altura de Piedad, oímos la historia. Se debatía el problema del conocimiento. Alguien invocó la tesis platónica de que ya todo lo hemos visto en un orbe anterior, de suerte que conocer es reconocer; mi padre, creo, dijo que Bacon había escrito que si aprender es recordar, ignorar es de hecho haber olvidado. Otro interlocutor, un señor de edad, que estaría un poco perdido en esa metafísica, se resolvió a tomar la palabra. Dijo con lenta seguridad:

-«No acabo de entender lo de los arquetipos platónicos. Nadie recuerda la primera vez que vio el amarillo o el negro o la primera vez que le tomó el gusto a una fruta, acaso porque era muy chico y no podía saber que inauguraba una serie muy larga. Por supuesto, hay otras primeras veces que nadie olvida. Yo les podría contar lo que me dejó cierta noche que suelo traer a la memoria, la del treinta de abril del 74.» (p. 41).

El espejo y la máscara

Librada la batalla de Clontarf, en la que fue humillado el noruego, el Alto Rey habló con el poeta y le dijo:

- Las proezas más claras pierden su lustre sino se las amoneda en palabras. Quiero que cantes mi victoria y mi loa. (p. 45).

Undr

Debo prevenir al lector que las páginas que traslado se buscarán en vano en el *Libellus* (1615) de Adán de Bremen, que, según se sabe, nació y murió en el siglo once. (p. 48).

Utopía de un hombre que está cansado

No hay dos cerros iguales, pero en cualquier lugar de la tierra la llanura es una y la misma. (p. 52).

El soborno

La historia que refiero es la de dos hombres o más bien de un episodio en el que intervinieron dos hombres. El hecho mismo, nada singular ni fantástico, importa menos que el carácter de sus protagonistas. Ambos pecaron por vanidad, pero de un modo hartamente distinto y con resultado distinto. La anécdota (en realidad no es mucho más) ocurrió hace muy poco, en uno de los estados de América. Entiendo que no pudo haber ocurrido en otro lugar. (p. 57).

Avelino Arredondo

El hecho aconteció en Montevideo, en 1897. (p. 62).

El disco

Soy leñador. El nombre no importa. La choza en que nací y en la que pronto habré de morir queda al borde del bosque. Del bosque dicen que se alarga hasta el mar que rodea toda la tierra y por el que andan casas de madera iguales a la mía. No sé; nunca lo he visto. Tampoco he visto el otro lado del bosque. Mi hermano mayor, cuando éramos chicos, me hizo jurar que entre los dos talaríamos todo el bosque hasta que no quedara un solo árbol. Mi hermano ha muerto y ahora es otra cosa la que busco y seguiré buscando. Hacia el poniente

corre un riacho en el que sé pescar con la mano. En el bosque hay lobos, pero los lobos no me arredran y mi hacha nunca me fue infiel. No he llevado la cuenta de mis años. Sé que son muchos. Mis ojos ya no ven. En la aldea, a la que ya no voy porque me perdería, tengo fama de avaro pero ¿qué puede haber juntado un leñador en el bosque?

Cierro la puerta de mi casa con una piedra para que la nieve no entre. (p. 66).

El libro de arena

La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes ... No, decididamente no es éste, *more geométrico*, el mejor modo de iniciar mi relato. Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico. (p. 68).