

## ***Seis problemas para don Isidro Parodi*** **y la teología literaria de Borges**

*Nam oportet et haereses esse  
ut et qui probati sunt manifesti fiant in vobis  
(Epistola Prima ad Corintios XI: 19)*

---

**E**l propósito del presente estudio es considerar el parentesco estructural entre *Seis Problemas para don Isidro Parodi*, de Honorio Bustos Domecq, y el mecanismo de lo que, en Borges, podría ser llamado una “teología literaria”. Entiendo por “teología literaria” la homología recíproca entre los paradigmas teológicos de la creación y los literarios de la escritura, en la que sirve de mediación la categoría de *sueño*. Dios crea, sueña o escribe sus creaturas como el autor escribe, sueña o crea sus obras o sus personajes. Las consecuencias son de peso, tanto para la teología (somos escritos) como para la literatura (todo autor es dios). La originalidad de Borges, claro está, reside menos en esta clásica homologación que en la estructura laberíntica que confiere, en ambos campos, a la relación creador-creatura.

La obra de Bustos Domecq, aunque secretamente firmada por dos autores, parece responder admirablemente al esquema de la teología literaria de Borges.

### ***Una novela***

Borges, admitía, contra Croce, la pertinencia de los géneros literarios. Consideraba sin embargo que su definición depende “menos de los textos que del modo en que éstos son leídos” (*Oral*, OC 4: 189). Por eso mismo, aunque aseguró no haber escrito ni tener la intención de escri-

bir nunca una novela, no parece desplazado el tratar de leer *Seis problemas para don Isidro Parodi* como una novela.<sup>1</sup>

Según M. Bakhtin, “la novela como totalidad es un fenómeno multiforme en cuanto al estilo y variforme en cuanto al hablar y a la voz” (*Dialogic* 261).<sup>2</sup> Quiere decir que la característica de la novela (por oposición no sólo al poema, sino también al lenguaje cotidiano, al cuento y a la narración histórica) es la multiplicación más o menos jerarquizada de estilos, jergas y voces: “La novela puede ser definida como una diversidad de tipos sociales de hablar (a veces, incluso, de lenguajes) y una diversidad de voces individuales, organizada artísticamente” (262).<sup>3</sup>

La “organización artística” constituye el elemento unificante de la novela como obra, mientras que su característica como género es, precisamente, la dispersión de estilos, voces y lenguajes. Mientras que un texto narrativo tradicional centra su operación representativa en hechos, la novela representa, paralelamente, discursos. Es lo que se ha dado en llamar, desde Bakhtin, “heteroglosia” o “polifonía”. Si los otros géneros literarios adaptan su lenguaje a la forma que los define, la novela define su forma por la complejidad de los lenguajes que la configuran. De allí que se la considere como un género híbrido y que Borges haya denunciado su excesiva verbosidad.<sup>4</sup>

La unidad de la novela debe ser buscada menos en las acciones o en la psicología de los personajes, que –siempre según Bakhtin– en la forma en que está agenciada la centrífuga dispersión de voces individuales o sociales.

Desde el punto de vista de la unidad, *Seis problemas* es una novela de episodios, como puede serlo el *Lazarillo de Tormes*. Y más aún, puesto

<sup>1</sup> Conviene no olvidar, sin embargo, que el mismo Bustos Domecq, en su “A manera de prólogo” del libro de su “discípulo” Suárez Lynch (otro seudónimo de Borges y Bioy Casares) *Un modelo para la muerte*, se complace en darle el apelativo de “novelita” (OCC 141).

<sup>2</sup> “The novel as a whole is a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice” (No teniendo acceso a la lengua original, transcribo en notas la versión inglesa de las que proceden las citas de este libro).

<sup>3</sup> “The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized”.

<sup>4</sup> No es de extrañar, entonces, que la novela haya sido el terreno privilegiado de los estudios literarios de las escuelas soviéticas. En efecto, la multiplicidad de voces le confiere un estatuto especial de reflejo de una sociedad a través de la representación de sus lenguajes (dialectos, ideolectos, estilos, etc.).

que, si los “Tratados” del *Lazarillo* mantienen en su progresión a un solo protagonista en ambientes sucesivos, don Isidro Parodi se ve integrado en una verdadera comunidad de personajes que van evolucionando de capítulo en capítulo, de tal modo que de casi cada uno de ellos puede establecerse una biografía transversal, que desborda cada episodio individual.<sup>5</sup>

### *Laberintos*

El carácter centrífugo de la novela puede dar lugar a múltiples formas de dispersión, desde el clásico aglomerado de una vida, hasta manifestaciones más complejas, como el conjunto de cartas, el diario íntimo, el álbum, o, en este caso, el laberinto.

Podemos arriesgarnos a caracterizar a Bustos Domecq como un Joyce porteño, que concentra en una misma obra las características esenciales del *Ulysses* y de *Finnegan’s Wake*.

Si el *Ulysses* condensa el universo en un día, *Seis Problemas* lo condensa en una celda de cárcel. Por ese hiperbólico *Voyage autour de ma chambre* pasa un universo de jergas y de voces de un Buenos Aires cosmopolita, que van desde el “criollo viejo” hasta el ceremonioso asiático.<sup>6</sup> La noción del “totum in parvo”, cristalizada en “El Aleph” y ridiculizada en las inventadas reseñas de la obra de Loomis, encuentra aquí su paródica narrativización. Si “en un día del hombre están los días del tiempo” (Borges “James Joyce”, *OC* 2: 361), en una celda de prisión parecen estar todos los lugares del habla.

Borges tiene una definición *ad hoc* del laberinto que cuadra muy bien con la empresa llevada a cabo a través de Bustos Domecq. Habla de

---

<sup>5</sup> Cf., en este mismo número, el largo estudio de Cristina Parodi, que muestra además, que el *dramatis personae* de *Seis Problemas* desborda, inclusive, los límites de ese libro.

<sup>6</sup> “A trueque de algún abuso de la buena sal de cocina criolla, el panorama que nos brinda el incontenible satírico es toda una galería de nuestro tiempo, donde no faltan la gran dama católica, de poderosa sensibilidad; el periodista de lápiz afilado, que despacha, quizás con menos ponderación que soltura, los más diversos menesteres; el tarambana decididamente simpático, de familia pudiente, calavera con dejos de noctámbulo, reconocible por el brillante cráneo engominado y los inevitables petizos de polo; el chino cortesano y melifluido de la vieja convención literaria, en quien veo más que un hombre viviente, un *pasticcio* de orden retórico; el caballero de arte y de pasión atento por igual a las fiestas del espíritu y de la carne, a los estudiosos infolios de la Biblioteca del Jockey Club y a la concurrida pedana del mismo establecimiento...” (Gervasio Montenegro en la “Palabra Liminar” a *Seis Problemas*, *OCC* 18).

“laberinto verbal”, y lo aplica, en primer lugar al *Finnegan’s Wake*, de Joyce (OC 4: 436), en el cual, como en el *Ulysses*, el “protagonista” es “el idioma inglés” (Alifano 109). La idea de base es que allí donde el lenguaje reemplaza a los personajes la verdadera trama se “espacializa” y cobra la forma de un laberinto. El lector implícito es quien llega a perderse en sus meandros. Nadie dudará entonces de que la intención de Borges y Bioy, en *Seis Problemas*, fue crear un laberinto verbal cuyo protagonista fuera el lenguaje.

Pero hay otra noción de laberinto que Borges aplica igualmente a *Finnegan’s Wake*: el laberinto basado en la *circularidad*:

*Finnegan’s Wake* significa esto: hay una balada irlandesa, una canción popular irlandesa, cuya música Joyce cita al principio de la obra, que se titula *El velorio*, o *El velatorio*, como usan los españoles. Luego viene la historia, que es ésta: hay un albañil llamado Finnegan, que se mata al caer de un andamio. Se celebra el velorio, hay música, la gente se emborracha y el muerto decide salir del ataúd para bailar con los otros. Joyce quería que el lector encontrara en *Finnegan’s Wake* el concepto del tiempo circular que tuvieron los estoicos (...) Joyce tomó entonces la palabra Finnegan (*fin* tendríamos en francés o en castellano; luego *wake*, velorio, la idea de despertar) y dio una noción del tiempo circular”. (Alifano 116)

De esta forma, la fábula entera está incluida en su introducción, el despertar está incluido en la muerte; el fin, en el principio. Estos procedimientos de circularidad, de “ficción que vive en la ficción”, fueron llamados igualmente por Borges “laberintos verbales”, en un texto en que proclama a Joyce “arquitecto de laberintos” (OC 4: 434, 435).

Podemos ahora resumir los dos ingredientes que, juntos o separados, configuran un laberinto verbal según Borges:

- a) La primacía de las “voces” sobre la trama de las acciones y sobre la psicología de los personajes. El verdadero protagonista de tales textos es el lenguaje mismo, síntoma de lo cual es la dificultad que experimenta el lector de “contar” el núcleo narrativo de la fábula sin retomar su enunciación.
- b) La circularidad en la estructura: “cuadros dentro de cuadros, libros que se desdobl原因 en otros libros” (OC 4: 435), etc. A este procedimiento, Borges dice deberle su “primera noción del problema del infinito”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez”. Así comienza el texto de Borges “Cuando la

Las páginas que siguen estarán consagradas a retomar este doble ingrediente en *Seis problemas para don Isidro Parodi* como actualización de los procedimientos originales de la teología literaria de Borges.

### *La teología literaria de Borges*

Las paradojas del mapa dentro del mapa, que discutieron abundantemente Josiah Royce y Charles S. Peirce, y que Borges retoma a través de su lectura de Bertrand Russell (cf. Almeida "Conjeturas"), están en la base de la concepción teológica de Borges. La infinitud de representaciones engastadas que configuran mapas dentro de mapas da como resultado que, para un mapa que podríamos llamar  $m^{n+1}$ , el "territorio" representado corresponde al mapa  $m^n$ . Éste, visto desde una hipotética atalaya exterior, no es un territorio sino una simple representación, interior al sistema de mapas. En cambio, para todo observador "interior" a cualquiera de los mapas de un nivel superior a  $m^1$ , la situación se complica: a) o bien limita voluntariamente su mundo a dos niveles, y decide que lo que lo sostiene es la realidad primera, b) o bien, al descubrir que su nivel contiene otro mapa con mapas, sospecha que el movimiento infinito puede extenderse también hacia la periferia, con la posibilidad de que no haya nunca un territorio real o, mejor dicho, con la posibilidad de que mapa y territorio se conviertan en sinónimos.

En Borges se da una obstinada preferencia por esta última opción, como lo ilustran muy particularmente su relato de *Ficciones* "Las ruinas circulares" (OC 1: 451-455), el segundo de sus poemas "Ajedrez", de *El Hacedor* (OC 2: 191), y el final de "El Golem", en *El otro, el mismo* (OC 2: 265). De allí resulta su famoso oxímoron: "la vida es apariencia verdadera" (*Inquisiciones* 94).

---

ficción vive en la ficción" (1939, OC 4: 433-435). La lata de bizcochos reproduce en un ángulo una imagen de la lata de bizcochos, que a su vez representa en más pequeño la lata, y así sucesivamente. Borges menciona el mismo procedimiento, en otros campos: en la teoría del mapa en el mapa, de Josiah Royce, en "Las Meninas" de Velázquez, en *Don Quijote*, en el *Asno de Oro* de Apuleyo, en *Las mil y una noches*, en *Hamlet*, en *L'illusion comique* de Corneille, en *Der Golem* de Meyrink y en *At Swim-Two-Birds* del irlandés Flann O'Brien, que le parece el más complejo de los laberintos verbales, construido bajo la influencia de Joyce, "arquitecto de laberintos". Y concluye: "Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblán en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad" (435).

Esta opción se va a volver teológica al ser combinada con la concepción de la creación *tout court* según el modelo de la creación *literaria* (cf. OC 1: 465: “El Universo (que otros llaman la Biblioteca)”). Somos personajes de un libro, y raramente aceptamos sospechar que quien nos escribió no es menos irreal que nosotros. Es la triste lección de Dios a Shakespeare, en “Everything and Nothing”:

“Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie”. (OC 2: 182)

Hay, sin embargo, un rasgo en este proceso de engaste infinito que debe ser considerado seriamente. A menudo se presenta la teología de Borges como un caso de recursividad en una relación de orden (un sueño soñado por un soñado, etc). Trataremos de ver en qué medida esta interpretación es insuficiente. La *recursividad* es la propiedad de una función o de un algoritmo de incluirse a sí mismo (por ejemplo, en gramática generativa, la posibilidad que tiene la estructura de la oración de incluir otra oración en una de sus partes). La *relación de orden*, en matemáticas, tiene la triple característica de ser *transitiva*, *no recíproca* y *no reflexiva*. Una típica relación de orden es, por ejemplo, la sucesión. La relación de sucesión es transitiva (si  $c$  sucede a  $b$  y  $b$  sucede a  $a$ , entonces  $c$  sucede a  $a$ ), es no recíproca (si  $b$  sucede a  $a$ ,  $a$  no puede suceder a  $b$ ) y es no reflexiva ( $a$  no puede suceder a  $a$ ). Este esquema es recursivo si se da la posibilidad *a priori* de que uno de los argumentos (por ejemplo  $c$ ) incluya a su vez una relación de orden. Si en el plano literario la noción de recursividad es menos precisa, al menos conserva siempre la característica global de ser iterativa y jerarquizada.

Esta idea de relación de orden recursiva puede corresponder, a primera vista, a la estructura de “Las ruinas circulares”, en la medida en que cada creador parece postular a su vez un creador de nivel superior.

Sin embargo, las concepciones de circularidad y de laberinto que presenta Borges en sus ficciones son de otra índole. La circularidad implica que lo incluido pueda llegar a incluir (semánticamente) a su incluyente. El laberinto consiste en que ni siquiera el orden de la circularidad es respetado. Norman T. di Giovanni refiere una sintomática respuesta de Borges en uno de sus seminarios:

Question: In one of your stories you say we may be characters in another person's dreams.

Borges: Yes, that story is “The Circular Ruins”, and for all we know it may be true. You are dreaming you. No, I'm wrong. I am dreaming you. (Giovanni 53)

En la teología de Borges, Dios crea como quien escribe (es un “Hacedor”), es decir que en cierta medida nuestra realidad es la de un sueño o de una escritura, que son equivalentes.<sup>8</sup> Como para los ciudadanos de Tlön:

La historia del universo –y en ella nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas- es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio. (OC 1: 437)

Pero esto no excluye la posibilidad de que nuestro Dios inmediato sea a su vez una invención de otro autor (“qué Dios detrás de Dios la trama empieza”? –OC 2: 191-), ni, sobre todo, la de que ese otro autor pueda ser una de sus creaturas. Esta intuición está implícita en la ple-garia de “*Religio Medici* 1643”

Defiéndeme, Señor (El vocativo  
No implica a Nadie. Es sólo una palabra  
De este ejercicio que el desgano labra  
Y que en la tarde del temor escribo). (OC 2: 479)

y explícita todo a lo largo del soneto “Baruch Spinoza” en que se tematiza la idea de la construcción de Dios por el lenguaje:

Bruma de oro, el Occidente alumbra  
la ventana. El asiduo manuscrito  
aguarda, ya cargado de infinito.  
Alguien construye a Dios en la penumbra.  
Un hombre engendra a Dios. Es un judío  
de tristes ojos y de piel cetrina;  
lo lleva el tiempo como lleva el río  
una hoja en el agua que declina.  
No importa. El hechicero insiste y labra  
a Dios con geometría delicada;  
desde su enfermedad, desde su nada,  
sigue erigiendo a Dios con la palabra.<sup>9</sup>  
El más pródigo amor le fue otorgado,  
el amor que no espera ser amado. (OC 3: 151)

El esquema de laberinto se complica todavía más cuando la relación creador-creado se vuelve recíproca. Así, por ejemplo, las tristes conjeturas que Borges pone en la boca de Adán (“*Adam cast forth*”):

¿Hubo un Jardín o fue el Jardín un sueño?  
Lento en la vaga luz, me he preguntado,

<sup>8</sup> “... la literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueño” (“Nathaniel Hawthorne”, OC 2: 48).

<sup>9</sup> Marcelo Abadi comenta: “Con la palabra estaría creando Spinoza a Dios, como el poeta crea el texto” (42).

casi como un consuelo, si el pasado  
de que este Adán, hoy mísero, era dueño,  
no fue sino una mágica impostura  
de aquel Dios que soñé... (OC 2: 312)

Más aún, si el modelo de la creación literaria sirve para pensar la creación teológica, ésta, remodelada según los caprichosos cánones del laberinto, devuelve sus esquemas a la relación que, en literatura, se da entre el autor y su personaje. Véase, por ejemplo, el laberíntico engaste de los sueños de Cervantes y de Alonso Quijano:

El hidalgo fue un sueño de Cervantes  
y don Quijote un sueño del hidalgo.  
El doble sueño los confunde y algo  
está pasando que pasó mucho antes.  
Quijano duerme y sueña. Una batalla:  
los mares de Lepanto y la metralla. (OC 2: 472)

Finalmente, la estructura laberíntica de la creación llega a su paroxismo cuando se esboza la violación de la tercera regla de la relación de orden, que prohíbe la reflexividad. En "Ni siquiera soy polvo", Alonso Quijano se arriesga a decidir: "seré mi sueño" (OC 3: 177).

Hay dos textos de Borges que combinan todos los ingredientes de la estructura del laberinto. Se trata de las ficciones en que un Borges maduro habla, respectivamente, con un Borges joven ("El otro", OC 3: 11-16) o con un Borges viejo y a punto de morir ("Veinticinco de agosto, 1983", OC 3: 375-378). En ambos surge el conflicto de saber quién sueña a quién. En "El otro", pierde, en cierta forma, el que está soñando (por las connotaciones de ilusión que el acto de soñar comporta), mientras que gana en jerarquía ontológica el que no sueña, aunque es soñado. En "Veinticinco de agosto, 1983" el duelo soñador-soñado no se resuelve, y surge, por encima del ya heterodoxo esquema de la reflexividad del sueño, la hipótesis de la reciprocidad:

—¿Quién sueña a quién? Yo sé que te sueño, pero no sé si estás soñándome. (...) Quién sabe.  
—El soñador soy yo —repliqué con cierto desafío.  
—No te das cuenta que lo fundamental es averiguar si hay un solo hombre soñando o dos que se sueñan. (OC 3: 376)

El Dios de la paradójica teología de Borges aparece, en el soneto "Para una versión del *I King*", como garantía no del orden del mundo, sino de su desorden, como una grieta en el camino de todos los determinismos:

El camino es fatal como la flecha  
Pero en las grietas está Dios, que acecha.

(*La moneda de hierro*. OC 3: 153)



### ***El esquema teológico en Seis problemas. Los privilegios del "Hacedor"***

Si bien es cierto que, como sucede en toda ficción, los personajes de *Seis problemas* son, por naturaleza, "fabricados", hay en el estilo hiperbólico de esta obra algo que destaca constantemente la naturaleza escrita de los personajes: más bien que representar a personas posibles, representan discursos, libretos sin historia, máscaras. Por una parte su única "acción" a lo largo de cada episodio –con excepción de los protocolos de entrada y salida en la celda 273– consiste en producir discursos; por otra, en todo momento se percibe que hay "alguien" que habla por detrás de ellos. El aspecto paródico de esos discursos viene del hecho de que sus portadores parecen disponer de un libreto llano, sin los correspondientes protocolos de apropiación y puesta en escena.<sup>10</sup>

A veces el personaje se siente responsable de un libreto que no entiende del todo, como el pobre Molinari, en "Las doce figuras del mundo", que debe repetir hasta en sueños la lista de figuras zodiacales por temor a que el mundo se desvanezca, y que siente que alguien lo persigue en nombre del "autor" para vigilar su fidelidad al libreto. Hasta tal punto su conciencia es intra-lingüística, que cuando Parodi le pide que recite la lista de signos zodiacales al revés, no invierte los términos sino las sílabas de cada vocablo.

Frente a cada uno de esos "discursos" se encuentra don Isidro Parodi, un simple hermeneuta, que de detective no tiene más que la fama. Su paradójica ventaja como intérprete es la de sufrir de una suerte de presbicia auditiva, que sólo capta del caso-discurso lo que queda a un *mínimum* de distancia, permaneciendo insensible a las funciones expresivas y fáticas del discurso, que le aparecen demasiado borrosas por situarse en primer plano. Al revés de la situación típica del detective-abductor, que busca síntomas allí donde otros perciben mensajes, don Isidro percibe sólo mensajes en discursos que, primordialmente, se

---

<sup>10</sup> Las grabaciones filmadas de ensayos de cine de Jean Renoir muestran la insistencia con que el célebre *metteur en scène* exigía de sus actores una primera lectura "sin ninguna expresividad", hasta que se hiciera perceptible la materia lingüística que fundamenta al personaje. Sólo una vez lograda esta lectura llana, la "apropiación" por parte del actor se hacía posible. Nuestra hipótesis es que los personajes de Bustos Domecq no van más allá de esa lectura, sin que les esté permitida la apropiación del texto en relieve, su asunción en cuanto "carácter". Dicho sea de paso, tal parece ser igualmente el proyecto de Truffaut, principalmente en las películas de la serie "Antoine Doinel", en las que los actores "recitan" un libreto con un *mínimo* nivel de expresividad.

presentan como síntomas (de valor literario, de seducción erótica, de fineza intelectual, etc.).

Pero también en su caso se hace bastante evidente una incómoda situación de “personaje”, es decir de creatura de un libreto predeterminado. Más aún, de esa intrínseca dependencia de un “script” extrínseco parece proceder la constante infalibilidad de sus soluciones. Esta idea me viene de una lectura contradictoria de una intuición de Umberto Eco. En “La abduzione in Uqbar”, Eco propone el siguiente juego:

Surge, pues, la sospecha de que estas historias son la solución divertida de *falsas* adivinanzas, como sucede en el conocido chiste:  
*Problema:* el barco tiene treinta metros de largo, el palo mayor, diez de alto y los marineros son cuatro. ¿Cuántos años tiene el capitán?  
*Solución:* cuarenta (Explicación de la solución: lo sé porque me lo dijo él). Y sin embargo no es así. Los seis relatos observan una regla fundamental de la narrativa policíaca: todos los datos que el detective utiliza para resolver el caso han estado a disposición del lector. El parloteo de los personajes está cargado de noticias *importantes*. (164)

Eco acierta, sin duda, al decir que –según la perceptiva del género policial enunciada por el propio Borges– Parodi no dispone de más datos que los que conoce el lector. Sin embargo, la impresión que da “la forma” no abductiva del discurso del intérprete, es precisamente –siguiendo los términos del chiste– que la solución debe venirle del capitán.

Éste me parece ser el primer elemento de “teología textual” en *Seis Problemas*: la presencia perceptible y constante de un Hacedor/Locutor por encima de los discursos de cada enunciador.<sup>11</sup> Es algo muy análogo

---

<sup>11</sup> Oswald Ducrot ha teorizado la diferencia entre “enunciador” y “locutor” (dos entidades intradiscursivas diferentes de la persona real), según el modelo de la relación personaje-autor. El locutor se distingue del enunciador por el hecho de que se le pueda imputar la responsabilidad de su enunciado. “Je dirais –escrive Ducrot– que l’énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l’auteur. L’auteur met en scène des personnages qui dans (...) une ‘première parole’, exercent une action linguistique et extralinguistique, action qui n’est pas prise en charge par l’auteur lui-même. Mais celui-ci peut, dans une ‘seconde parole’, s’adresser au public à travers les personnages: soit qu’il s’assimile à tel ou tel dont il semble faire son représentant (...), soit qu’apparaisse significatif le fait même que les personnages parlent ou se comportent d’une certaine façon. D’une manière analogue, le locuteur, responsable de l’énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes. Et sa position propre peut se manifester soit parce qu’il s’assimile à tel ou tel des énonciateurs, en le prenant pour représentant (l’énonciateur est alors actualisé), soit simplement parce qu’il a choisi de les faire apparaître et que leur apparition reste significative, même s’il ne s’assimile pas à

a lo que sucede en el cuento de Borges "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", en el que también se trata, dentro de la ficción, de caracteres de papel. Cruz, personaje del poema *Martín Fierro*, aparece cumpliendo poco a poco gestos que el lector ya ha leído y que pertenecen, en el poema original, a otro personaje, el propio Martín Fierro. Cruz es un gaucho iletrado, que no puede haber leído lo que conoce el lector ("A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre" -OC 1: 562-) , y, sin embargo, tiene algo así como el recuerdo de "haber vivido" esas escenas alguna otra vez ("gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento" -563-).<sup>12</sup> Una de las características de un personaje de ficción (salvo paradoja) es la de no saberse personaje de ficción. Por lo tanto, puede presumirse que la posibilidad de este recuerdo prestado que surge en Cruz viene de aquella teología fantástica que le da al autor los derechos de un creador. Cruz no ha leído el *Martín Fierro*, pero su recuerdo es "dictado" por el conocimiento infalible que tiene aquel a quien -para retomar el chiste de Eco- llamaríamos "el capitán".

Es posible que Eco implícitamente apruebe esta contra-interpretación de su ejemplo, puesto que, más adelante en el mismo artículo, observa con pertinencia:

El universo de Borges es un universo en que mentes distintas no pueden sino pensar mediante las leyes expresadas por la Biblioteca. (...) Reléanse las seis historias de don Isidro. En ninguno de los casos se trata de sucesos vividos en forma autónoma, como (así los consideramos) los de la vida. Don Isidro descubre siempre que lo que sus clientes han sufrido ha sido una secuencia de acontecimientos *proyectados por otra mente*. Descubre que se movían ya en el marco de un relato y según las leyes de los relatos, que eran personajes inconscientes de un drama ya escrito por algún otro. Don Isidro descubre la "verdad" porque tanto él, con su fértil mente, como los sujetos de su in-

---

eux (...). On pourrait même pousser plus loin le parallèle: comme l'énonciateur n'est pas responsable du matériel linguistique utilisé, qui est imputé au locuteur, de même le personnage de théâtre ne se voit pas imputer toute la matérialité du texte écrit par l'auteur et dit pas les comédiens" (205)

<sup>12</sup> Con cierta frecuencia Borges explota literariamente las virtualidades ontológicas del conocido fenómeno de paramnesia, como mecanismo de pasaje hacia la asimilación de contrarios o hacia el desdoblamiento de la identidad. En "El otro", el desdoblamiento de Borges aparece precedido de la observación siguiente: "Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento" (OC 3: 11).

vestigación proceden de acuerdo con las mismas leyes de la ficción.  
(170-171)

En sus *Nueve ensayos dantescos*, Borges en persona toma la misma actitud de detective teológico cuando emprende la solución del enigma de Ugolino en la *Divina Comedia*; no adopta la lógica de los acontecimientos (lógica de la creatura), sino la de la ficción literaria (lógica del creador).<sup>13</sup> Esa misma lógica es la que le permite decir que un lector de Dante (del Dante creador), conoce mejor a Dante (el Dante personaje) que otro personaje (Beatriz), que lo conoce dentro de la ficción pero sin gozar de lo que llamaríamos las “confidencias del capitán” (cf. Almeida “Borges, Dante” 30).

Don Isidro Parodi conoce la lógica del creador, pero no como lector, sino, al igual que Tadeo Isidoro Cruz, por “gracia”. A los otros personajes, tal gracia les está vedada. Tal como el mismo don Isidro lo observa, el actor Gervasio Montenegro, disfrazado de “tape boliviano” tiene una paradójica incapacidad profesional para reconocer los disfraces de sus compañeros de viaje:

En el tren lo siguieron dos ladrones: uno se había disfrazado de fraile, otro de militar, otro de provinciano, otra se había pintarrajeado la cara. Entre los pasajeros había un paisano nuestro, medio botarate, un actor. Ese mozo, como se había pasado la vida entre disfrazados, no vio nada raro en esa gente... Sin embargo, era evidente la farsa. (OCC 46)

Si la lógica de *Seis problemas* sigue “las leyes de la Biblioteca” (Eco), es normal que un libro no “sepa” que su vecino es un libro, pero hay un libro (¿don Isidro?) que puede funcionar como catálogo.

---

<sup>13</sup> “El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289 el canibalismo es insoluble. El problema estético o literario es de muy otra índole. Cabe enunciarlo así: ¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su *Infierno*, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos. La incertidumbre es parte de su designio. [...] Robert Louis Stevenson [...] observa que los personajes de un libro son sartas de palabras, [...] De Ugolino debemos decir que es una textura verbal, que consta de unos treinta tercetos. [...] pienso que Dante no supo mucho más de Ugolino que lo que sus tercetos refieren. [...] En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho” (OC 3: 352-353).

### *La perversión del modelo*

En los pasos que siguen iremos viendo cómo el modelo teológico de la creación asume, en *Seis problemas*, las perversiones laberínticas propias de la teología borgesiana.

#### **Babel**

Otro elemento de la teología literaria de Borges es su constante asimilación del fenómeno de inspiración artística al dogma de la inspiración de las Escrituras por el Espíritu Santo: “todo esto es la antigua idea hebrea del ‘ruah’ del espíritu” (“Belleza” 54), y viceversa: “La divinidad (...) condesciende a la literatura y dicta un libro” (*Oral*, OC 4: 168).

La noción de inspiración responde al esquema de un autor único que habla a través de escribas o profetas diferentes. A ese esquema teológico puede corresponder esa falta de densidad actorial que presentan los personajes de *Seis problemas*, y sobre todo esa sensación que producen de estar constantemente manipulados por un libreto que les queda grande.

Sin embargo, el esquema de “circularidad” que acecha constantemente las estructuras borgesianas contribuye a dar a estos relatos, desde el punto de vista de las “voces” del texto, un resultado opuesto: la inexistencia de una voz narradora. Observemos de qué forma.

Borges y Bioy, contemporáneos de Bakhtin, han llevado “ad absurdum” la teoría de la “polifonía” y, en particular, su original concepción del *skaz* como “discurso del otro” (cf. Hernández Martín). En *Seis problemas* se da una triple graduación en el recurso al *skaz*.

El primer grado (ya hiperbolizado en este caso) se da en la evidente coexistencia, en un mismo texto, de “voces” dispares, por oposición al discurso “monológico” tradicional en el que sólo aparece la voz narradora. Este fenómeno, que corresponde a la definición primera que dio Eichenbaum del *skaz*, tiene como consecuencia lateral la introducción de fenómenos de “oralidad” en el discurso escrito.<sup>14</sup> En el caso que nos ocupa, dicho procedimiento es tan evidente que no necesita ilustración.

---

<sup>14</sup> “Por el *skaz* entiendo aquella forma de la prosa narrativa que, en su léxico, en su sintaxis y en su elección de las entonaciones, revela una orientación hacia el discurso oral del narrador. (...) Las formas del *skaz* se caracterizan por el aprovechamiento del lenguaje oral que posee matices sociales o profesionales específicos: el lenguaje del campesino, del semiintelectual, del pequeño burgués, del sacerdote, etc. El prin-

El segundo grado (que corresponde al *skaz* “bakhtiniano” en sentido propio, en cuanto “discurso del otro”<sup>15</sup>) se da en el hecho de que en *un mismo personaje* pueden coexistir voces diferentes e incluso opuestas. Compárense, por ejemplo, las inconsecuencias de “registro” entre estas dos formas de hablar del mismo don Isidro, hombre simple e iletrado:

1. Tómese un resuello, señora (...). Ahora que no garúa, usted podría aprovechar, don Anglada para hacerme un resumido (OCC 63).
2. La revolución maximalista los había desparramado por el mundo. (...) Era demasiado surtido el grupo. Un cura que saca el nombre de revistas de Nick Carter... (OCC 46).

El tercer grado, ya paroxístico, de recurso al *skaz* se da en el hecho de que, por momentos, la voz narrativa misma aparece confiscada por la

---

cipio del *skaz* exige que el lenguaje del narrador esté matizado no sólo en el aspecto de la entonación y la sintaxis sino también en el aspecto léxico: el narrador debe dominar una fraseología y un vocabulario determinados para realizar la orientación hacia el discurso oral. En relación con ello, el *skaz* tiene muy a menudo (aunque no siempre) carácter cómico y se percibe sobre el transfondo del lenguaje literario canónico como su deformación, a saber como un lenguaje defectuoso, ‘irregular’. En estas condiciones, la palabra se siente significativamente más. El efecto cómico, como siempre, desvía nuestra atención del objeto, del concepto, hacia la propia expresión, a la propia construcción verbal, es decir, plantea ante nosotros una forma fuera de su motivación” (Eichenbaum 118-119).

<sup>15</sup> “The problem of *skaz* was first brought to the fore in our scholarship by Boris Eichenbaum. He perceives *skaz* as an *orientation toward the oral form of narration*, an orientation toward oral speech and its corresponding language characteristics (oral intonation, the syntactic construction of oral speech, the corresponding lexicon, etc.). He completely fails to take into account the fact that in the majority of cases *skaz* is above all an orientation toward *someone else’s speech*, and only then, as a consequence, toward oral speech. For a proper treatment of the historic-literary problem of *skaz*, we believe that the understanding of *skaz* offered by us here is much more to the point. It seems to us that in most cases *skaz* is introduced precisely for the sake of *someone else’s voice*, a voice socially distinct, carrying with it precisely those points of view and evaluations necessary to the author. What is introduced here, in fact, is a storyteller, and a storyteller, after all, is not a literary person; he belongs in most cases to the lower social strata, to the common people (precisely this is important to the author) –and he brings with him oral speech. (...) But on one point we do insist: a strict distinction in *skaz* between an orientation toward another person’s discourse and an orientation toward oral speech is absolutely indispensable. To see in *skaz* only oral speech is to miss the main point. What is more, a whole series of intonational, syntactic, and other *language* phenomena in *skaz* (when the author is oriented toward another person’s speech) can be explained precisely by its double-voicedness, by the intersection within it of two voices and two accents” (Bakhtin *Problems* 191-192).

de uno de los personajes, sin que (como en el caso de *El doble* de Dos-  
toiesky analizado por Eichenbaum) ese fenómeno siga una línea cohe-  
rente. Por ejemplo, en la voz narrativa que introduce el episodio de  
“Las noches de Goliadkin” (aparte el adjetivo “borroso”, de atribución  
inestable) aparecen ya los ingredientes inconfundibles de la voz del  
personaje anunciado, Gervasio Montenegro:

Con una fatigada elegancia, Gervasio Montenegro -alto, distinguido,  
borroso, de perfil romántico y de bigote lacio y teñido- subió al coche  
celular y se dejó *voiturer* a la Penitenciaría. (OCC 35).

Y sin embargo, la voz narrativa deja inmediatamente de ser la del visi-  
tante, cuando queda esclarecida la razón de su fama de actor; allí, la  
hiperbólica autoestima que distingue a la voz de Montenegro se halla  
entrelazada con una voz despiadadamente objetiva :

Se hallaba en una situación paradójica: los cuantiosos lectores de los  
diarios de la tarde se indignaban, en todas las catorce provincias, de  
que tan conocido actor fuera acusado de robo y asesinato; los cuan-  
tiosos lectores de los diarios de la tarde sabían que Gervasio Montene-  
gro era un conocido actor, porque estaba acusado de robo y asesinato.

Ese fenómeno de “babelización” de las voces representa el punto ex-  
tremo del recurso al *skaz* como factor de laberinto.

Desde el punto de vista de lo que llamamos la “teología literaria”, esta  
estratagema convierte en circulares las relaciones entre creador y crea-  
tura. Si, por un lado, la conducta de los personajes aparece como mani-  
pulada por un *script* extrínseco (“meros títeres de la curiosidad” los  
llama Montenegro en el prefacio, 16), por otro, esa instancia extrínseca  
no tiene voz propia, sino que resulta de una mixtura de voces diferen-  
tes, entre las que predominan las de los personajes mismos: ya no es el  
Espíritu que habla por boca de los profetas, sino los profetas que  
hablan por boca del Espíritu.<sup>16</sup> Se trata de una de las tantas aplicaciones  
del esquema borgesiano del “sueño sin soñador”.

---

<sup>16</sup> Comenta Bakhtin a propósito del *skaz* como “lenguaje del otro: “The author is not  
to be found in the language of the narrator, not in the normal literary language to  
which the story opposes itself (although a given story may be closer to a given lan-  
guage) –but rather, the author utilizes now one language, now another, in order to  
avoid giving himself up wholly to either of them; he makes use of this verbal give-  
and-take, this dialogue of languages at every point in his work, in order that he him-  
self might remain as it were neutral with regard to language, a third party in a quarrel  
between two people (although he might be a *biased* third party)” (*Dialogic* 314).

La ilustración más cabal de este esquema se da, de nuevo, en el relato "Everything and Nothing", en el que Shakespeare (que sólo es nombrado al final) percibe su propia irrealidad:

Nadie hubo en él; detrás de su rostro (que aun a través de las malas pinturas de la época no se parece a ningún otro y de sus palabras, que eran copiosas, fantásticas y agitadas, no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien. (...) aclamado el último verso y retirado de la escena el último muerto, el odiado sabor de la irrealidad recaía sobre él. Dejaba de ser Ferrex o Tamerlán y volvía a ser nadie. (OC 2: 181)

De alguna manera, a la muerte de Dios corresponde la muerte del autor, y viceversa. Los personajes-creaturas siguen obedeciendo a un libreto ciego de un autor inexistente.

### La dislocación de la obra

El laberinto anárquico que se da en las "voces" presentes en la novela, se da también en su estructura en cuanto obra.

La *petitio principii* que, en general, afecta las garantías de credibilidad de las religiones "reveladas" (Dios garantiza la veracidad del profeta, el profeta garantiza la veracidad de Dios) es parodiada *a contrario* por la forma de composición de *Seis problemas*. El libro entero se apoya en la palabra liminar de uno de sus personajes, Gervasio Montenegro, el más embustero de los caracteres creados por Bustos Domecq, palabra que el autor llega hasta a corroborar en una nota al pie de página. En esta artimaña se descubre una vez más la forma laberíntica de la composición: lo incluido incluye a lo incluyente: Quijano sueña a Cervantes, que sueña a Quijano.

Peor aún, al llamar "meros títeres" a todos los personajes que acuden a la celda 273, el prologuista-profeta se está incluyendo a sí mismo, dándonos así una nueva versión de la paradoja del mentiroso. La obra entera se disloca junto con sus criterios de verificación.

La lectura de esta anti-obra se vuelve fatalmente laberíntica, porque el lector necesita entrar en el texto para encontrar los fundamentos de la natural "willing suspension of disbelief" que pide el prólogo y que finalmente no le otorga. Sin dejar de otorgársela.

Pocos años después de la aparición de *Seis problemas*, Borges estudiará este fenómeno de explosión de los límites de una obra, refiriéndose, una vez más, a las tramas de Cervantes en lo que él llama "Magias parciales del *Quijote*":



En el sexto capítulo de la primera parte, el cura y el barbero revisan la biblioteca de don Quijote; asombrosamente, uno de los libros examinados es la *Galatea* de Cervantes, y resulta que el barbero es amigo suyo y no lo admira demasiado, y dice que es más versado en desdichas que en versos y que el libro tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye nada. El barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juega a Cervantes... (...) Ese juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote*. (OC 2: 45-46)

El efecto de esta última dislocación de los límites de la obra es, según Borges, el desvanecimiento de la frontera entre personajes ficticios y lectores reales, ya que la lectura se vuelve parte de la ficción:

tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (47)

y, por lo mismo, la apropiación de la intuición de Carlyle, que resume la teología literaria implicada en *Seis problemas*:

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. (47)

### La ausencia de juicio final

Finalmente,<sup>17</sup> la abolición de fronteras entre ficción y realidad, la reciprocidad de la relación entre creador y creatura, la desaparición de todo lugar último de verificación, convergen hacia un doble corolario narrativo que se actualiza al acabar cada uno de los casos presentados a don Isidro Parodi: a) ninguna solución del detective aparece fundamentada en “pruebas” explícitas; b) ninguno de sus veredictos tiene consecuencias punitivas para el culpable.

Por una parte, el lector siente algo así como una jubilosa decepción al constatar que la solución final no sirve para resolver sino para eliminar el enigma. No ha habido progresión en el conocimiento sino una simple reducción de la masa de información. El detective no aporta ninguna prueba; sólo se contenta con relatar su proceso de selección de da-

---

<sup>17</sup> He preferido no detenerme a considerar la dimensión teológica implícita en cada uno de los “casos” que resuelve Parodi. Pero es evidente el contraste entre la descabellada narración de los testigos y el trágico meollo teológico de cada historia. Desde Molinari, que se acusa de un asesinato que no ha cometido, hasta Tai An, quien, como Judas, cumple el designio salvífico mediante una traición, todos los destinos parecen manipulados para actualizar la célebre fórmula: “estaba escrito”.

tos.<sup>18</sup> Es que en un mundo-libro, hecho de hombres que escriben, leen, tratan de entender y son escritos, no hay demostración suficiente ni posible: basta el simple principio de “sinrazón suficiente”. En lugar de inferencias, la vida concebida como un libro pide fe. Así lo manifiesta Borges en una página memorable de teología literaria:

Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los tenues desvíos de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible. La realidad procede por hechos, no por razonamientos; a dios le toleramos que afirme “Soy El Que Soy” (Éxodo, 3, 14), no que declare y analice, como Hegel o Anselmo, el *argumentum ontologicum*. Dios no debe teologizar; el escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte. (“El primer Wells”, OC 2: 76)

Por otra parte, la ausencia de juicio final se actualiza también en el hecho de que -como en los cuentos de Father Brown de Chesterton, pero tal vez por otros motivos, más relevantes del escepticismo que de la piedad católica- no hay lugar en el mundo de Bustos Domecq para las nociones de culpa y de castigo. Si don Isidro rechaza toda denuncia o condena del criminal, citando milagrosamente un Cervantes que nunca ha leído (“Allá se lo haya cada uno con su pecado. No es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres” -OCC 84-) <sup>19</sup> es, una vez más, resignándose melancólicamente al hecho de que “nos escriben”.

Ivan Almeida

### **Bibliografía**

- Abadi, Marcelo. “‘Spinoza’ y el otro. Dos poemas de Borges”. *Con Borges (texto y persona)* por Carlos Cortínez et al. Buenos Aires: Torres Aguero, 1988.
- Alifano, Roberto. *Conversaciones con Borges*. Madrid: Debate, 1986.
- Almeida, Ivan. “Borges, Dante et la modification du passé”. *Variaciones Borges* 4 (1997).

---

<sup>18</sup> El mismo don Isidro manifiesta una crónica desconfianza hacia las pruebas y demostraciones: “yo, en su caso, don Pancho -le responde al chino Fang She- hubiera desconfiado de tanta prueba demostrando un hecho que no precisaba demostración” (OCC 120).

<sup>19</sup> Cf. Cervantes, *Don Quijote*, 1:22; Borges, “Nuestro pobre individualismo”, OC 2: 36. Es más que elocuente el hecho de que tanto don Isidro como Borges omiten, entre las dos frases de Cervantes, una que hace referencia al juicio de un Dios personal...

- Almeida, Ivan. "Conjeturas y mapas. Kant, Peirce, Borges y las geografías del pensamiento". *Variaciones Borges* 5 (1997).
- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: U of Texas Press, 1981.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. & Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1984.
- Borges, Jorge Luis. "[La belleza no es un hecho extraordinario...]". *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507 (julio-septiembre 1992).
- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas [OC]*. 4 vol. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración [OCC]*. Barcelona: Emecé, 1997.
- Ducrot, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.
- Eco, Umberto. "L'abduzione in Uqbar". *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1985.
- Eichenbaum, Boris. "La ilusión del skaz". *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Vol. II: *Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Ed. Emil Volek. Madrid: Fundamentos, 1995.
- Giovanni, Norman Thomas di, Daniel Halpern & Frank MacShane, eds. *Borges on Writing*. Hopewell: The Ecco Press, 1994.
- Hernández Martín, Jorge. "Dialogism and Parody in the Detective Story: Honorio Bustos Domecq's Seis problemas para don Isidro Parodi". *Revista canadiense de estudios hispánicos* XXI, 2 (Invierno 1997).
- Hernandez Martín, Jorge. "Honorio Bustos Domecq, Six Problems and all that Skaz". *Symposium* 48:2 (Summer 1994).
- Hernandez Martín, Jorge. "Textual Polyphony and Skaz in Seis problemas by Bustos Domecq". *Variaciones Borges* 6 (1998).
- Hodgson, Peter. "More on the Matter of Skaz: the Formalist Model". *From Los Angeles to Kiev. Papers on the occasion of the Ninth International Congress of Slavists, Kiev, September, 1983*. Ed. Vladimir Markov & Dean S. Worth. Columbus: Slavica, 1983.
- Parodi, Cristina. "Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq". *Variaciones Borges* 6 (1998).