



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

T E S I S

“El otro” de Jorge Luis Borges: De la vida al texto

Que para obtener el título de:
Licenciado en Letras Latinoamericanas

Presenta:
Jesús Martínez Rueda

Asesor:
Lic. Gregorio Martín Mondragón Arriaga

Toluca, Estado de México, 2023

SUMARIO

Contenido

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO UNO. BORGES Y <i>EL OTRO</i>	6
1.1. Panorama general de la vida y obra de Jorge Luis Borges.....	6
1.1.1. Borges en Buenos Aires: 1900-1914	7
1.1.2. Borges en Europa: 1914-1921	10
1.1.3. De vuelta a Buenos Aires: 1921-1932.....	14
1.2. Acercamiento al cuento <i>El otro</i>	21
CAPÍTULO DOS. LOS PILARES DE LA AUTOFICCIONALIZACIÓN.....	29
2.1. Procesos evocativos e invocativos	30
2.2. Lenguaje referencial y poético.....	43
CAPÍTULO TRES. <i>EL OTRO</i> : DE LA VIDA AL TEXTO O LA FICCIONALIZACIÓN DEL AUTOR.....	66
3.1. Procesos evocativos e invocativos	66
3.1.1. Primera parte: El encuentro.....	70
3.1.2 Segunda parte: El diálogo	77
3.1. 3. Tercera parte: La despedida.....	87
3.2. Planos de Ficción (PF), de Realidad (PR) y de lo Real (PLR)	91
3.2.1. Plano de lo real: PLR	94
3.2.2. Plano de la realidad: PR	94
3.2.3. Plano de la ficción: PF	96
CONCLUSIÓN	100
BIBLIOGRAFÍA	102

INTRODUCCIÓN

Cuando el autor se hace a sí mismo un personaje literario pretende traspasar su espacio y su tiempo, adquiriendo una especie de inmortalidad literaria, una permanencia en el lenguaje. Este fenómeno —de aparente conducta egocéntrica— se ha pasado por alto en el estudio de textos de esta especie, textos que inherentemente exigen la presencia del autor para ahondar en sus profundidades reflexivas; negar al autor en este tipo de relatos es negar el texto mismo.

La naturaleza de este tipo de narraciones exige, pues, tomar en cuenta al autor como un recurso literario que enriquece la significación del texto. Sin embargo, las corrientes decimonónicas de la narratología han desdibujado la relación autor-texto en un afán de extrema objetividad que valide el análisis literario.

Insisto, en el terreno de la literatura autoficcional esta postura impide acceder a niveles más profundos del texto, y de paso se relegan en automático dos procesos humanos de gran valía en el momento de la creación literaria —y en la existencia diaria, claro está: evocar e invocar. Mecanismos de creación literaria que deben resaltarse cuando de narraciones autoficticias se trata.

Desde esta perspectiva, debemos cuestionarnos: ¿Hasta dónde es acertado desvanecer la figura del autor real en el análisis de textos autoficticios? ¿De qué modo debe anexarse al análisis del texto autoficticio la figura del autor? Estas cuestiones quedan sin respuesta si se adopta una actitud negligente hacia dos aspectos ya señalados: la figura del autor y los procesos memorísticos llamados evocación e invocación.

En su *Cuaderno de escritura*, Salvador Elizondo emplea el ensayo para desarrollar con precisión dos conceptos que suelen ser confundidos fácilmente; conceptos en los que pocos se detienen a inferir posibles diferencias, por lo demás sustanciales. Habrá quien con indiferencia los asuma incluso como sinónimos. Evocar e invocar son, desde la óptica cotidiana, lo mismo: nada más falso si se contemplan a la luz

del texto elizondiano: evocar implica categóricamente a los sentidos; invocar no; la primera es totalmente sinestésica, mientras que la segunda es inventiva. Estos conceptos —evocación e invocación— se emplearán, pues, como los define este ensayo para el estudio del relato borgiano en cuestión, mismos que nos ayudarán a desentrañar poco a poco la poética del proceso de ficcionalización del autor.

Por otra parte, los estudios literarios que se han hecho en torno a esta obra no involucran conceptos propios de la literatura autoficcional; pasan por alto la aproximación al texto más evidente y que involucra explícitamente tanto a la realidad como a la ficción: vida y anhelo del autor; mucho menos se han interesado en los mecanismos que permiten la ficcionalización del autor.

No puede negarse la inclinación de la literatura por hacer uso de lo histórico, de lo comprobable, y hacerlo convivir con aquello que solo forma parte de lo posible. La realidad, punto de partida de toda obra literaria, jamás ha estado tan en boga como en nuestra época, más aún la realidad personal del autor.

Evidentemente no se niega la existencia de este fenómeno en la antigüedad, tan así que puede nombrarse la obra cervantina por excelencia, *Don Quijote de la Mancha* o *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, así como *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel. Más bien, queremos resaltar la intensidad y fluidez con que se presenta actualmente como un recurso literario que busca profundizar en la significación de la escritura literaria; es un querer ir más allá de los aspectos formales del texto, sin restarles importancia, por supuesto.

Sucede en estos textos que la realidad y la ficción se confunden sin mayor problema, la identidad nominal entre autor-personaje-narrador catapultan a la autoficción hacia esferas complejas de verosimilitud. Identificar los elementos reales de los ficticios resulta una tarea ardua que, además, sería infructuosa si se realiza con intención histórica, es decir, con ojo de historiador antes que de literato; sobre todo porque existen los libros adecuados para aproximarse al escritor como sujeto histórico, como las autobiografías y biografías, por ejemplo.

La tarea de descifrar elementos reales y ficticios en un texto autoficcional va más allá de la simple recuperación de datos históricos; se adentra en las complejas relaciones que hay entre el mundo empírico y el mundo de la ficción: ¿para qué convertirse mediante el lenguaje en un personaje de cuento o novela?; ¿qué intención se esconde detrás de un artificio aparentemente simple como el de usar la propia persona, la propia vida, como elemento literario?; o aún más, ¿qué procesos memorísticos (y de qué manera) fundamentan y posibilitan la realización de esta tarea?

Precisamente con relación a esta última pregunta, en el presente trabajo se busca comprobar que los procesos evocativos e invocativos del autor son imprescindibles para la construcción del relato autoficcional o de ficcionalización del autor; de igual manera, resaltar la figura del autor como recurso literario que facilita y enriquece la significación del texto, aproximándose a lo que Borges llamaba *la verdad del arte*: una revelación que surge desde el objeto artístico para percibir y comprender el mundo.

Como un dato complementario a nuestro enfoque, vale la pena recordar que Serge Doubrovsky, en la década de los setenta, acuñó el término de *autoficción*, y lo situó entre la novela y la autobiografía, como un escenario nuevo en donde el autor-escritor se convierte a sí mismo en personaje literario, dando origen a la tríada *autor-narrador-personaje*. Esta es la triple relación que Doubrovsky propone para entender este tipo de relatos: entender que existe una misma persona o sujeto con distintas funciones narrativas.

Más adelante —finales del siglo XX e inicios del XXI— Manuel Alberca redondeará este concepto e identificará tres formas distintas de la autoficción, que nombrará como *autoficción biográfica*, *autobioficción* y *autoficción fantástica*; cada una con sus propias características.

Estos dos autores serán las principales figuras que aportan información y análisis sobre las cuestiones autofictivas en el quehacer literario. Sin embargo, no es de nuestro interés ahondar en el cuento *El otro* desde sus características autofictivas, sino más bien proponer y explicar los pilares de este proceso creativo-literario.

Para ello es preciso apuntalar la investigación en otros teóricos literarios tales como Pozuelo Yvancos, Gómez Redondo, Renato Prada Oropeza, Ana Tissera, Juan Arana, Walter Mignolo, John Searle, y el mismo Jorge Luis Borges, quienes aportan interesantes perspectivas y conceptos que facilitan el análisis de *El otro* desde los conceptos elizondianos ya referidos.

Precisamente en cuanto a estos conceptos —evocación e invocación—, y como se ha señalado ya, deberán ajustarse a la forma en que Salvador Elizondo los concibe en su *Cuaderno de escritura*; recordando siempre que *evocar* es un verbo sinestésico, demanda la existencia de un pasado objetivo, cimentado en el cuerpo, por cuanto es poseedor de sentidos; y que *invocar* apela tanto a la capacidad inventiva como al deseo de la persona: *no he vivido aquello, sino esto; no soy aquél sino este otro*. En ningún momento se plantean como sinónimos, más bien como actividades complementarias en el sujeto.

Dado que nuestra hipótesis principal estriba en que la ficcionalización del autor se construye desde estos dos procesos memorísticos inseparables —evocación e invocación— es necesario dejar en claro su diferenciación en el momento oportuno de este trabajo de investigación, en el capítulo segundo.

Sin bien podemos considerar el fenómeno de la autoficcionalización como un evento contemporáneo, las manifestaciones literarias de este tipo que han surgido no son precisamente de origen reciente; muchas de éstas se originan en la época medieval y renacentista, sobre todo en lengua española.

Es conveniente resaltar esto último para entender que el proceso de ficcionalización del autor es y ha sido fundamental para la creación literaria, y desde esta presencia constante de dicho fenómeno se hace necesaria la explicación de los procesos de este tipo de ficcionalización. La Península Ibérica ha sido fuente primaria de textos autoficticios, que heredarán a futuros escritores de lengua española una cepa literaria diestra en el uso de elementos históricos —a nivel social o individual— y técnicas narrativas bastante originales para construir relatos híbridos, pletóricos del binomio *realidad-ficción*.

Otro aspecto que debe considerarse en relación con estos relatos híbridos es el empleo de dos tipos de lenguaje, definidos desde las trincheras de la filosofía analítica; hablamos del lenguaje referencial y el poético, los cuales trabajan en conjunto con los procesos evocativos e invocativos ya señalados.

A lo largo del presente trabajo se explicará cómo la relación entre los tipos de lenguaje y los procesos memorísticos crea diferentes discursos en los que descansan tres principales planos textuales: plano de lo real (PLR), de la realidad (PR) y de la ficción (PF); comprobando cómo es que los procesos evocativos e invocativos son imprescindibles para la elaboración de este tipo de texto literario.

CAPÍTULO UNO. BORGES Y *EL OTRO*

1.1. Panorama general de la vida y obra de Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges es un escritor bastante conocido y del cual es posible identificar buena parte —si no la totalidad— de su obra, la cual, aunque extensa, abarcó solamente tres géneros bien delimitados: cuento, ensayo y poesía. Las raíces de sus temas —filosóficas, matemáticas, metafísicas, literarias, etc. (Barrenechea, 1984: 16)— no son desconocidas por la crítica, sin embargo, suelen obviarse como verdades harto remarcadas, y el origen de las mismas, su génesis, se deja a un lado para concentrarse estrictamente en la obra, descontextualizada por completo de los escenarios familiares que consolidaron estas visiones borgeanas de la vida y la literatura, y el cuento *El otro* nos exige precisamente esta contextualización.

Esta aproximación, aunque somera, a la obra y vida del argentino, cumplirá el propósito de hacernos una comprensión más acabada de su obra, y de ubicar en tiempo y espacio el desarrollo de una de las mentes literarias más notables de Latinoamérica. Y es que como apunta Carlos Oliva Mendoza:

Pocas obras como la de Borges desbordan el relato de ficción hacia el referente extra-textual. No sólo la cantidad de personajes y referencias históricas reales y ficcionalizadas que se encuentran dentro de sus textos conducen a mezclar lo *real* y lo *ficcional*, sino que de la misma manera la reconstrucción de la trama va indicando un referente que sobrepasa al universo de referencia interna del relato. (2011: 17)

Como se ha indicado, este contexto resulta importante para el posterior análisis e interpretación del cuento *El otro* en el que cobran relevancia los acontecimientos históricos y familiares del escritor argentino como elementos imprescindibles de la ficción.

Para ceñirnos a un enfoque lo más claro y conciso posible en cuanto a su vida y obra —ya que no se pretende un estudio exhaustivo en esta materia— se seguirán tres períodos que consideramos nucleares en su desarrollo literario: *Expresionismo y Ultraísmo*, *Criollismo urbano* e *Inteligencia americana* (Barili, 1999); períodos que vale la pena observar junto a otras tres etapas o ejes biográficos y geográficos bastante claros: Borges en Buenos Aires, Borges en Europa y Borges de vuelta en Buenos Aires.

Aunque habrá de realizar múltiples viajes al exterior —Europa o Estados Unidos—, veremos que estas tres etapas son suficientes para apreciar la formación literaria de Jorge Luis Borges y su evolución desde un estadio literariamente creacionista o innovador, pasando por una fase lúdica, hasta una etapa más reflexiva y madura. Lo que ocurra después será un agregado que ya no determinará sustancialmente el estilo de este escritor.

1.1.1. Borges en Buenos Aires: 1900-1914

Jorge Luis Borges nace en el año de 1899, en los albores ya del siglo XX. Su padre, Jorge Guillermo Borges, y su madre, Leonor Acevedo, vivían en ese entonces en la casa de los padres de esta última. Su infancia transcurrirá dentro de esta geografía familiar y suburbana propia de una Buenos Aires en creciente desarrollo, con casas de un piso, en su mayoría, y de negocios pequeños con un toque de familiaridad que causará contraste con lo que Borges habrá de encontrar a su regreso de Europa: una ciudad rebosante de progreso y cambios.

Dos años después de su nacimiento habrá de mudarse junto a sus padres a un barrio que forma parte ya de su memoria literaria: el barrio de Palermo. Fue un cambio notorio, sobre todo si se considera que en aquel entonces Palermo se encontraba en la zona de los *arrabales* argentinos; la clase social pudiente se hallaba en el centro de Buenos Aires, principalmente (Teitelboim, 2003: 18). Norah, su hermana, nace ya en este nuevo vecindario y se convertirá en la compañera ideal para experimentar sus primeras aventuras literarias y familiares.

Borges fue un niño al que sus padres cuidaban con empeño y su infancia tendría un desarrollo —literalmente— de puertas adentro. Detrás de los muros de la casa familiar, con un jardín, una biblioteca paterna y la compañía de su abuela experimentará los primeros contactos con el mundo exterior y literario (Teitelboim, 2003: 18). Tanto él como su hermana Norah, recibieron durante nueve años —aproximadamente— una educación a domicilio, con una institutriz inglesa llamada Miss Tink.

La institutriz fue solo una de las venas de contacto que Borges tendría con la lengua inglesa, pues su abuela Frances Haslam se encargaría desde temprano de enseñar este idioma a su nieto, y lo mejor para éste es que sería por medio de la literatura, gracias a un manual de enseñanza inglés que incluía una miscelánea de cuentos y fábulas, dibujos y demás ilustraciones fantásticas que permearán la imaginativa mente del escritor argentino.

Si se considera el encuentro casi inmediato que Borges tiene con la literatura inglesa, con un estilo de escritura un tanto más directo y breve que permite esta lengua (Teitelboim, 2003: 22), además del gusto de su padre por la filosofía idealista y los textos orientales, sobre todo, quedarán descubiertos, aunque brevemente, los mecanismos de la escritura borgeana: la idea del mundo como representación del pensamiento y las maravillas que descubre en la literatura oriental, plagada de filosofía, de posibilidades, quedará para siempre incrustada en la joven mente del niño Borges.

Esta influencia literaria y filosófica representará apenas la punta de su estilo como escritor, pero será de vital importancia para comprender con mayor cabalidad las ficciones que producirá. Atendamos, por ejemplo, el aislamiento social bajo el que creció Borges, situado en un punto donde el mundo exterior —ajeno a la familia nuclear— no existe como una posibilidad para vivir y experimentar; el poeta ha tenido tiempo suficiente para crear un mundo propio, que se ajusta a las intenciones de su creador, no hay más que lo necesario para proveerlo de felicidad y placer: libros, una compañera de juegos que además es su hermana, padres que proveen

lo vital y unos muros que lo protegen de las eventualidades del arrabal que es el Palermo de entonces.

A los nueve años vendrá la fragmentación de ese espacio familiar tan cómodo para él. El barrio de Palermo no sólo representó un movimiento hacia las orillas de la ciudad, sino el encuentro desagradable con el mundo de *afuera*. Este encuentro se debe a la voluntad de su padre, quien decide enviarlo al colegio cercano, de carácter público, y representa para Borges el descubrimiento de un universo extraliterario desagradable; años después recordará estos momentos como una etapa gris en su vida.

En este colegio público, Borges descubre sus primeras experiencias sexuales a través de cuanto se decía entre los muchachos de su escuela. Sus compañeros le revelan algo que ellos llamaban *el secreto*, que no es otra cosa que aspectos de educación sexual, principalmente la cópula de los padres para engendrar a los hijos. Algo que para un joven común y corriente resultaría de lo más trivial, para el escritor argentino se muestra como una especie de secreto temible. El mismo Borges reconoce esta situación: “El sexo es algo que el pudor oculta, de lo que no se habla, y que ante todo caso ocupa un sombreado espacio de clandestinidad” (Barnatan, 1998: 87).

Este acontecimiento tendrá un eco posterior durante su estancia en Europa —en Suiza, particularmente— e incluso formará parte de la construcción de su cuento *El otro*: “No he olvidado tampoco un atardecer en un primer piso de la plaza Dubourg.” (Borges, 2011:11). Sucede que recorriendo la Plaza Dufour le vendrán a la mente estas primeras experiencias con la sexualidad y le ocurrirá otra en la que su padre estará inmiscuido: su progenitor se habrá de enterar que el adolescente Borges aún no ha tenido su primera experiencia íntima con alguna dama, y decidirá tomar cartas en el asunto enviándolo con una meretriz de confianza justamente en un primer piso de aquella plaza suiza.

El joven Borges habrá de inferir que su padre es cliente eventual de dicha meretriz, y con recelo y sorpresa tendrá que asumir esa realidad dentro de su —hasta entonces— sólida seguridad familiar. Claramente este evento tendrá sus ecos en la

vida posterior del joven escritor, convirtiendo el sexo en algo aún más clandestino e impropio de lo que ya lo era para él.

Como una conclusión a esta etapa de su vida en Buenos Aires, bien puede decirse que su padre y abuela —en gran medida— quedarán definidos como los fundadores de este primer Borges: ávido de lecturas fantásticas, curioso de los cuentos orientales, inmerso en el idealismo filosófico y pudoroso con el sexo; gustos, aversiones y características que habrán de integrarse sin demora a su estilo y temas literarios. (Teitelboim, 2003: 35-36)

1.1.2. Borges en Europa: 1914-1921

Es así que con apenas catorce años se embarca con su familia hacia Suiza, en busca de la cura para la ceguera de su padre. En este país continúa su educación formal en un colegio calvinista. Madura su francés y recupera un poco la confianza para con la escuela en general, ya que en este colegio se vive un ambiente más refinado y multicultural (Teitelboim, 1998: 68), algo que se le parece más a su mundo familiar, por lo que habrá de integrarse sin tanto problema al escenario europeo.

La Primera Guerra Mundial inicia y desarrolla durante su estadía en este país europeo, pero al mantener éste una postura neutral, en poco o casi nada le afecta a Jorge Luis Borges tal acontecimiento histórico. En ese sentido, podemos advertir un segundo repliegue del escritor, es decir, la realidad del mundo —como otrora sucediera en Palermo durante sus días de infancia— no le afecta y continúa en un estado de confort y paz junto a sus compañeros de colegio y su familia.

Por otra parte, al igual que lo sucedido en la plaza Dufour y que se ha mencionado algunas líneas atrás, en su cuento *El otro* aludirá indirectamente a este momento de su vida: “En lo que se refiere a la historia...Hubo otra guerra¹, casi entre los

¹ El subrayado es propio, con la intención de remarcar el recuerdo de una guerra anterior, justo a la que deseo referirme, y es la que coincide con su estancia en Suiza.

mismos antagonistas. Francia no tardó en capitular; Inglaterra y América libraron contra un dictador alemán, que se llamaba Hitler, la cíclica batalla de Waterloo.” (Borges, 2011: 13)

Para *Goergie*, la guerra “constituyó ante todo un período de infatigable descubrimiento literario” (Woodall, 1998:68). Durante este momento bélico, Borges continúa con la lectura de autores británicos, como G.K. Chesterton y Thomas Carlyle, de igual modo se adentra poco a poco en el conocimiento de autores rusos, franceses y alemanes. A los autores alemanes lo habrá de conducir Carlyle, y quedará fascinado con la poesía de Heinrich Heine y Gustav Meyrink, o con los escritos de Mauthner y Schopenhauer. Básicamente, se adentrará en el expresionismo alemán: “me interesé mucho en el expresionismo alemán, que todavía considero muy superior a otras escuelas contemporáneas como el imaginismo, el cubismo, el futurismo, el surrealismo, etcétera. Años después, en Madrid, intentaría algunas de las primeras y tal vez únicas traducciones al español de algunos poetas expresionistas.” (Borges, 1970: 14-15).

Al respecto, James Woodall nos señala que “si Whitman le enseñó la rebelión interior, el expresionismo alemán impulsó definitivamente hacia adelante al poeta que había en él” (1998: 73). Seguramente debió agradaarle la posibilidad de representar la realidad por medio de una visión imaginativa y onírica, incluso sobrenatural, alejada un tanto del objetivismo que manaba del impresionismo. Los sentimientos, las emociones y la esfera onírica o idealista que rodea a algunos de los textos que lee (entre las lecturas que lo *marcan* podemos destacar *El Golem* o *El mundo como voluntad y representación*) le revelan nuevamente una de sus primeras fuentes temáticas como escritor, ya promovida por su padre en Buenos Aires: el idealismo filosófico: “Cuando yo era todavía muy joven, con la ayuda de un tablero de ajedrez, me explicó las paradojas de Zenón: Aquiles y la tortuga, el vuelo inmóvil de la flecha, la imposibilidad del movimiento. Más tarde, sin mencionar el nombre de Berkeley, hizo todo lo posible por enseñarme los rudimentos del idealismo.” (Borges, 1970: 7).

Es evidente, pues, que durante esta etapa de su vida el idealismo filosófico que comenzó a conocer por su padre en la casa de Palermo resultó ser claramente un aliciente temático para su obra, y además le aportó un cambio en la manera de concebir su contexto —literario y social, básicamente— y en sus escritos se veía una actitud soñadora, que anhelaba un cambio intempestivo en distintas esferas del ámbito humano; básicamente en política, literatura y sociedad. En su autobiografía nos señala algo al respecto:

En España escribí dos libros. Uno se llamaba —ahora me pregunto por qué— *Los naipes del tahúr*. Eran ensayos políticos y literarios (yo era todavía anarquista, librepensador y pacifista) [...]El otro libro se titulaba *Los salmos rojos* o *Los ritmos rojos*. Era una colección de poemas en verso libre —unos veinte en total— que elogiaban la Revolución rusa, la hermandad del hombre y el pacifismo. (Borges, 1970: 19)

También es posible hallar referencia a este episodio de su vida dentro del cuento *El otro*: “Le pregunté qué estaba escribiendo y me dijo que preparaba un libro de versos que se titularía *los himnos rojos*. También había pensado en *Los ritmos rojos*.” (Borges, 2011: 14)

Esta cita, además, nos apunta ya el destino que tendrá el joven Borges después de su estancia en Suiza: al llegar a España se encuentra con otro de sus maestros, el escritor Rafael Cansinos Assens, quien será el fundador del movimiento literario llamado por él mismo como *Ultraísmo*.

Sin duda, su encuentro con este movimiento se mezclará con todo cuanto el expresionismo alemán le había aportado ya. Buscará hacer coincidir ciertas características ultraístas con los temas esotéricos del expresionismo: “[...]magia, sueños, religiones, filosofías y hermandades secretas que buscaban la unidad universal.” (Nudelstejer, 2003: 38). No es extraño entonces que, bajo la influencia de estos dos *ismos*, Borges adoptara esa actitud idealista y soñadora de sus inicios.

Sin embargo, no todo se reduce a que haya adoptado una actitud soñadora, sino que existen aspectos formales de su estilo que afloran también a partir de estos movimientos literarios. El ultraísmo le otorga mayor flexibilidad en aspectos formales

de la lírica, como la métrica y la rima, y le obliga a buscar nuevas metáforas, convencido de que el poeta-escritor es un pequeño dios que crea con las palabras mundos alternos al que habita. En este sentido el ultraísmo se alimentará del *creacionismo* de Huidobro.

Volviendo un poco al tema de la metáfora, es precisamente ésta la que define en gran medida su primer período literario que hemos definido como *Expresionismo y Ultraísmo*, en el que buscará el empleo de la metáfora por la metáfora misma y estará convencido de que es posible y obligatorio para el poeta-escritor lograr imágenes poéticas originales. Nuestro escritor buscará la originalidad en el poema y más tarde se dará cuenta de que las metáforas básicas como *vida-sueño*, *tiempo-río* o *vejez-ocaso*, por ejemplo, no por elementales dejan de ser hermosas y eficientes para el poema. Esta idea se expresa por igual en *El otro* de la siguiente manera: “Mi *alter ego* creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado. La vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua.” (Borges, 2011: 15)

Esta etapa ultraísta-expresionista llegará a su fin a inicios de la década de los veinte, cuando Jorge Luis Borges regrese de Europa y se instale nuevamente en Buenos Aires. Vendrá una fase conocida como *criollismo urbano* o *universal* (Sarlo, 1988: 105). Sin embargo, la impronta que tanto el expresionismo alemán como el ultraísmo español dejaron en él, impedirá que este criollismo literario sea meramente local y pueda evolucionar, como ya veremos, hacia una escritura más universal y de mayor profundidad semántica.

Así como en su momento el expresionismo alemán —introducido por Borges— nutrió al ultraísmo español, ahora el criollismo americano, propiamente el argentino, se nutrirá de la vanguardia ultraísta traída desde España. Comenzará el período de una especie de neocriollismo llamado *criollismo urbano* (Barili, 1999: 74) —a título personal lo llamaría *criollismo ultraísta*.

1.1.3. De vuelta a Buenos Aires: 1921-1932

El criollismo de Borges se fundamenta en gran medida en lo inmemorable: aquello que su madre, su padre, su abuela o algún libro *gauchesco* —como el *Martín Fierro*, por ejemplo— le cuentan sobre el Buenos Aires antiguo o premoderno, ajeno aún a la modernización en la que se encontraba esta ciudad cuando regresó de Europa.

Por otro lado, este regreso le despertará esa impronta *neocriollista*, pues a decir de Guillermo de Torre, “al choque psíquico recibido por el reencuentro [...] con su ciudad nativa” (1964: 6), Borges responderá con lo memorable e inmemorable —recuerdos de infancia y relatos no vividos, respectivamente— para intentar explicar la realidad americana que se abre ante él: una Buenos Aires que se desenvuelve entre la pampa y los arrabales.

De esta manera, recordará un poco el Palermo de su niñez, ese arrabal que era cuando se mudó allí; y junto con las experiencias y recuerdos no vividos de las anécdotas familiares hallará en estos arrabales porteños a los personajes y geografías que desplegará en sus primeros ensayos y poemas, además de varios cuentos: el compadrito, la jerga porteña y los temas literarios como la valentía o el honor. No en vano habrá de escribir en *Fervor de Buenos Aires*: “[...] y sentí Buenos Aires. / Esta ciudad que yo creí mi pasado/ es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.” (Borges, 1989: 37).

Su pasado familiar —militar y literario, sobre todo— le hará mella en su conciencia juvenil y querrá también incluirlo dentro de este criollismo universal de la década de los veinte: “Así, las historias de la Buenos Aires premoderna, aquellas que Borges escuchaba en su infancia, se abren paso a través de lo local y ganando rasgos universales, crean un espacio original en las letras argentinas.” (Vaccaro, 2015: 59)

Vale la pena detenerse un poco en recordar que el criollismo que Borges pretende elaborar no es aquel de finales del siglo XIX que promovía principalmente Domingo Faustino Sarmiento, para quien el gaucho representaba *barbarie* y la inmigración

europea de aquel entonces se veía como *civilización*. Sin embargo, sí se aproxima un poco más al criollismo de José Hernández o de Eduardo Gutiérrez, quienes consideraban al gaucho como un ser más complejo, lleno de penas y alegrías y con una fantástica libertad que le permite recorrer a placer las pampas argentinas: un auténtico símbolo argentino.

El criollismo de Sarmiento ve lo autóctono como un obstáculo para el progreso o la modernización de un país. En la década en que Borges aterriza nuevamente en Argentina, ocurre lo opuesto: el progreso, la industrialización o la modernización de un país se concibe como una amenaza para la identidad nacional que otorga lo autóctono. De lo anterior se desprende que el criollismo de los veinte buscaba construir una identidad nacional a través de la narrativa de los escritores y poetas argentinos (Rozotto, 2019).

Durante esta década, Borges se enfocará en practicar solamente poesía y ensayo (Olea Franco, 1993: 93). Publicará tres libros tanto de un género como de otro: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), en cuanto a la poesía; *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928) en lo referente al ensayo.

Su teoría criollista la comienza a desarrollar a mitad de la década de los veinte, la cual plasma —principalmente— en *El tamaño de mi esperanza* e *Inquisiciones*. Sin embargo, debe reconocerse que para esta década “la lengua *gauchesca* no constituye ya un instrumento pertinente para la escritura.” (Olea Franco, 1993: 186). Y a pesar de ello, Borges recurre a un diccionario de argentinismos para elaborar algunos de sus poemas con esas palabras ya en desuso; algo que lo avergonzará continuamente hasta el término de su vida.

La propuesta borgeana del lenguaje criollo que postuló consistía básicamente en dos puntos:

- a) Practicar la elisión de la letra **d** al final de las voces agudas y terminadas en la sílaba **dad**, como en *verdá*, *soledá*, *claridá*, *crueldá*; y en otras variantes

como *rosao*, *nombrao* y *soltao*, en sustitución de *rosado*, *nombrado* y *soltado*, respectivamente.

b) Empleo del voseo propio del habla argentina: **vos** en sustitución de **tú**

Sin embargo, como se ha indicado líneas atrás, estas características ya no eran tan contemporáneas al contexto lingüístico de la Argentina en ese momento, lo que provocó contradicciones en su práctica en variadas ocasiones. Borges empleaba en unas ocasiones *vos* y en otras *tú*, o bien escribía *verdá* en unas y *verdad* en otras (Olea, 1993: 187).

Por otra parte, en cuanto a los aspectos temáticos, afirmamos y confirmamos que la figura del arrabal como fuente de símbolos argentinos estuvo presente en este Borges de la década de los veinte; y es que “en esos barrios alejados se han asentado los orilleros, cuyo antecesor es el gaucho, y los compadritos, descendientes de inmigrantes que buscan asimilarse a la tradición criolla.” (Barili, 1999: 74), mismos que nuestro joven escritor contempla con el mismo asombro que un extranjero recién venido a América; y es que en realidad eso era Borges en esos momentos, un recién llegado a Argentina con una perspectiva más europea que americana.

Sin embargo, esta búsqueda personal de identidad nacional no habría surgido con la misma intensidad si no fuera por un movimiento nacional germinado entre 1910 y 1916, pero con un eco que perduraría hasta la década de los veinte: el Centenario de la independencia argentina.

Durante este período, el joven Borges mostrará nuevos intereses literarios y de corte nacionalista de un modo acelerado; de esta manera, pasará de mitologizar al gaucho y a la pampa, para escribir tan pronto sea posible sobre el compadrito y los arrabales (Barili, 1999: 77). Es justo señalar este aspecto del carácter borgiano de ese entonces, ya que nos permitirá contrastarlo con facilidad cuando asuma la nueva postura literaria de la llamada *inteligencia americana*, en donde se podrá apreciar a un Borges mucho más maduro, definido y constante —sobre todo constante— en materia temática y de perspectiva de vida.

De esta manera podemos inferir que en un principio el gaucho y la pampa, así como su pasado familiar, militar y literario, serán detonantes en Borges de un criollismo genuino, pero la figura del compadrito y su arrabal será la que dé continuidad y nombre a este período literario borgeano: criollismo urbano.

Si tuviéramos que resumir esta etapa, sería válido señalar que en el inicio de ésta existe un acercamiento a la infancia y recuerdos de juventud, expresado en *Fervor de Buenos Aires*, para luego pasar a un escenario más nacionalista que busca la identidad argentina a través de símbolos pasados y presentes, como el gaucho y la pampa o el compadrito y el arrabal, respectivamente; estos últimos, base de su criollismo urbano. Y, finalmente, entrar en un último escenario, allegado por completo a la ciudad y sus arrabales (Barili, 1999: 79-80).

Como se ha mencionado anteriormente, este criollismo no pierde nunca la influencia del Borges expresionista y ultraísta, pues siempre están presentes el “cuestionamiento del orden establecido y el traspasar una realidad interior en imágenes” (Barili, 1999: 80). Subjetividad y cuestionamiento que serán una constante en la obra borgiana.

Recordemos que los libros que se publicaron en este período son de poesía y ensayo, y en todos ellos abundan algunas constantes, como el barrio de Palermo, la fundación de Buenos Aires, la nostalgia por un pasado pletórico de gauchos y de pampa, la búsqueda de una identidad que fuese estrictamente argentina, fundada en personajes de las orillas o arrabales.

El interés borgiano por estos asuntos se irá desvaneciendo — o bien refinando en la manera de abordarlos— conforme termine la década de los veinte, y ya en el año de 1927, cuando conoce al político y literato mexicano Alfonso Reyes, esta tendencia criollista se irá desvaneciendo de a poco.

Evaristo Carriego, publicado en 1930, será uno de los últimos ejemplares que surjan de esta etapa criollista, y ya es posible decir que, en este “su cuarto libro de ensayos, Borges ha desechado totalmente el casticismo y el criollismo extremos.” (Olea Franco, 1993: 212). Aun así, a pesar de lo que apunta Olea Franco, en este

volumen todavía se podrán encontrar títulos que expresan y desarrollan temas locales. Una vista al índice de esta obra bastará para descubrir títulos como *Palermo de Buenos Aires*, *Evaristo Carriego*, *La canción del barrio*, *Las inscripciones de los carros* o *Historia del tango*, claramente de corte local.

En estos momentos de su vida, Borges habrá asimilado lo que con Reyes y Lugones descubrió: que es posible expresar la realidad argentina en una variante lingüística que no sea la lengua gauchesca o el habla popular de los arrabales: “se podía escribir sobre un tema gauchesco utilizando una lengua *culta*, sin paralelos con la lengua gauchesca.” (Olea Franco, 1993: 186).

Es importante insistir en el hecho de que *Evaristo Carriego* clausura la etapa criollista de Borges, y que en esta obra pareciera condensar toda su escritura anterior, es decir, ya sea en uno u otro escrito perteneciente a ella, Borges aborda los tópicos de color local: tango, Palermo, Buenos Aires, el habla popular o el puñal inherente a las peleas de los arrabales, y los arrabales mismos.

Otro aspecto importantísimo —tanto de su estilo como de su personalidad— que Borges desarrolla a partir de esta etapa criollista, será la “permanente y obsesiva revisión de sus textos.” (Olea Franco, 1993: 206), y la imagen que estos proyectan de su autor. Esta característica tendrá efectos posteriores sobre sus primeras obras, evidentemente; por ello abundarán las modificaciones en sus poemas y ensayos *criollistas*.

Esto no es extraño en un escritor que forjó tan conscientemente su *persona literaria*, y en la que sus textos determinaban de una u otra forma la manera de ser leído e interpretado; buscó fundarse como una suerte de mito, como un verdadero personaje literario suyo; así lo demostró a lo largo de su vida a través de entrevistas, prólogos a sus obras o en declaraciones eventuales (Olea Franco, 1993: 206)

Finalmente, habrá de llegar el año de 1927 y conocerá al escritor mexicano Alfonso Reyes, enviado como embajador a Buenos Aires. A partir de este acontecimiento, Borges comenzará a adentrarse en el último periodo que hemos trazado: el de *la inteligencia americana*. Dicha etapa habrá de purificar en demasía su estilo de

escritura y la manera en que transformará sus experiencias personales en narrativas de alto valor.

Borges se encontraba aún en plena etapa criollista y buscaba su voz de “escritor argentino” (Barilli, 2007: 203). A partir de sus encuentros con Reyes, Borges reconsidera su perspectiva criollista, y es que Reyes le ayuda a entender que, para ser mexicano, o argentino en el caso de Borges, no se necesita escribir sobre lo que se considera por tradición como propio de la cultura argentina o mexicana. Al respecto, conviene leer lo que apunta Amelia Barili:

Las ideas de Reyes ayudan a Borges a comprender que puede tratar cualquier tema, que puede recrear aquello que fue su experiencia individual (sus emociones, sus pensamientos) y traducirlo en forma poética en una obra artística que no podrá dejar de ser [...] argentina, ya que surge de sus vivencias, que a su vez fueron determinadas en parte por la realidad que lo circunda como argentino (2007: 204).

Borges pasa de emplear estereotipos argentinos como el gaucho, el compadrito, los tangos y las peleas arrabaleras a cuchillo, a usar sus propias vivencias o evocaciones para construir su narrativa y su lírica; más aún, la forma en que habrá de referirse a estas experiencias será cada vez más abstracta o implícita en su estilo de escritura.

Ejemplo de esto será la representación de la nostalgia que hace en *Evaristo Carriego* y en *La muerte y la brújula*. En la primera lo hará a partir del compadrito, el tango y el juego de truco; en la segunda, las alusiones al pasado del gaucho, de cuchillos y arrabales, se entremezclan y fusionan con temas de corte más universal, como el Tetragrámaton, la teología judía y la investigación esotérica de la Cábala.

La *inteligencia americana* de la que habla —y habrá de *contagiarlo*— Alfonso Reyes, es una perspectiva única y propia de los escritores latinoamericanos, quienes escriben desde los márgenes de una cultura precolombina y europea, es decir, desde su mestizaje. Esto habrá de otorgarles cierta flexibilidad de pensamiento, podrán observar desde al menos dos ópticas al mundo, y eventualmente resultará en creaciones originales, literaria y filosóficamente (Barili, 2007: 201).

Este cambio de perspectiva en Borges permitió que años más tarde los escritores del *Boom* salieran de sus casillas y que no escribieran sólo desde los estereotipos que los europeos, principalmente, tenían de los latinoamericanos. A partir de Borges y de su *inteligencia americana*, será posible que un escritor mexicano, argentino, colombiano, peruano, etc., se adentre en las esferas del amor, la tragedia, la soledad, la divinidad o la muerte, sin dejar de ser una visión auténticamente mexicana o argentina o peruana, pues lo hará desde su propio contexto —y no precisamente geográfico, sino de *linaje*: en el medio de lo europeo y lo americano.

No se trataría ya de una cuestión temática el asunto de la literatura latinoamericana, puesto que “el problema no son los temas sino la calidad” (Barili, 2007: 204) para producir literatura de alto vuelo. Y esto último será lo que Borges habrá de producir a partir de la década de los treinta, y no es que se menosprecie su obra anterior, sólo es que se instaura en un terreno de influencia más extenso, con un estilo más “económico, directo y, a la vez, polisémico.” (Olea Franco, 1993: 213).

Si bien *Evaristo Carriego* cierra su etapa criollista, el libro *Discusiones* de 1932 dará inicio a su etapa de *inteligencia americana*. Este libro también será de ensayos, pero ya no de corte local, sino que abordará temas literarios, filosóficos y teológicos, por lo que tendrá un corte más universal. Cosa importante es decir que “los ensayos de este volumen[...] son los que más contribuyen a preparar el terreno del Borges narrador.” (Olea Franco, 1993: 213).

Después vendrá otra obra, *Historia de la eternidad*, publicada en 1936, en la que continuará con ensayos de corte universal, abordando temáticas como la metáfora, los problemas que implican la traducción de obras literarias, así como reflexiones sobre el tiempo. Estas publicaciones serán, sin duda alguna, de vital importancia para convertirlo en el escritor que reconocemos de manera más universal: un Borges erudito, hombre enciclopedia que domina de pies a cabeza un sinnúmero de temas provenientes ya sea de la filosofía, la religión, la matemática o la literatura misma.

Definitivamente, durante esta etapa, Borges encuentra su estilo más definitivo, como ya lo apuntó Olea Franco, y con excelso dominio se moverá entre la referencia

objetiva y los anhelos personales. La entremezcla de lenguaje referencial y poético que veremos durante y a partir de esta etapa, ya no lo abandonarán jamás.

De cuanto se ha dicho en este apartado, podemos concluir que Borges deja de interesarse en temas concretos y vigentes en su momento, como la lengua argentina o posturas criollistas y ultraístas en favor de una identidad argentina, para buscar temas más abstractos y universales: el tiempo, la realidad, las matemáticas, la teología, la filosofía y la cuestión del hecho estético en la literatura.

Sus narraciones se vuelven más universales en este sentido, pues abordan temáticas que igual involucran a un hombre francés que a uno colombiano, un chino o un argentino. Pasa de un interés por el humanismo a un interés estético-literario.

Si esta situación se observa desde una perspectiva filantrópica puede parecer que Borges *involuciona* con respecto a su compromiso con la sociedad como intelectual de altos vuelos —algo que le fue constantemente cuestionado por sus compatriotas, sobre todo. Sin embargo, desde la óptica estrictamente literaria —y que interesa a este trabajo— se ha ganado bastante: un estilo limpio, atemporal, universal, lúdico y semánticamente profundo.

1.2. Acercamiento al cuento *El otro*

La cronología que se toma en cuenta para abordar este apartado es la que brinda Emir Rodríguez Monegal, y como puede apreciarse en el cuadro siguiente, corresponde a la cronología de su narrativa ficcional solamente, dejando a un lado la poesía y el ensayo. El libro que nos interesa es *El libro de arena*.

Obra	Año de publicación
Historia universal de la infamia	1935
El jardín de senderos que se bifurcan	1941-1942
Ficciones (1935-1944)	1944
El Aleph	1949
La muerte y la brújula	1951
El informe de Brodie	1970
El congreso (cuento solo)	1971
El libro de arena	1975
Rosa y azul	1977
Narraciones	1980

Del cuadro anterior podemos inferir el hecho de que Borges no había publicado nada, en lo referente a ficción narrativa, desde el año de 1951; y será con el editor norteamericano Thomas di Giovanni, en 1968 y hasta 1972, que vuelva escribir cuentos de la calidad de *Ficciones* o *El jardín de senderos que se bifurcan* (Woodall, 1998: 290)

Cuando se publica *El libro de arena*, Borges ya llevaba 30 años —aproximadamente— de trabajar con relatos de corte ficticio, es decir, no realistas a la manera en que lo había hecho durante su periodo criollista. Sus fuentes de inspiración serán ya la filosofía, la matemática, la teología y la reflexión en torno al hecho estético de la literatura.

Como puede apreciarse, ya tendrá experiencia suficiente en la construcción de esta tipología de cuentos; no olvidemos que en su ensayo *El arte narrativo y la magia*, había sentado las bases para este tipo de escritura ficcional, y que, desde la publicación de *Discusiones*, el escritor argentino habrá de especializarse cada vez más en el arte narrativo de esta cuentística fantástica.

Volvamos, pues, a *El libro de arena*, publicado en 1975, y que recoge el cuento que es objeto de estudio del presente trabajo: *El otro*. Este relato es, precisamente, con el que da inicio este volumen de cuentos fantásticos. En el epílogo, Borges indica que este cuento aborda el tema del doble, y que es justamente eso lo que buscó desarrollar, sin más, para que las interpretaciones posteriores se mantuvieran alejadas de la tentación de volverse estrictamente psicológicas o biográficas. Es un libro que publica justo después de separarse de su editor estadounidense, y que marcará un inicio —o un regreso, mejor dicho— a un Borges más narrador, más oral:

Después de haberse separado de Di Giovanni en 1972, Borges publicó en 1975 otra colección de cuentos, *El libro de arena*, que marca un retorno a la literatura fantástica que lo había hecho famoso. Pero su actividad no se concentró sólo en relatos: infatigablemente, y usando sus queridos amanuenses, continuó dictando poemas y ensayos (Rodríguez Monegal, 1985: 363).

Recordemos que Borges confirma su ceguera en 1955, cuando los médicos le prohíben escribir y leer. A partir de esta fecha, comienza a dictar de memoria sus escritos, primero a su madre, luego a secretarias y amigos escritores: “Aprendió penosamente a ensayar cada verso en la cabeza. Cuando tenía el texto entero en la memoria, se lo dictaba a la madre y entonces ésta se lo leía y releía (con puntuación y todo) hasta que él quedara satisfecho.” (Rodríguez Monegal, 1985: 341).

Monegal lo cataloga como *El dictador* en su Ficcionario, precisamente porque a partir de la fecha referida, Borges comienza a dictar sus cuentos, poemas y ensayos. La ceguera lo convierte en un escritor sin escritura, pero sí con una fuerte voz. Emir Rodríguez indica que existió una tensión estilística en la escritura de Borges hasta 1949, presente aún en *El Aleph*, y que después de esta fecha, paulatinamente desapareció: “Poco a poco, de las ruinas del escritor que todos conocían como Borges, un viejo bardo fue emergiendo. Sus simpatías y diferencias (como habría escrito su maestro Alfonso Reyes), sus debilidades y hasta manías, estaban todas allí pero el tono era menos ríspido y agresivo.” (Rodríguez Monegal, 1998: 343)

El libro de arena será su segundo libro publicado después de que su ceguera fuese un asunto oficial. El único cuento que Monegal toma de este libro para su *Ficcionario* es, precisamente, *El otro*, y como se ha indicado, lo coloca dentro del apartado *Breve retorno al realismo*. A partir de esta situación, será conveniente definir lo que para Borges significó el término *realismo*, que plasmó con mayor énfasis en *El informe de Brodie*, publicado cinco años antes que *El libro de arena*, y que nos permitirá tener una aproximación más acertada al cuento *El otro*.

El realismo que Borges practicó, se da a partir de 1970, con la publicación de *El informe de Brodie* y de su autobiografía en inglés. Sin embargo, esta tendencia se rompe oficialmente en 1975, con la publicación de *El libro de arena*. Este realismo apunta más hacia el estilo de la escritura que al contenido del relato, a la fábula.

Borges intenta ser más directo y sencillo en la redacción: “He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos.” (Rodríguez Monegal, 1985: 372).

Borges, en el prólogo de *El informe de Brodie*, anuncia que “Fuera del texto que da nombre a este libro [...] mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga. Observan, creo, todas las convenciones del género, no menos convencional que los otros y del cual pronto nos cansaremos o ya estamos cansados.” (Rodríguez Monegal, 1985: 372)

El realismo hacia el que apunta Borges consistirá en construir una verosimilitud más natural para con el lector, un estilo de escritura que lo envuelva naturalmente en la historia. De esta intención, podemos asumir que el papel del paratexto es vital para él: aunque se trate de un paratexto simulado, ficticio, permite que el lector se sumerja confiado en la materia del relato, sin cuestionarse si está ante un cuento o un ensayo, una ficción o un estudio literario pormenorizado. La *mise en abyme* será otro recurso que Borges emplea para detonar este realismo.

Hacemos hincapié en estas características porque es a lo que Borges llama realismo, precisamente el construir un relato que se perciba fácilmente como algo creíble, sin mayor esfuerzo, por parte del lector, aunque la fábula sea en sí fantástica. Para ello no acude a descripciones detalladas y desfogadas cercanas al naturalismo, por el contrario, el estilo de su escritura es directo, sencillo en su sintaxis y sin pretensiones cultas, únicamente sustenta su realismo en estos dos recursos literarios: *mise en abyme* y el paratexto.

Borges posee una idea particular de la literatura realista; y es que, aunque Borges mencione que los cuentos de *El informe de Brodie* sean realistas, para Monegal “incluso aquellos que no contienen nada sobrenatural, extraordinario o inexplicable, presentan personajes cuya conducta es fantástica.” (1984: 363). Creemos estar de acuerdo en este punto, al menos desde la perspectiva de que Borges busca crear personajes que, aunque se muevan en un entorno realista, resulten tener una conducta que se aproxima a lo fantástico constantemente.

Este regreso al realismo, al menos en *El informe de Brodie*, parece ser más una excusa innecesaria —Borges podía escribir sobre lo que fuera sin necesidad de justificarse, vaya— de volver a tratar temas de su etapa criollista, como los cuchilleros o el arrabal, las fincas y los asuntos del entorno rural argentino.

Y claro, no lo hace de la misma manera que en sus inicios; el empleo de temas locales no se percibe de la misma manera que en Evaristo Carriego, por ejemplo. Ya no busca una identidad argentina a partir de estos tópicos, sino simple y llanamente provocar un efecto estético a través de esas realidades argentinas. Ya no le pesa la obligación del *escritor de compromisos sociales*, por el contrario, parece disfrutar sin problemas de la experiencia de la escritura. Al respecto, mucho le deberá a Alfonso Reyes, como se ha visto con más detalle en líneas pasadas. Justo es decir que Borges había desviado su estilo hacia el realismo algunos años antes:

Cuando era más joven, intentó algunos cuentos ('Emma Zunz' es tal vez el mejor, o el menos malo) en que prevalece una suerte de naturalismo. Pero sólo en su vejez, cuando las teorías y las invenciones le importaban menos, se sintió con fuerzas como para volver a intentar narraciones realistas. [...] Pero su concepto de esta tendencia literaria es muy idiosincrático, por decirlo así. [...] Lo más importante en su retorno tardío al realismo (o como se le antoje a él calificarlo) es el hecho de que ese retorno marca también la recuperación de Borges como narrador Monegal, 1985: 363).

En *El informe de Brodie* parecen cuajarse varias referencias biográficas que sobresalen en el cuento *El otro*, y que evidentemente forman parte de una especie de corpus vital con el que Borges crea sus relatos una y otra vez. Recordemos que para Laura Silvestri este proceder en Borges es sumamente habitual, y reconocerlo no es nada indigno, puesto que el estilo borgiano parece convertirlos de manera casi inmediata en aspectos literarios de alta calidad y no sólo históricos: "Me refiero al modo típicamente borgesiano de utilizar datos personales y convertirlos en seguida en algo ajeno a sí mismo." (Bluher, 1995: 45).

El informe de Brodie refleja las temáticas criollas del primer Borges: orilleros, arrabales, gauchos, cuchillos, la mujer como instrumento de placer, como objeto, la valentía de los compadritos, el pasado patricio de algunas figuras públicas o familiares. El breve regreso al realismo que sugiere Rodríguez Monegal se manifiesta, entonces, en un regreso a la etapa criollista, pero con un estilo más

depurado, directo y sin resaltar los aspectos locales como locales —si se permite la expresión.

Mientras tanto, *El libro de arena* refleja la otra cara de la moneda del interés borgeano: el devenir temporal, el lenguaje, los objetos mágicos e imposibles, la permeabilidad de la frontera entre realidad y ficción. Otro dato a considerar, es el de la publicación del cuento *Veinticinco de agosto, 1983*, publicado ese mismo año (1983). No olvidemos que este relato, junto con *El Otro*, serán los únicos en los que Borges se ficcionaliza de manera tan evidente y expresiva, razón por la cual me parece meritorio traerlo a cuenta, aunque sea de manera circunstancial.

En el *Ficcionario* de Monegal, éste no da más detalle sobre el asunto del cuento *El otro* y se limita a describir brevemente el asunto del que va el relato. Reconoce que es posible construir una escena personal de Borges adolescente, referente al sexo: “Contiene algunas tantalizadoras insinuaciones sobre su descubrimiento práctico del sexo en Ginebra, en una habitación y en una calle que la memoria ha enmascarado. Estas alusiones, así como el rápido catálogo de libros eróticos que esconde de sus padres el adolescente ginebrino, ayudan a reconstruir un momento decisivo de la vida de Borges.” (474). No hay mayor análisis para este relato por parte de Monegal.

Por otro lado, para James Woodall, en una postura más crítica que la de Monegal, *El informe de Brodie* “[...] exhibe todos los rasgos del Borges que tan magníficamente había trascendido las fronteras del realismo tiempo atrás, treinta años antes, en *El jardín de senderos que se bifurcan*.” (1998: 290), mientras que *El libro de arena* le provoca el siguiente comentario:

[...] algo deshilvanado y, aunque yo vacilo en decirlo, es un volumen ‘subborgeano’, [...]. La mayor parte de los cuentos son más fantásticos que cualquier otra de las ficciones que haya escrito Borges desde la década de 1950. Uno de ellos es ‘El otro’ en el que en 1969 el anciano Borges se encuentran con su joven y ginebrino en Cambridge, Massachusetts; [...]” (1998: 312)

Contrario a lo expuesto por Woodall, creo que estos dos volúmenes representan la moneda con sus dos caras que Borges siempre puso en el aire de la producción

literaria. Estos dos libros (*El informe de Brodie* y *El libro de arena*) representan las dos tendencias temáticas y estilísticas de la escritura de Borges: gauchos, cuchilleros y arrabales, por un lado; filosofía, devenir del tiempo, objetos mágicos e imposibles y el lenguaje mismo, por el otro. La cercanía temporal con la que fueron publicados sería otro aspecto a considerar, y sin problema puede suponerse a uno como el complemento del otro: realismo en *El informe de Brodie* y ficción en *El libro de arena*.

Aparte del papel complementario que juega *El libro de arena* para con *El informe de Brodie*, este volumen “[...] contiene la única historia amorosa de toda la producción de Borges. ‘Ulrica’” (Woodall, 1998: 313). Esto no es cosa menor si se recuerda la aversión por el sexo que Borges mantuvo constantemente a lo largo de su vida: un cuento que afronte el acto sexual entre los amantes es, sin duda, relevante.

Para cuando escribe *El libro de arena*, la relación con di Giovanni había terminado, y el joven editor no animaba más su talento como narrador. Era probable que en *El informe de Brodie* había quedado el resto del gran narrador que había sido Borges. Bajo esta información, pareciera ser que *El libro de arena* sólo es un volumen a manera de compendio, en donde se concentran temáticas de interés borgeano claramente identificables: el doble, el lenguaje, lo eterno, lo temible y, sin embargo, cotidiano, la filosofía, los objetos mágicos o simplemente irreales e incomprensibles: el disco de un solo lado y el libro de arena, que da título al volumen, por ejemplo.

En *El Libro de arena* debe reconocerse —insistimos en ello— una suerte de síntesis temática borgeana: no es gratuita la elección del título, el recurrir a la arena como símbolo del infinito y a la vez de lo concreto, de lo inconmensurable y, sin embargo, capaz de ser contenido dentro de un puño. En este volumen, y en la gran mayoría de sus relatos, es posible distinguir una de las estructuras básicas de la narrativa borgeana: moverse de lo genérico a lo individual, y de lo individual a lo genérico (Alazraki, 21): de allí que un puñado de arena sea lo mismo que la totalidad de la misma en el desierto: el panteísmo en Borges, al menos en este volumen, se manifiesta de manera clara.

Si se mira con detenimiento, este volumen establece una relación interna entre algunos de sus cuentos. Pongamos por ejemplo los cuentos de *El otro* y *El libro de arena*. Recordemos, además, lo que se ha expuesto inmediatamente líneas arriba, y podremos establecer esa relación sin problema alguno. Veamos cómo en *El otro*, Borges es a la vez joven y viejo, se encuentra a sí mismo en lugares y tiempos diferentes, y justo al respecto en el cuento *El libro de arena* se apunta: “Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo.” (Borges, 2011: 150). Esta reflexión filosófica se manifiesta en *El otro* a través de su argumento.

Este cuento revela una estructura típica de la narrativa borgeana, la fractalidad: como es el todo es la parte, como es arriba es abajo. Habrá quien la considere como una estructura panteísta, en donde todo hombre es todos los hombres, todo tiempo es todos los tiempos, y será igualmente válido. También está presente otro subtema borgeano: el carácter ilusorio de la realidad; y este aspecto puede entrecruzarse en la relación autor-personaje que establece el escritor.

La coincidencia nominal entre autor-narrador-personaje permite desarrollar esta característica con la finalidad de expandir la experiencia estética del texto a partir de la permeabilidad de fronteras entre los mundos ficticio y empírico: “Si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores [...], nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.” (Borges, 1996: 82).

Para Borges, sus personajes no serán otra cosa más que ideas (Nudelstejer, 2003: 23); serán síntesis de algún concepto más complejo, y la trama misma en la que se desenvuelven será también especular con respecto al personaje-idea. Por ejemplo, en *Deutsches Requiem*, el protagonista representaría a la Alemania nazi, en *La búsqueda de Averroes*, Averroes mismo será símbolo del islam. No es difícil, pues, percibir que “en muchos cuentos, si no en todos, Borges confiere a lo concreto un valor genérico” y que, “como el ruiseñor de Keats, como el tigre de William Blake, como el gato de Schopenhauer, muchos de los personajes de Borges [...] son ellos y otro.” (Alazraki, 1968: 21). El propio Borges, en *Otras inquisiciones*, expresará la idea de que el individuo es de algún modo la especie. Visto a la luz de estas

cuestiones teóricas, puede suponerse que *El otro*, establece una relación *fractal* o *panteísta* entre sus personajes y su estructura misma.

CAPÍTULO DOS. LOS PILARES DE LA AUTOFICCIONALIZACIÓN

En el presente capítulo se abordarán los conceptos fundamentales que dan sentido y forma al análisis que se pretende del cuento *El otro*. Estos conceptos, como si de una función exponencial se tratara, traerán consigo otra serie de conceptos que igualmente serán delimitados y ahondados lo suficiente para sernos útiles en el análisis del capítulo tres.

Los conceptos primarios a los que nos referimos son los de *evocación* e *invocación*, por un lado y *lenguaje referencial* y *poético*, por el otro, así como la idea de *discurso serio* y *discurso ficticio*. En cuanto a los secundarios que complementarán a los anteriores, se tienen los de *extensión* e *intensión*, y los planos de *lo real*, *la realidad* y *la ficción*.

Los tres planos mencionados forman parte del relato autoficticio de manera ineludible; resulta imposible que un relato de características autoficticias carezca de tales planos; su esencia radica justamente en ello: estructurarse y desarrollarse a partir de esas tres instancias: *lo real*, *la realidad* y *la ficción*.

Una cuestión importante a considerar cuando se analicen los planos referidos será la *intertextualidad* que estos generan (extensa o restringida), de tal manera que adquieren una especie de volumen que los hace más complejos en la forma en que se relacionan entre sí, ya que, en el caso de las conexiones extratextuales, exigen del lector un horizonte cultural de mediano a extenso para que el sentido de esos pasajes adquiera mayor relevancia y el lector pueda semantizarlos.

Además, es importante partir de otro término que funciona como aglutinante de los ya mencionados, punto aparte de que permite dar el salto del terreno teórico hacia el terreno práctico, que es, a final de cuentas, lo que se pretende en el presente

trabajo académico. Este término es el de *interpretación*, y desde él dará inicio el presente capítulo.

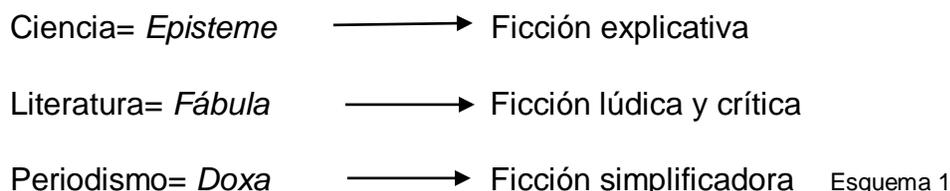
2.1. Procesos evocativos e invocativos

Frente al sujeto, día tras día, fluye un caudal ininterrumpido de información, la cual está ligada siempre tanto al espacio como al tiempo, en el sentido de que pertenece a un *dónde* y a un *cuándo* (dónde y en qué momento experimenté esto o aquello); esta información puede entenderse también como *experiencia* o *experiencias*, las cuales se almacenarán en la memoria.

Será la memoria, pues, la que convierta al hombre en un *cronotopo*, es decir, en un *receptáculo de experiencias* provenientes siempre de las esferas de lo temporal y lo espacial. El cuerpo, eventualmente asociará, o no, algunas de estas experiencias a los sentidos (tacto, olfato, vista, oído, gusto). El hombre podrá recuperar estas experiencias a partir de la evocación o la invocación, según veremos más adelante.

Esta información, sin embargo, nada significará para él si no se ha hecho pasar por los filtros tanto del *lenguaje* como de la *interpretación*. Lenguaje e interpretación van de la mano para que el sujeto sea capaz de seleccionar, ordenar y expresar su contexto.

Este caudal de información proviene, de acuerdo con Jesús Maestro, de tres vertientes que pueden considerarse como sintetizadoras, es decir, de alguna u otra manera incluyen en su territorio a otras fuentes de información, como pueden ser la política o la religión, por ejemplo. Estas vertientes sintetizadoras son *la ciencia*, *el periodismo* y *la literatura*. Es posible esquematizar estos tres discursos de la siguiente manera:



El esquema anterior muestra cómo la ciencia, el periodismo y la literatura forman las principales fuentes de conocimiento que el hombre tiene; estas fuentes crean cada una sus propias ficciones, es decir, sus *modelos* de la realidad: las ficciones científicas pretenden explicar, las periodísticas buscan simplificar y las literarias criticar y reflexionar. Todas, sin embargo, pretenden interpretar la realidad.

El ámbito periodístico parece hacer un uso más intenso del lenguaje referencial, aún más que el ámbito científico, puesto que busca en todo momento dar respuesta a una serie de preguntas que van desde el *dónde*, *cuándo*, *qué* y hasta el *cómo*, únicamente para informar y describir el evento en cuestión. Por su parte, el ámbito científico suele emplear mucho más el recurso de la metáfora, del lenguaje poético, para explicar las realidades que aborda.

Para Maestro, además, la diferencia entre las ficciones literarias y las científicas no está en el terreno ontológico y epistemológico, sino en el meramente lógico. Esto nos lleva a inferir que, contrario a lo que la filosofía analítica postula (la mayoría de sus teóricos así lo considera), sí es posible adquirir conocimiento por medio de la literatura; esto es así, sobre todo, por el carácter explicativo que posee la ficción: toda ficción es una perspectiva de la realidad que busca explicar dicha realidad (Gómez Redondo, 2006: 127).

El problema raíz de la filosofía del lenguaje con la literatura, estriba en que ésta no refiere a entidades empíricas, susceptibles de ser comprobables, ni tampoco posee un interés primario en producir conocimiento. Sin embargo, a la luz de lo que apunta Jesús Maestro, la literatura sí es susceptible de generar conocimiento, dejando de lado aquello de si alude o no a entidades del mundo empírico.

Ocurre también que la ciencia posee sus propias ficciones teóricas; pensemos por ejemplo en los números, la línea y el punto, las estructuras algebraicas y los espacios subatómicos, así como otras abstracciones cuya naturaleza es más explicativa que tangible. Las ficciones científicas “responden a una coherencia entre premisas y consecuencias.” (Maestro, 2004: 41).

Por su parte, las ficciones literarias se mantienen al margen de esta condición, sólo deben cumplir con su respectiva dosis de verosimilitud, de credibilidad interna, y apelar a su carácter explicativo: “[...]el significado de lo literario no se basa en la verificación, sino en la convicción, es decir, en la verosimilitud, como hemos dicho.” (Maestro, 2004: 42). En ambas situaciones, la idea de abstracción está presente; el sujeto debe ir más allá de lo que se le ofrece y otorgarle un sentido, *socializarlo*, a la manera en que Marx lo apunta en su teoría de *la praxis humana*, a la que llegaremos más adelante.

Esta idea de abstracción no es otra cosa que la acción de *interpretar*, de convertir la información en conocimiento. *Grosso modo*, se trata de consumir, digerir y asimilar a nuestro *organismo psíquico* el cúmulo de experiencias que nos abrumba continuamente y que emana de las tres fuentes señaladas: *episteme*, *fábula* y *doxa*. Estas experiencias pueden ser de carácter interno también; pueden provenir de lo que ocurre en nuestro fuero interno como expectación o proyección.

Deben entenderse dos cosas; la primera, que el término de *ficción* que asocia Maestro a los diferentes discursos no es sino “aquello que no altera de forma esencial e irreversible nuestras funciones somáticas.” (2004: 37); y segunda, “que toda forma de lenguaje es una ficción.” (Maestro, 2004: 39).

Ahora bien, el esquema¹ relaciona los distintos tipos de discurso (científico, literario y periodístico) con tres tipos de ficción y tres distintos usos: explicativo, lúdico-crítico y simplificador. Es decir, la ciencia explica, el periodismo simplifica los acontecimientos (cómo, cuándo, dónde, qué...), y la literatura juega y establece la crítica del lenguaje, desde el lenguaje.

En estos tres ámbitos, de los cuales toma la información el sujeto, es posible aplicar la *interpretación*; sin embargo, no en todos se desarrolla de un modo pleno; esto ocurre así porque tanto en la ciencia como en el periodismo, el cúmulo de información ya ha sido interpretada, un conjunto de especialistas (científicos o periodistas) la ha manipulado, y se nos ofrece a manera de explicación o descripción de tal o cual fenómeno. Lo que el sujeto puede ejecutar no es otra cosa que *la interpretación de una interpretación*.

El único campo en el que la *interpretación* se suscita de manera íntegra, es decir, que ocurre de un modo primigenio, es el de la literatura. El sujeto lector se transforma ante el texto en un hermeneuta; esta cualidad de intérprete le otorga la capacidad de producir conocimiento, y no sólo de recibirlo, como ocurre con la ciencia y el periodismo.

Es vital dejar en claro que la *episteme*, *fabula* y *doxa* son las fuentes de información con las que todo hombre entra en contacto, directa o indirectamente; el sujeto-escritor no es la excepción, lo que significa que a partir de ellas se construye su mundo empírico y los planos de *lo real* y de *la realidad* que confronta día a día, de los cuales habrá de partir para la elaboración de sus ficciones.

Sería conveniente detenerse un poco en la idea que se planteó líneas atrás, sobre que el sujeto (ya sea como intérprete, lector, escritor o todos ellos) puede verse como un *cronotopo*. Y es que sucede que en el hombre se manifiestan antes que cualquier otra cosa, tiempo y espacio, y desde estas dos dimensiones se instaura y desarrolla en el mundo. Toda persona es una especie de escenario en donde hacen presencia a la vez tanto el tiempo como el espacio. El hombre, desde esta perspectiva, es un *cronotopo*.

Lo sorprendente de esta condición suya, no es el hecho mismo de que exista, sino de que sea susceptible de ser expresada por medio del lenguaje. El hombre puede, de esta manera, no sólo experimentar la dimensión espacio-temporal, sino también narrarla. Esta acción de narrar terminará por crear un universo alterno hecho a partir de la subjetividad de la memoria.

Con la facultad de su memoria la persona podrá deshilvanar, bajo sus propios criterios, el tejido de su propia realidad, para hilvanar nuevamente un producto mezclado con deseos o expectativas, o ambas cosas. Este producto será lo que se conoce como *ficción*, que no es sino *una posibilidad de ser o haber sido* del mundo empírico o actual: la ficción como medio para realizar y analizar lo posible desde el lenguaje escrito; la ficción y su carácter explicativo, como ha sido señalado.

Esta ficción es el único modelo de la realidad que puede llegar a conocerse, es decir, obtener un significado de ella a partir de ella. Aquí es conveniente recordar que el texto literario, como ficción, adquiere inmediatamente un carácter polisémico; sin embargo, esta multiplicidad de significados no impide que lleguemos a uno solo; es decir, para cada interpretación existirá un significado. Este es un efecto de toda ficción literaria.

Este proceso de búsqueda de significado recuerda un tanto a la teoría de la praxis humana de Carl Marx, misma que mencionamos con anterioridad, y que consiste en darle sentido a los objetos del mundo y al mundo mismo a partir de la integración de esos objetos a la cultura establecida: los objetos deben ser elaborados por el hombre y para el hombre. Es una suerte de socialización de lo que se produce: objetos como tales, textos, arte, artículos, eventos, etc.

La ficción literaria, bajo la luz de esta teoría, se manifiesta como un medio para socializar el mundo del escritor —su realidad, sobre todo. A través de esta ficción el escribiente puede admirar panorámicamente su devenir en el espacio-tiempo, como cronotopo que es, y darse la oportunidad de alterar a complacencia esta experiencia, hacia el pasado o incluso hacia el futuro.

En este movimiento hacia atrás o hacia delante, se manifestarán tanto la evocación como la invocación, respectivamente; dos procesos elementales de la memoria, y a los que habrá de llegarse y definirse con mayor precisión más adelante. Baste por el momento mencionarlos como elementos imprescindibles de la memoria.

Como se indicó líneas atrás, la realidad y el lenguaje referencial (también conocido como *cotidiano* o *primario*) se hallan en estrecha relación y se necesitan mutuamente (Oropeza, 1999: 30): el lenguaje expresa la realidad y la realidad detona en el lenguaje la reflexión sobre lo posible, como una especie de círculo cooperativo.

Por medio del lenguaje referencial o cotidiano, la realidad puede ser narrada, expresada, se puede aprehender y analizar e incluso perpetuar más allá de los

límites naturales de la existencia humana: un hombre, por ejemplo, puede preservar sus memorias más allá de su muerte gracias al lenguaje.

La realidad, como escenario repleto de experiencias sensoriales y psíquicas, ayuda a que el escritor desarrolle un proceso que da origen a la ficción: la ficcionalización. Cuando esto ocurre, el lenguaje referencial que usualmente emplea en su vida diaria, se transforma en lenguaje poético, y de esta manera se transforma en un lenguaje que construye lo posible o lo anhelado. Lo anterior no quiere decir que el lenguaje referencial se ausente por completo de una ficción literaria, ya que el lenguaje poético también posee, hasta cierto punto, carácter denotativo (Camarero, 2004: 43).

Ahora sí, en cuanto a evocación e invocación se refiere, se ha señalado que forman parte de la facultad memorística del hombre, como dos procesos elementales que se ejecutan continuamente cuando el sujeto se lanza hacia el pasado para traer al presente una situación concreta, o bien, cuando se proyecta desde el presente hacia el futuro para visualizar una escena o el deseo de un acontecimiento específicos.

La evocación se desenvuelve en el terreno de lo vivido, no permite el ingreso a sus filas de material no experimentado de primera mano. Si el sujeto no vivió tal o cual situación, no es posible evocarla. La evocación requiere categóricamente la experiencia del sujeto, la fijación de esta experiencia en uno o varios de los sentidos físicos. La evocación es una especie de recuerdo corporal, incontrolable hasta cierto punto, y fundamentado en cualquiera de nuestros sentidos.

La evocación se detona cuando un estímulo físico, externo a la persona, asociado a la experiencia en cuestión, se presenta ante el sujeto. Un olor, a la manera de Proust, o un objeto, un color, un sonido o una melodía, son ejemplos claros de lo que podría detonar una evocación.

Debe quedar claro esta relación entre el cuerpo y el recuerdo; la evocación como recuerdo fijado en el cuerpo, y resucitado gracias a un estímulo sensorial similar al original. Esta obviedad no es cosa menor, como se verá cuando abordemos el

análisis del cuento *El otro*, ya que a partir de este proceso memorístico es posible desatar el torrente de sucesos que constituyen esta ficción borgeana.

Existe otra situación en torno a lo que consideraremos como recuerdo y como evocación. El recuerdo, para ser considerado como tal, debe ser susceptible de ser narrado. Sin esta posibilidad no es correcto considerarlo como recuerdo. Es una condición categórica.

Aunque todo recuerdo descansa en la narración, no todo recuerdo puede ser considerado como una evocación; en cambio, toda evocación sí puede ser considerada como un recuerdo; significa esto que puede ser narrada. No perdamos de vista esta característica, pues será realizada desde el lenguaje referencial en gran medida, en el sentido de que no es posible cambiar lo que se narra, sólo cabe contarla tal cual lo experimentó el recordante.

Si la evocación está fundada sobre una fuerte relación sensorial o de estímulo corporal, significará que el recuerdo que se trae a la luz de la conciencia por medio de este proceso memorístico es lo más objetivo posible: sucedió, no depende de nuestros deseos, ocurre naturalmente, sin forzarlo, y su narración no puede alterarse a conveniencia, sino todo lo contrario, se apega estrictamente al *qué* y al *cómo* de lo ocurrido.

Para acentuar más esta diferencia entre *recuerdo* y *evocación*, diremos que el recuerdo también puede serlo de un futuro (por lo demás, tan inexistente como el pasado), mientras que la evocación sólo puede serlo de un pasado. Con esta concepción del recuerdo, la expresión *recuerdos del porvenir*, apenas resulta extraña, mas no inadecuada.

Ahora bien, ya que toda evocación es un recuerdo, es posible establecer una relación de ésta con tres tipos de recuerdo: recuerdo factual, recuerdo personal y recuerdo objetival. De lo factual a lo objetival se tendrá un movimiento que irá de lo objetivo a lo subjetivo.

Es conveniente sustentar y profundizar en lo anterior a partir de lo que Salvador Elizondo desarrolla en su *Cuaderno de escritura*, y que básicamente trata sobre

“dos métodos arquetípicos mediante los cuales a los adultos les es permitido volver a la infancia” (2000: 17): evocación e invocación, justamente. Asociaré la obra de Marcel Proust a la primera y la de James Joyce a la segunda.

Desde esta perspectiva de vuelta a la infancia, Elizondo es claro al indicar que el cuerpo, los sentidos fundamentados en él, serán imprescindibles para realizar una evocación:

La evocación —insistimos— es un intento de recrear, en este caso el mundo de la infancia, mediante la concreción del recuerdo de las sensaciones experimentadas durante ese período. Es decir, que más que volver a ese mundo específico, lo que hacemos, cuando evocamos, es colocarnos en una situación propicia a la re-experiencia de las sensaciones, si no de los estímulos [...]. La relación entre el presente y el pasado se establece mediante la identidad de las sensaciones sin las cuales esta evocación sería imposible. [...] El cuerpo se convierte así, para los efectos de la evocación, en la referencia fundamental de la que se deriva nuestro recuerdo de la experiencia infantil. Fuera del cuerpo no podemos referir nuestras sensaciones a nada [...]. (Elizondo, 2000: 18).

Por su parte, la invocación será una especie de ritual que “por medio del lenguaje pretende conducirnos a la reconstrucción de otro momento. La invocación nos lleva a él mediante el proferimiento de la palabra que —como en los encantamientos— encierra la clave del misterio” (Elizondo, 2000: 23). La invocación, desprovista de estímulos sensoriales que la detonen, buscará la palabra o palabras adecuadas, precisas y suficientes para describir o narrar un pasado, incluso un porvenir, que no está fundamentado en el cuerpo —a la manera en que se ha indicado anteriormente.

Es en esta diferencia en la que deseo detenerme un poco. Si bien la evocación está permeada de vínculos sensoriales y ocurre casi de manera orgánica ante estos estímulos y puede llegar a ser tan intensa en su despertar, será la invocación la que se identifique más plenamente con el acto de la escritura, con la creación literaria para ser precisos, ya que ambos, invocación y creación literaria, poseen cierta libertad al momento de elegir qué y cómo narrar algo.

De este modo, ambos conceptos podrán asociarse con alguno de los tipos de recuerdo ya mencionados: recuerdo factual, recuerdo personal y recuerdo objetival (Tomasini, 2015: 13). Es conveniente que aclaremos un poco a qué nos referimos con cada tipo de recuerdo:

- a) Tipo I: Recuerdo factual. Será aquel que nos remita a acontecimientos de corte histórico, de dominio popular, por decirlo de alguna manera más clara. La conquista de América, la Segunda Guerra Mundial, la Independencia de México o algún acontecimiento catalogado como noticia, por ejemplo. Este recuerdo fundamenta sus hechos en un consenso multitudinario. Una gran parte de la sociedad cree innegablemente en los recuerdos factuales.

- b) Tipo II: Recuerdo personal. Su campo de acción, si se quiere ver de esta manera, es más limitado que el anterior tipo de recuerdo y no requiere formar parte de un dominio popular o contar con un consenso enorme; basta con que la persona recordante lo sostenga. Son recuerdos de nuestro día a día, que revelan, sobre todo, aspectos familiares, laborales y sociales experimentados directa o indirectamente por la persona recordante. Suelen emplearse frases como *recuerdo haber visto a Gloria en la plaza del pueblo* o *recuerdo haber visto esa obra de teatro hace un par de años*.

- c) Tipo III: Recuerdo objetival. Es aún más estrecho su campo de acción, ya que puede verse como un subtipo del recuerdo personal. En él aparecen frases como *recuerdo en especial su mirada* o *recuerdo el color de su auto, pero no el número de placas* o *recuerdo que su cabello era hermoso, sin embargo, no puedo decir nada sobre el color de sus ojos*. Como puede apreciarse, este recuerdo se concentra en objetos o detalles muy específicos de alguna persona o acontecimiento. Se orienta hacia aspectos puntuales de alguien o algo, no tanto a experiencias o acciones desarrolladas.

En los tres tipos de recuerdo puede existir, en mayor o menor grado, un proceso evocativo, incluso puede llegar a ser nula su presencia si no existe una relación estímulo-vivencia. Puede argumentarse que al estar en el terreno de lo personal todo recuerdo será subjetivo, contrario a lo que se ha dicho; sin embargo, el hecho de que la evocación sustente dicho recuerdo lo hace estrictamente objetivo, aun cuando este parezca ser un recuerdo de tipo II o III. Se considerará como recuerdo objetivo ya que el recordante contará lo que le sucedió y no lo que desearía haberle sucedido.

En el caso de la evocación, cuya relación cuerpo-recuerdo está fuertemente permeada por un estímulo sensorial, parece asociarse de un modo más natural con el recuerdo tipo II y III, siempre y cuando ocurran a partir de un estímulo sensorial, como se ha insistido en aclarar. La clave para no caer en confusiones es que no debe olvidarse que toda evocación es un recuerdo, pero no todo recuerdo es una evocación.

Caso contrario ocurre en cuanto a la invocación, procedimiento que se relaciona también con el recuerdo tipo II y con el tipo III, pero como hemos señalado, no requiere establecer un vínculo sensorial y posee mayor libertad de configuración en cuanto a su contenido y forma de expresarlo. Adviértase, además, que el recuerdo tipo II queda a caballo entre lo evocativo e invocativo, cae tanto en uno como en otro terreno y es allí donde podemos observar un escenario propicio para que el escritor se pueda ficcionalizar sin mayor dificultad.

Ahora bien, en la literatura del Yo el recuerdo es imprescindible, puesto que proyecta al sujeto hacia etapas de vida como la infancia, la adolescencia o la adultez inmediata, y a partir de estas instancias acceder a material de vida que le sirva para reconstruirse como personaje. La memoria soporta cada una de estas galerías del pasado que cohabitan en este Yo.

Sin embargo, el recuerdo no es una capacidad humana que se centre únicamente en el pasado —por contradictorio que parezca—, sino que permite construir posibles futuros a través de la experiencia y la expectación; de esta manera, en el sujeto que

se convierte a sí mismo en una ficción, radican dos perspectivas del mundo que entrelaza constantemente en su escritura.

Por un lado, se tiene una perspectiva objetiva del mundo, y por otro está una perspectiva subjetiva del mismo. Como se ha indicado, todo dependerá del tipo de recuerdo que se exprese y, por supuesto, también del mecanismo para recordar que se emplee: evocación o invocación.

Estas perspectivas se fundamentan en su recuerdo, y desde éste emanan dos planos de realización: *como el sujeto es* y *como el sujeto quisiera ser* o haber sido; lo que no puede negar, frente aquello que solo puede desear. Para ser más claros, el primer plano trae consigo experiencias tal y como fueron o son; el segundo, desvirtúa la configuración exacta de los acontecimientos y los reorganiza a placer y conveniencia, o bien, los elimina por completo y coloca en su lugar acciones ficticias; posibles estas últimas por el mecanismo de la invocación.

Otro aspecto a tener en cuenta —y que es preciso aclarar— cuando se habla de evocar e invocar, es la diferencia existente entre el concepto de memoria y recuerdo; al igual que sucede con los términos evocar e invocar, su diferenciación puede parecernos innecesaria, ya que resultan ser palabras cuya definición ordinaria es prácticamente la misma; sin embargo, como veremos más adelante, esta diferencia es un tanto más profunda y sustancial de lo que en apariencia se muestra.

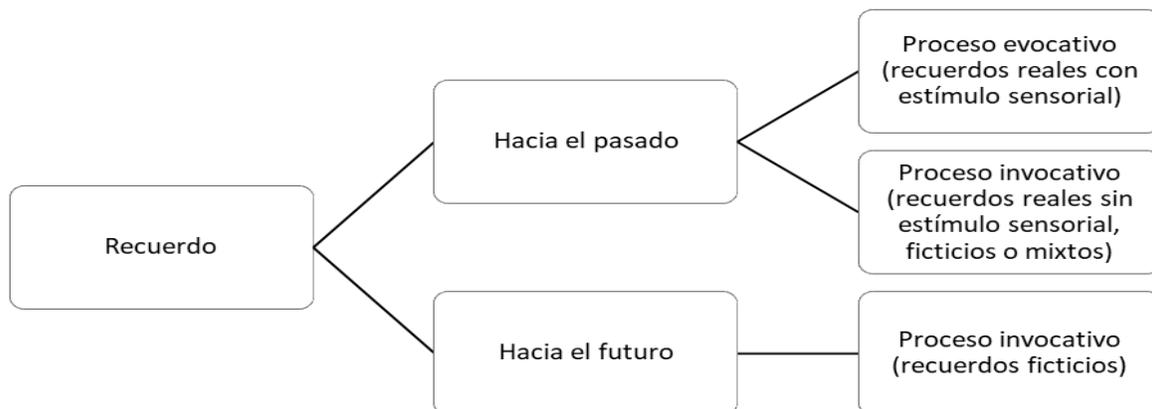
Cuando hablamos de *recuerdo* se habla necesariamente de un vínculo existente entre el presente y el ayer: desde donde se recuerda hacia lo que se recuerda: “Cuando el sujeto se acuerda de lo que pasó o de lo que le pasó [...] se reactivan esos rastros sinápticos y entonces [...] se auto-representa mentalmente la situación vivida.” (Tomasini, 2015: 12).

El recuerdo se convierte en una facultad “de resucitación de un evento pasado y vivido” (Tomasini, 2015: 12). Sin embargo, el recuerdo no sólo expresa la relación *presente-pasado*, sino que también existe otra más extraña, pero no imposible; la relación *presente-futuro*. Esta última es posible gracias al proceso invocativo, y que situaría el recuerdo ya sea en el pasado o en el futuro: si está en el pasado puede

ser real o ficticio o una mezcla de ambos; si está en el futuro sólo puede ser ficticio y probable (Tomasini, 2015: 12).

Recordar, pues, permite una situación doble: si se hace desde un proceso evocativo siempre será hacia el pasado y con un recuerdo real, experimentado de primera mano por el sujeto recordante; si se hace desde un proceso invocativo podrá ser en dos direcciones temporales, pasado y futuro; y el recuerdo podrá ser real, ficticio o mixto.

El siguiente esquema resume lo expuesto hasta el momento sobre el concepto de *recuerdo*.



Esquema 2

La posibilidad de narrar un pasado inexistente representa a todas luces un problema epistemológico para la Filosofía; a la literatura no le causa problema alguno, al contrario, parece ser fuente de riqueza creativa y estética. Sin embargo, aunque de un recuerdo real se trate, para la Filosofía esta facultad mental es susceptible a fallar, por lo que es válido preguntarse junto con Tomasini Bassols: “¿cómo puede depender nuestra convicción de la realidad del pasado y nuestro conocimiento de él de una facultad mental [...] que, además, dista mucho de ser infalible?” (2015: 13)

Borges intuye esto último y se afilia a la creencia de que aquello que recordamos solo es posible recordarlo exactamente una única vez, y de ser así estaríamos constantemente en el terreno invocativo de la memoria. Juan Arana apunta algo al respecto que vale la pena leer por su claridad:

Se adhirió a una curiosa teoría de procedencia paterna: cuando tenemos una experiencia cualquiera, de alguna manera queda grabada en la mente, y lo que hace la memoria es rescatarla y sacarla de nuevo a la luz de la conciencia. Pero sólo la primera vez, porque cuando queremos rememorar de nuevo el evento, no nos acordamos directamente de él, sino del recuerdo precedente. Sería pues un recuerdo del recuerdo, luego un recuerdo del recuerdo del recuerdo y así sucesivamente (2000: 118).

Considerando lo anterior, entenderemos cómo es que Borges ve en el quehacer literario el espacio perfecto para trabajar con el recuerdo y postular una posible verdad y explicación al misterio que es nuestra realidad; así, para Borges, la literatura a través del recuerdo —existente o inexistente en el sentido en que se ha señalado— indicará un camino “para llegar a la verdad de las cosas [...] a través de la verdad del arte.” (Arana, 2000: 73).

Es por eso que deben descubrirse, en el relato que nos incumbe, los planos de los procesos evocativos e invocativos que lo construyen, y a partir de ello comenzar a *interpretarlo*, es decir, comenzar a generar conocimiento y comprensión a la manera borgiana. En el caso particular de Borges, el paratexto es fundamental para entender su obra.

Sus cuentos, como ya apuntaba Laura Silvestri, abundan en datos personales, y magistralmente se convierten de un momento a otro en elementos compositivos de sus ficciones; apenas y se advierte, pues la manera en la que los inserta en el discurso literario es natural y fluida (Blucher y de Toro, 1995: 45)

Esta condición de autoficción es innegable en la prosa borgeana —incluso en su lírica—, y obliga a quien lo lee a acudir a su biografía o autobiografía, para establecer ese nexo del que habla Alberca, entre autor, narrador y personaje. La

intención del presente trabajo no es la de analizar las cuestiones autoficticias del relato *El otro*, que a todas luces sobresalen, como la identidad nominal entre autor, narrador y personaje, y que rápidamente se agotarían en cuanto a su análisis, sino ir un poco más allá: cómo es que se producen y entremezclan, desde el lenguaje referencial o poético, los planos propuestos de *lo real, la realidad y la ficción*, así como la manera en que se presentan los procesos tanto evocativos como invocativos.

2.2. Lenguaje referencial y poético

A través de la historia de la teoría literaria y la filosofía analítica han existido diferentes nombres para referirse al mismo fenómeno que es el lenguaje, sobre todo en su faceta referencial y poética. Para ser más claros, tanto al lenguaje referencial como al poético se les ha nombrado de distintas maneras, guardando siempre, eso sí, una relación entre el nombre y su campo de acción.

Por ejemplo, cuando hablamos de lenguaje referencial nos salta a la vista la idea de lo comprobable, de que aquello que se nombra puede ser verificado en cuanto a su existencia en nuestro mundo empírico; de allí que también se conozca al lenguaje referencial como lenguaje cotidiano, ya que su campo de acción se encuentra en los terrenos de la vida que día a día colmamos con nuestras acciones y experiencias personales.

Otra forma de referirse a este lenguaje sería la de lenguaje primario, pues se considera que la comunicación objetiva, con fines utilitarios o de practicidad casi inmediata para nuestra existencia, es la primera razón de ser del lenguaje: primero debe garantizar nuestra supervivencia y ya después puede servir como medio recreativo, como soporte de la producción literaria: lo ancilar antes que lo literario.

Como este tipo de lenguaje se emplea para transmitir información *útil*, oportuna y necesaria para nuestra existencia, contiene únicamente mensajes denotativos, es decir, mensajes cuyo significado está bien establecido y no permite confusión

alguna; de esta condición carente de polisemia deriva otro nombre para el lenguaje referencial: lenguaje denotativo.

Sin importar cómo se le nombre al lenguaje referencial, queda claro que éste se encuentra relacionado con la realidad de un modo natural, inherente: el lenguaje primario no puede expresar otra cosa que no sea el mundo natural. Esta relación es de suma importancia, pues permite contar con un vínculo dialéctico que enriquece, y transforma a su vez, tanto la esfera de la realidad como el lenguaje referencial mismo.

Lo anterior significa que el lenguaje cotidiano no sólo expresa al mundo empírico, sino que también modeliza a este mundo, es decir, lo transforma al traducirlo a su sistema semiótico. Una vez modelizada como lenguaje, la realidad o el mundo natural puede comunicarse, comprenderse y reflexionarse (Prada Oropeza, 1999: 29).

En cuanto al lenguaje poético, éste posee una peculiaridad: no está exento de referir, puede crear extrarreferencialidad o endorreferencialidad; es decir, eventualmente remitirá a entidades, ya sea reales o ficticias, pero referirá a fin de cuentas. (Camarero, 2004: 43). Sin embargo, el carácter que lo deslinda del mero lenguaje referencial estriba en el efecto estético que logra en el lector: a través del extrañamiento, de la desautomatización (términos provenientes del formalismo ruso), establece una relación signo-objeto original que detona una experiencia estética distinta en el receptor, experiencia más duradera, entrañable, capaz de producir emociones fuera de lo común.

En el apartado anterior señalamos que todo recuerdo debe tener la característica de ser narrado, y que cada recuerdo puede ser traído de vuelta a la conciencia a partir de dos procesos memorísticos, el evocativo y el invocativo. Ahora toca complementar lo anterior, señalando que el lenguaje que empleará el narrador podrá ser referencial o poético de acuerdo con el proceso memorístico que se emplee: si es evocativo el proceso de recuperación del recuerdo, entonces el lenguaje referencial prevalecerá sobre el poético, mientras que, si el proceso es invocativo, será el lenguaje poético el que predomine.

Cuando se hace uso de uno u otro tipo de lenguaje, se produce un discurso serio o discurso ficticio, y a partir de estos discursos se crean tres tipos de esferas vivenciales que terminan formando parte medular del relato autoficticio: *lo real*, *la realidad* y *la ficción*.

De esta relación entre lenguaje y recuerdo surge la necesidad de ir definiendo lo que se entiende por *lo real* y *la realidad*, primeramente, para después esclarecer lo que será considerado como el plano de *la ficción*. Todo ello siempre con relación al tipo de lenguaje que involucren dichos planos y al discurso al que dan origen.

Veamos, pues, como es que Peter Berger y Thomas Luckman hablan de que la realidad, nuestra realidad cotidiana, se construye socialmente (Prada Oropeza, 1999: 77), por lo que es natural suponer que existen tantas realidades como sociedades o individuos hay en el planeta.

Esta realidad se asemeja a la idea de Prada Oropeza, cuando apunta que la “[...] realidad es para nosotros el mundo cotidiano, el mundo de las constelaciones de cosas que una cultura dada nos ofrece como lo ‘ya dado’, ‘lo que está ahí’” (1999: 68). Advirtamos cómo el concepto de *la realidad* hace alusión a lo que diariamente vive de primera mano el sujeto; si no se experimenta de esta manera no forma parte de *su* realidad; ese es un requisito indispensable para formar parte de esta esfera.

Otro aspecto que se nota bajo este concepto de realidad como *mundo de lo cotidiano* es el de la relatividad: lo que es real para una persona puede no serlo para otra y, al contrario. Prada Oropeza lo señala de manera más puntual: “lo que es real para el musulmán no es exactamente lo que nosotros concebimos como tal, ni tiene una correspondencia puntual con nuestras concepciones éticas, políticas, religiosas o estéticas.” (1999: 77).

El hombre está destinado a ocupar una determinada configuración social, cuyos objetos y sujetos, así como la relación entre ellos, se encuentra definida al momento de su nacimiento. Esta realidad representa el primer escenario organizado al que se somete el sujeto recién llegado al mundo.

Es natural que durante su crecimiento experimente cambios —algunos más radicales que otros— y que este primer mundo con el que entró en contacto se modifique, siempre y cuando dichos cambios sean experimentados de manera sostenida en el tiempo y de primera mano, como se ha señalado anteriormente.

Bajo esta gama de experiencias que tiene el sujeto con el mundo, existe un proceso de humanización, mediante el cual cada entidad o situación tendrá un sentido, un significado. Esta humanización es lo que se ha llamado como *praxis humana*, mencionada en el apartado anterior.

Esta *praxis* sólo se manifiesta dentro de la esfera de la realidad del sujeto; más allá de este plano carece de fuerza, ya que no es posible adquirir sentido o significado de experiencias no vividas o que no formen parte de nuestra cotidianidad; sólo sería posible imaginarlo, suponerlo, jamás adquirirlo para sí mismo.

Cuando este significado o sentido del mundo se aleja de las experiencias vitales del sujeto, es porque se ha adentrado en otra esfera de existencia: la esfera de *lo real*. Este plano representa todo aquello que está fuera de nuestro alcance *inmediato y constante*.

Esta esfera de *lo real* se vuelve relativa, así como la de *la realidad*, tan así que para algunos seres humanos estas esferas estarán intercambiadas: para una persona en París, por ejemplo, las calles parisinas pertenecerán a *la realidad*, ya que forman parte de su día a día, mientras que para otra que vive en Ciudad de México serán parte de *lo real*, puesto que sabe de ellas, mas no las experimenta diariamente; las calles de la Ciudad de México, por el contrario, estarán en la esfera de *lo real* para el parisino, mientras que para la otra persona serán parte de *la realidad*.

Puede darse el caso, por supuesto, de que alguno de los dos sujetos en cuestión, o ambos incluso, visiten y experimenten de primera mano la ciudad de uno y del otro; sin embargo, si esta experiencia no se mantiene constante, sostenida a lo largo del tiempo, sólo formará parte de *la realidad* de cada uno momentáneamente, para después pasar de nueva cuenta a la esfera de *lo real*: será parte de su realidad

únicamente desde la memoria y el recuerdo, pero no más en el terreno de la existencia efectiva, vital.

Se insistirá en el hecho de que *la realidad* debe ser un escenario estable, constante, sostenido a lo largo del tiempo, y que puede ser ampliada con nuevos escenarios, siempre que sean estables, constantes y sostenidos en el tiempo. Fuera de estos escenarios sólo existirán experiencias pasajeras que formarán parte de nuestra realidad por un momento, y que seguirán siéndolo, pero sólo en el terreno del recuerdo

Nuestra realidad se mueve con nosotros, se ajusta al espacio-tiempo que habitamos, es decir, al contexto que como cronotopos originamos. Pasa de la experiencia vital al terreno del recuerdo, y así se va formando una realidad extensa a lo largo de nuestros años de vida. Aquello que no vivimos no se puede recordar, al menos no de una manera evocativa.

Esta característica de la realidad, de ser experimentada, se vincula un poco a la concepción filosófica del obispo Berkeley, quien básicamente apuntaba que los cuerpos y demás seres que forman parte del mundo están hechos para ser notados, para ser descubiertos y tener existencia a partir de ese descubrimiento o notoriedad.

Para Berkeley, mientras el sujeto no advierta la presencia o corporeidad de un ente, este ente no existe para tal sujeto (1990: 54) Nuevamente, la relatividad de lo que es real o no, salta a la vista. Dado lo anterior, es pertinente recordar que Berkeley formó parte importante de la educación filosófica de Borges; de allí que este último adquiriera la noción de que su realidad es relativa y fragmentaria, de que no es más que una perspectiva dentro de un cúmulo inmenso de perspectivas.

Ya que esto último se asemeja a lo que es la ficción—una perspectiva de alguien sobre algo— claramente escribirá con el convencimiento de que lo real y lo ficticio son más o menos lo mismo y pueden, más que diferenciarse y contraponerse, complementarse, coexistir e, incluso, confundirse; característica ésta innegable de sus fabulaciones literarias, sobre todo de las autoficticias como *El otro*.

Ya se ha dicho que Karl Marx postula la tesis de la praxis humana, que consiste, grosso modo, en darle sentido a los objetos del mundo, y al mundo mismo a partir de la integración de esos objetos a la cultura establecida. Oropeza apunta algo parecido: “el hombre es un ser similar al rey Midas, pero desde un punto de vista ontológico y semiótico, pues todo lo que toca lo convierte en algo suyo, le da ingreso y cabida en su mundo, lo convierte en un objeto con sentido humano, con sentido para el hombre; lo introduce, en suma, ipso facto, en una red de relaciones, cuya suma total y totalizadora llamamos cultura.” (1999: 22)

Igualmente, es necesario considerar el concepto de *construcción social de la realidad* que plantean Peter Berger y Thomas Luckman, ambos discípulos de Alfred Schutz y con una influencia del joven Karl Marx y Max Scheller, y que básicamente nos indica que la realidad del hombre común no es otra cosa que aquello que experimenta en la vida cotidiana (Oropeza, 1999: 23-24): trabajo, colegio, familia; todo ello convergiendo en el sujeto que se instaura como un cronotopo, como se ha insistido a lo largo del presente capítulo.

Para el hombre de la calle (en verdad, para cualquier hombre) la realidad es aquello que puede experimentar de primera mano; puesto que para ser de esa manera debe estar a su alcance sensorial y psíquico, esto sólo es posible si aquello que experimenta o vive se encuentra dentro del marco de su vida cotidiana.

Si conjuntamos los conceptos de *praxis* y *construcción social de la realidad* podremos llegar a la conclusión de lo que significa la realidad para el hombre común, el hombre de la calle; acto que es de suma importancia para ir definiendo las esferas propuestas en el siguiente trabajo: lo real, la realidad y la ficción; esferas o planos del texto que pertenecen a un terreno más objetivo unos, y más subjetivo otros.

Como puede advertirse ya, esta realidad depende categóricamente de una praxis humana individual, que luego se hará colectiva sólo hasta cierto alcance, no más allá de las esferas personales de quien realice esta praxis. En palabras más simples, cada individuo podrá tener su propia realidad a partir de su propio cuerpo, de su propia ubicación espacio-temporal y de la interacción con ésta.

Tendremos un abanico de realidades caminando allá fuera, e interactuando eventual y constantemente con otras realidades, las cuales serán susceptibles de ampliar la nuestra, y la nuestra, susceptible de ampliar la de los demás. Esta realidad es la de la vida cotidiana, o bien, la del sentido común, y “adquiere para el hombre de la calle la importancia de la suprema realidad.” (Oropeza, 1999: 25).

Esta realidad posee jerarquías establecidas subjetivamente, como ya habrá de advertirse, y cuenta con una organización coherente para nosotros mismos. Estas jerarquizaciones u ordenamientos, bien pueden dividirse en dos aspectos: familiares y personales; estos últimos habrán de incluir todo cuanto nos ocurra en el trabajo, en la escuela o en la sociedad en general, además, este aspecto personal será de carácter más pasajero o duradero; por ejemplo, el estado civil del sujeto, que permitirá o no que los elementos personales sean adheridos a lo familiar.

Todos pertenecemos a un círculo familiar desde el cual es posible desarrollar poco a poco un círculo personal; como cuando se trabaja o se estudia. Las amistades o parejas que eventualmente surjan en nuestra vida, provendrán de este círculo que nosotros mismos vamos construyendo cuando nos integramos a la vida colegial o laboral, o simplemente participamos de la convivencia social.

Otro aspecto a tener en cuenta en estos momentos es el referente al lenguaje, a ese sistema de significantes y significados que permite al hombre convertirse en un ser social y cultural, como espectador y actor, pero también como creador. No en vano, “en la construcción social de la realidad y en su consiguiente transmisión y consolidación culturales, el lenguaje cumple un papel de primer orden[...].” (Oropeza, 1999: 26).

A estas alturas conviene recordar que el lenguaje tiene, cuando menos, dos concepciones: como medio de comunicación y como sistema de significaciones; de esta manera “el lenguaje comunica porque primero significa, y no al revés.” (Oropeza, 1999: 27).

Está claro que, además de la praxis humana ya descrita anteriormente, se requiere de un lenguaje que exprese o comunique, y construya también esa realidad que se

pretende considerar como propia. Este lenguaje, ya se ha dicho, puede ser llamado lenguaje primario o cotidiano además de ser “una de las puertas de ‘entrada’ del hombre a su condición de tal, es decir, a su ser social y a su cultura” (Oropeza, 1999: 29).

Es muy conveniente aclarar que el concepto de *realidad* que se ha querido definir hasta el momento, insta a “entenderla como ‘realidad social’, es decir, como el ‘universo humano’” (Oropeza, 1999:31). Este *universo humano* no es otra cosa que una cultura específica, que bien puede ser la nuestra o cualquier otra en cualquier parte del mundo.

Esto es significativo, ya que abre las puertas hacia lo relativo de esta *realidad*, que eventualmente permitirá el ingreso de la *ficción* al escenario de esta esfera. ¿De qué manera ocurre esto? Simplemente al variar el conjunto de experiencias y creencias de cada cultura o grupo humano, se tendrá ante sí un escenario *real* o *ficticio*, según sean nuestras creencias y prácticas sociales.

En algunos grupos humanos los seres sobrenaturales, tales como un fantasma, un hada, un vampiro o un hombre lobo, por ejemplo, serán seres meramente ficticios, propios de la mitología, de las leyendas o de la literatura fantástica; mientras que para otras culturas serán parte de su conjunto de creencias y prácticas: estas criaturas serán tan ciertas como el sol. Su lenguaje primario o cotidiano tendrá la función de transmitir a los demás esta situación de fantasía o veracidad, según sea la cultura en cuestión.

Otro aspecto que interesa remarcar, es la perspectiva que del concepto de *realidad* posee el historiador Hayden White, quien diferencia entre aquello que es *real* y aquello que es *verdadero*. Esta aclaración es necesaria, puesto que en el presente trabajo se ha querido ver como sinónimos ambos conceptos: para que algo sea *real* debe, entonces, ser *verdadero*.

Esta postura parece clara en términos empíricos, es decir, de demostrar que aquello que se enuncia posee existencia extralingüística; más aún, que es precisamente por

esa existencia que es posible expresarlo mediante el lenguaje. Veamos, pues, esta diferenciación de White.

Primeramente, *lo real* “consistiría en todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de su efectividad más todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de lo que podría *posiblemente ser*” (White, 2010: 169). Como puede verse, para White *lo real* comprende dos posibilidades de ser: aquello que es susceptible de comprobar empíricamente su existencia, o bien, aquello que podría ser, atendiendo siempre al sentido común y ciertas leyes físicas que rigen nuestro mundo: esto es necesario para que se pueda dar ese rasgo de *posibilidad* del que habla White.

Lo anterior deja la puerta abierta a la *ficcionalización*, a esa construcción de posibilidades que emanan del ejercicio de la escritura literaria; he allí la importancia de esta diferenciación entre *lo real* y *lo verdadero*, que le quita —al menos desde esta óptica— el carácter de mentira o falsedad al concepto de *ficción*, al que habremos de dirigirnos más adelante.

El concepto de *lo verdadero* implica todo acontecimiento que posee soporte documental para comprobar su existencia. Claramente se distingue la postura del historiador en este punto: la necesidad de un soporte físico —algo así como un documento— para sostener que *esto o aquello* sucedió en tal y cual coordenada espacio-temporal. Es por ello que “[...] el discurso histórico se ejerce sobre lo verdadero, mientras que el discurso ficcional está interesado en lo real —a lo que se aproxima por medio de un esfuerzo por rellenar el dominio de lo posible o imaginable.” (White, 2010: 169).

De esta manera, es posible concebir el siguiente esquema, resultado de lo que Hayden White señaló en las citas anteriores:

Campo de...	Soporte/naturaleza	Mundo
Lo verdadero	documento/demostrable	Empírico
Lo real	memoria, deseo/ ficticia y demostrable sin documento	Posible/Probable

Esquema 3. Clasificación de Hayden White

Parecería que la característica principal de *lo real* fuese la verosimilitud, que aquello que se enuncie simple y sencillamente sea *creíble*, sin el requisito —que el historiador reclama— de ser comprobable a través de un documento, sólo bastaría con la coherencia o el sentido común

Llegados a este punto, es pertinente recordar que para Jorge Luis Borges su círculo familiar representó una fuente inagotable de inspiración literaria, incluso de recursos temáticos. Recordemos, si no, el caso de su abuela paterna, Frances Haslam, inglesa que llega a Buenos Aires y con el paso del tiempo se casa con un coronel argentino, cuya historia le sugiere a su nieto la temática del cuento *La cautiva*. O bien, el texto de Evaristo Carriego, donde trata de abordar la vida de un poeta — amigo de su padre, Guillermo Borges— que vivió, además, en Palermo, ese barrio de su infancia también asociado a múltiples escritos. Aún más, los cuentos *El otro* y *Veinticinco de agosto, 1983* en donde los aspectos personales sobresalen claramente, son ejemplos categóricos de esta situación.

Todos estos aspectos personales y familiares, representaron para Borges su realidad, esa realidad que se ha planteado en líneas anteriores, llamada también como realidad de la vida cotidiana o del sentido común. Como ya ha apuntado Prada Oropeza, esta realidad se fundamenta en las creencias, pues son estas las que colocan frente a nosotros lo que llamamos realidad.

Nuestra realidad se crea a partir de la praxis humana, pero también se moldea con ayuda de nuestras creencias. Recordemos en este punto cómo es que el aspecto de la sexualidad en Borges se manifiesta en sus textos de un modo apenas velado,

ya que su formación en materia sexual fue prácticamente nula y tuvo siempre un carácter de misterio, de lugar incierto al que está prohibido acercarse. Habrá de recordar con desagrado el intento de su padre por educarlo en esta materia durante su estancia en Suiza.

Todos estos recuerdos se plasmaron a lo largo de su obra gracias al lenguaje referencial y poético, que permiten expresar las experiencias almacenadas en la memoria y convertirlas de esta manera en recuerdos. Estos recuerdos pueden ser traídos a la conciencia del presente (presente de la escritura) por medio de procesos evocativos e invocativos. Una vez que han salido a la luz de la conciencia, es posible iniciar una interpretación de la escritura.

Estos procesos evocativos e invocativos son identificados más por el lector-intérprete que por el escritor, en el entendido de que este último sólo acude a sus recuerdos de manera indistinta, sin percatarse de si hace uso o no de la evocación o de la invocación: en el escritor se suceden indistintamente los recuerdos; es el lector quien descubre esas capas o planos de los recuerdos evocativos y de los recuerdos invocativos.

En todo caso, si el escritor es consciente o no del tipo de recuerdo que elige para construir su ficción, no es de importancia para el ejercicio de análisis que se pretende; lo que resulta importante es el hecho de que estén presentes en la estructura de la ficción resultante para que sea el lector quien los identifique y pueda realizar una interpretación más holística, en donde los aspectos subjetivos y objetivos del autor se empleen con acierto y prudencia.

Se ha mencionado la presencia de recuerdos evocativos y recuerdos invocativos en la estructura del discurso literario de *El otro*. Este tipo de recuerdos se puede asociar sin complejidad alguna a otros conceptos proustianos, con la finalidad de esclarecerlos aún más. Estos conceptos son la memoria voluntaria (intelectiva) y la memoria involuntaria (espontánea o intuitiva).

Marcel Proust establece la diferencia entre estas memorias a partir de la voluntad del sujeto recordante. La memoria voluntaria es inconexa, intelectual, proporciona

imágenes aisladas, como fotografías. La memoria involuntaria surge a partir de un estímulo, no se controla evidentemente, y para Proust, esta memoria sí permite acceder al pasado poco a poco a partir de ese estímulo.

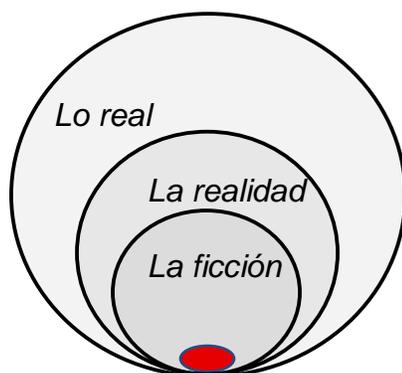
Obsérvese que la memoria involuntaria se apega a lo que hemos llamado recuerdo evocativo, y que la memoria voluntaria se adhiere muy bien al recuerdo invocativo. Hasta cierto punto, la memoria voluntaria es selectiva, y la aparente inconexión de sus imágenes es la que posibilita la irrupción de la ficción, la mezcla de elementos ficticios con recuerdos empíricos.

De esta manera, en la estructura del cuento podrán identificarse dos formas de discurso según el tipo de recuerdo que se exprese: discurso serio y discurso ficticio. Estos discursos pueden descubrirse gracias a las frases que los constituyen; en el caso del discurso serio se tendrán *frases vitales*, y *frases ficticias* en el discurso ficticio. Bajo la luz de esta información, la estructura de este relato no sería otra cosa que una intercalación de frases vitales con frases ficticias.

De lo anterior surge la necesidad de considerar los aspectos biográficos en el análisis del cuento *El otro*, además de la idea de *la verdad del arte* borgeana, la cual nos dice que es posible entender un poco más la realidad empírica que habitamos a través de la creación artística, de la escritura literaria en este caso. Lo que viene a ser un uso más utilitario que delectable del ejercicio literario, ya sea como escritura o lectura. Los siguientes esquemas precisarán un poco más lo que se ha escrito hasta el momento sobre el lenguaje referencial y poético, así como de los planos de *lo real, la realidad y la ficción*.

<i>Lenguaje referencial</i>	<i>Lenguaje poético</i>
<i>Procesos memorísticos evocativos</i>	Procesos memorísticos invocativos
<i>Entes reales</i>	Entes posibles
<i>Esferas de lo real y de la realidad</i>	Esfera de <i>la ficción</i>
<i>Afirmaciones serias</i>	Afirmaciones ficticias

Esquema 4. Los tipos de lenguajes y sus campos de acción.



Esquema 5. Interacción de las esferas de *lo real*, *la realidad* y *la ficción*.

En el caso particular del cuento *El otro*, las esferas del esquema 5 se *tocan*, y dan como resultado un relato autoficticio, que puede apreciarse como el pequeño círculo rojo, en donde los elementos verificables, tanto del plano de *lo real* como de *la realidad*, se mezclan y conviven con los elementos del plano de *la ficción*.

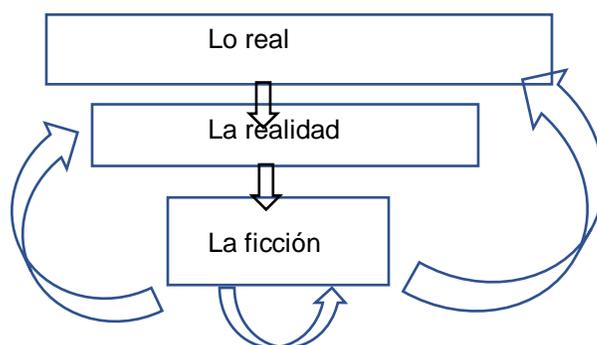
El esquema anterior debe apreciarse de dos maneras. Por un lado, como un esquema que revela cómo funciona la *ficcionalización*, ese proceso creativo que inicia en un punto de la realidad empírica y culmina con la producción de un relato que, en mayor o menor medida, tendrá la presencia de elementos pertenecientes a las esferas mostradas (*lo real*, *la realidad*, *la ficción*).

Por otro lado, como esquema que describe la estructura del relato autoficticio que es *El otro*, ya que en dicho relato las esferas mostradas se entremezclan. Sólo añadiremos (ya que el esquema parece sugerir lo contrario) que lo hacen con igualdad de jerarquía; ninguna habrá de predominar sobre la otra, simplemente coexistirán a la par.

Las ficciones pueden ser el resultado de un proceso creativo propio del escritor, cineasta, escultor, pintor, etc., o bien, dicho proceso podrá estar influido por cierto contexto del artista. La inspiración, pues, vendrá de un proceso reflexivo interno o de un proceso reflexivo detonado por el exterior. Generalmente el segundo caso es el más habitual, dejando ver las relaciones entre el sujeto creador y las esferas de *lo real* y de *la realidad*.

La idea de ficción literaria es la que interesa al presente trabajo; aquella que muestra entes, espacios y eventos imaginarios, inconsistentes e incompletos (Garrido Domínguez, 1997: 171), que son apenas verosímiles y que en conjunto ofrecen una perspectiva de la realidad empírica, un modelo de mundo posible —no a la manera de la filosofía analítica— que es posible descifrar, en un principio, por medio del acto de la lectura; después, a través de la *interpretación*, este modelo de mundo posible podrá generar conocimiento, tal y como se explicó en el apartado **evocación e invocación**.

La ficción literaria, entonces, es el resultado de un tamizaje propio de la ficcionalización, este tamizaje no es más que un proceso de selección de los elementos que conforman las capas de *lo real* y de *la realidad*, para ser decantados, finalmente, en el terreno de la *ficción*. Así como se muestra en el esquema siguiente:



Esquema 6. Influencia entre planos

El esquema muestra tres formas en las que la ficción establece una relación cíclica entre las capas que la originan (como fuentes de inspiración, por ejemplo) e incluso consigo misma. Estas relaciones dan origen a las llamadas *intertextualidades* de Genette. Las capas del mundo empírico, llamadas *lo real* y *la realidad*, influyen en la ficción, e inversamente ésta influye en lo real, o en la realidad o en otra ficción futura. Es un constante *ciclo cooperativo*.

Este ciclo cooperativo se mantiene siempre y cuando exista una lectura e interpretación de la ficción elaborada; sin estos actos intelectuales no es posible que la ficción establezca vínculos con las esferas superiores de *lo real y la realidad*. Es una situación *berkeleyana*, donde la percepción es un medio de existencia para los seres del mundo; si no se te percibe, no existes (Berkeley, 1990: 54), si no se lee la ficción y se interpreta, no hay modo de que exista y pueda establecer un vínculo con el mundo natural; aun cuando sea un vínculo epistemológico más que ontológico.

Hyden White, Austin y Searle, así como Gómez Redondo y Pozuelo Yvancos, por mencionar algunos nombres, cada cual desde su trinchera —histórica, filosófica o literaria— están de acuerdo en que la ficción literaria se manifiesta como una creación lingüística que permite reflexionar en torno a lo posible.

Para White, la literatura permite analizar las posibilidades de desarrollo de un hecho histórico; hacer un acercamiento a lo que pudo haber sido tal o cual evento: ¿y si hubiese ganado la Alemania nazi el conflicto bélico? ¿y si Napoleón no hubiese perdido la batalla de Waterloo? ¿y si los conquistadores europeos hubiesen llegado cien años después al nuevo mundo? Este tipo de acontecimientos posibles se pueden analizar, de acuerdo con White, desde las ficciones literarias.

Igualmente, desde la filosofía analítica, se coincide en esta perspectiva en torno al fenómeno de las ficciones literarias. Austin y Searle, por ejemplo, desde la teoría de los actos del habla, oponen dos mundos: el mundo actual o factual y el mundo posible o ficticio. Están de acuerdo en que la imaginación poética indaga y explora esas posibilidades no realizadas. La ficción pues, como un recurso para la reflexión.

Por su parte, Yvancos y Gómez Redondo, continúan en esta línea, pues para ellos la ficción literaria no está asociada a la mentira o al engaño, sino a una perspectiva de la realidad, a un modelo de realidad que un escritor elabora justamente para reflexionar en torno suyo.

Ahora bien, es necesario aclarar que en el presente trabajo se hace uso tanto del concepto de lenguaje referencial como del de lenguaje poético, siempre desde la perspectiva de la filosofía analítica: el lenguaje referencial ligado a un valor de

verdad y el lenguaje poético desvinculado de dicho valor. Lenguaje primario y secundario, respectivamente (Todorov, 2004: 47).

Esta concepción de dichos lenguajes no pretende hacer un análisis del cuento El otro en términos de verdadero-falso, sino simplemente en cuestiones de contenido que tales lenguajes poseen y que detonan la creación de los distintos planos textuales que componen dicho relato: lo real, la realidad y la ficción.

Así pues, el lenguaje referencial posee valor de verdad, mientras que el lenguaje poético carece de ello; otras, como se verá más adelante, serán sus virtudes y manifestaciones. Para complementar estas diferencias, se dirá también que el lenguaje referencial se dedica a transmitir información o descripciones de estados ánimo sin otro afán que el comunicativo.

Por su parte, el lenguaje poético trasciende lo informativo, lo hace incluso a un lado, para dar paso a una experiencia diferente del acto de la comunicación: por medio del extrañamiento formalista, busca desatar en el lector una serie de experiencias estéticas más complejas, duraderas y que invariablemente dejen una reflexión en el sujeto interpretante. Véase aquí otra diferencia de fondo entre estos lenguajes.

Estos lenguajes, con sus respectivas características, permitirán registrar el paso de un plano a otro dentro del relato; de lo real a la realidad, o de la realidad a la ficción. Al tratarse de una ficción de corte autoficticio, las fronteras entre estos planos son sumamente permeables, y el cruce psicológico de mundos se lleva tan fácilmente que es necesario recurrir a estas herramientas para organizar y comprender mejor la estructura textual de dicho relato.

Harshaw, como Albaladejo (Garrido Domínguez, 1997: 27), optarán por llamar *campo de referencia interno* al mundo del texto, y *campo de referencia externo* al mundo fuera del texto. Estos términos se acoplan con los de *lo real, la realidad y la ficción*: CRE (campo de referencia externo) con lo real y la realidad, y CRI (campo de referencia interno) con la ficción. Aunque existen otros conceptos para referirse al mismo fenómeno, los anteriores son claros y suficientes para el propósito que se

pretende, que es el de diferenciar los planos textuales que estructuran nuestra autoficción.

De igual importancia resulta mencionar las distintas propuestas que Karl Popper, Thomas Albadalejo y Martínez Bonati hacen sobre la noción de *mundo posible* como sinónimo de *ficción* (Garrido, 2007: 30-32). Estas proposiciones pueden apreciarse mejor de la siguiente manera:

- 1.- Popper: mundo físico, mundo de los estados mentales y mundo de los productos mentales.
- 2.-Albadalejo: mundo tipo I: realidad efectiva, mundo tipo II: ficcional verosímil y mundo tipo III: ficcional no verosímil.
- 3.- Bonati: mundo de los objetos reales, mundo de los objetos ilusorios y mundo de los objetos ficticios.

Cada una de estas clasificaciones fueron hechas para esclarecer el concepto de ficción que a lo largo de la historia de la teoría literaria ha persistido como una interrogante escurridiza y difícil de aprehender conceptualmente. Sin embargo, estas propuestas por parte de estos estudiosos del fenómeno literario, ayudan a entender cómo es que la literatura se forma a partir de la ficción, y ésta a su vez del mundo físico o del tipo I o de los objetos reales —de acuerdo con Popper, Albadalejo o Bonati, respectivamente (Garrido, 2007: 29-32)

La ficción debe entenderse, al menos, de tres maneras semejantes, pero esencialmente distintas: como producto, como perspectiva del mundo y como facultad humana de creación y análisis. Con estas concepciones puede señalarse que la ficción es una capacidad humana que crea historias por medio del lenguaje, historias que a su vez son perspectivas de la realidad, y que como historias hechas de lenguaje poseen su soporte material, como producto, en el lenguaje escrito, generalmente.

Cuando se realice el análisis del cuento *El otro*, la idea de ficción que emplearemos será mayoritariamente doble; por un lado, como facultad creadora, por otro lado, como producto o expresión de esa facultad creadora: una frase, un personaje, una historia, la obra literaria en sí. Esto es así ya que se está analizando primeramente la estructura del relato (como producto), así como los procesos evocativos e invocativos que le dieron origen (como proceso creativo). La ficción como perspectiva del mundo se irá intercalando cuando sea necesario complementar con ella a las dos anteriores.

Adicional a esta situación, está lo que Meinong propone para entender el tipo de entes a los que puede aludir una ficción literaria. Para Meinong, pues, existen entidades que existen y subsisten (Mignolo, 1986: 69). Las primeras son aquellas entidades que pueden buscarse en la realidad, fuera del texto; las segundas, son entidades que sólo pueden encontrarse dentro del texto, su referencia es totalmente intratextual.

De este modo, ante un texto literario de tipo autoficticio, se tendrán frases que revelarán ya sea a uno u otro tipo de entidad. Habrá frases en las que se mencione a algún personaje histórico, a alguna persona cercana al escritor, algún lugar, alguna época o algún objeto que pueda encontrar su existencia fuera del relato; y también estarán las frases que aludan a una situación, objeto, persona, lugar, tiempo, etc., que no tenga una referencia en el mundo empírico más que su inspiración.

Lo mismo sucede con aquellos planteamientos reflexivos o de tipo lírico que puedan estar presentes en el discurso; habrán de pertenecer al plano de la ficción, pues su contenido no es plenamente denotativo, sino que se expande y adentra en el campo connotativo. Como ejemplo inmediato puede verse la expresión: “La cíclica batalla de Waterloo...” o “La mítica imagen de Heráclito...”, que se adentran más allá de lo denotativo, y adquieren una significación más compleja dentro del corpus total del cuento borgeano.

Vistos a la luz del resto del discurso, estas frases buscan prolongar el efecto de encuentro, de duplicidad, de constante huida y regreso, que es justamente uno de

los motivos centrales del cuento: encuentro y duplicidad, encuentro y huida, memoria y olvido, recuerdo e invención, realidad y ficción. Por esta razón es que son frases pertenecientes a la esfera de la ficción, a pesar de contener en ellas una referencia a personajes históricos.

Cuando se dice que una ficción es un modelo de mundo, hay que dejar en claro y en primer lugar, que no se trata de un mundo a la manera filosófica —de Leibniz, por ejemplo— que considera como mundos posibles a aquellas realidades que pueden ocurrir verdaderamente, que poseen un peso ontológico. En el terreno literario únicamente se entiende mundo posible como perspectiva o reflexión en torno a la realidad, jamás como una posibilidad de ser, de existir.

Lo anterior ocurre por una razón principal, que tiene que ver con que nuestra realidad posee orden, jerarquías, significados, funciones o roles, así como una forma de revelarse ante nosotros continua y parcial; pues eso mismo ocurre o está presente en una ficción literaria: hay orden, selección, jerarquías, funciones, acontecimientos, y se ocurre todo esto de manera sucesiva, pero parcial siempre, acumulativa: se descubre más conforme se avanza en la lectura

Entonces, para complementar la idea de que en el relato autoficticio existen elementos tanto del mundo físico como de la ficción, diremos que estos últimos también pueden ser expresiones poéticas, reflexivas, de corte más intelectual que comunicativo; lo mismo ocurrirá en cuanto a las entidades empíricas, no serán únicamente comprobables materialmente, sino conceptualmente también, como en el caso de los asertos analíticos (*vivir inmoralmente trae consigo más consecuencias negativas que conducirse moralmente*).

Otra nota interesante del mismo Ingarden: “[...] a algunos les parece que el aspecto fónico no pertenece a la obra literaria porque, por un lado, no reconocen el lenguaje como la materia de la obra literaria. [...] Creemos insostenible esta postura. Es un intento de librarse de una situación que brota del supuesto falso de que la esencia de la obra literaria reside en experiencias.” (1998: 74). Si bien la obra literaria sí está construida con lenguaje, algo hay de cierto en la cita anterior, y es que la obra

literaria en efecto es experiencia también, emanada de ese lenguaje con el que está construida, revelada con el acto de la lectura.

Ingarden también se cuestiona la utilidad de los objetos representados en la obra literaria, más allá de buscar una mimesis, se pregunta si es de utilidad esta capa de objetos representados para la estructura total de la obra de arte literaria. Se opone a ver en los objetos una metáfora de alguna idea del escritor. Piensa que existe algo más evidente que eso. Para él, el escritor bien puede expresar esta idea con palabras más directas, y no necesita escribir una obra de teatro o una novela para expresar su idea sobre el amor o la política en turno o la violencia, etc.

Sin embargo, suele suceder que, en efecto, existen unas relaciones de sentido y dignificado más complejas entre la capa de objetos representados y la metáfora de alguna idea, sentimiento o perspectiva de algo. Generalmente, cuando existen estas relaciones entre lo que se representa y un ideal del escritor, es porque el contexto del autor podría haber sido de represión total o existía algún peligro evidente si expresaba su pensamiento de manera directa y clara.

Ocurre, además de esto, que el escritor origina un fenómeno más reciente de la historia literaria, que es el de la intertextualidad. Así, el lector tendrá la necesidad de relacionar la obra literaria que lee con algunas otras creaciones, y, al final del día, será con una misma intención: volver complejo el significado de la ficción.

Frase espectacular y conclusiva de Ingarden: “El arte, en particular, puede darnos, por lo menos en microcosmos y como reflejo, lo que nunca podemos alcanzar en la vida real: una calmada contemplación de las cualidades metafísicas.” (1998: 74) Estas cualidades son, entre otras, las siguientes: lo sublime, lo trágico, lo espantoso, lo impactante, lo inexplicable, lo demoníaco, lo santo, lo pecaminoso, lo triste, lo encantador, lo luminoso, lo pacífico, etc.

Estas cualidades no forman parte de las características de objetos u hombres representados en la ficción, surgen de la composición que estos generan y mantienen en un determinado momento: la situación, con hombres y objetos, con acciones y tiempos y lugares, hacen posible que dichas cualidades emerjan y se

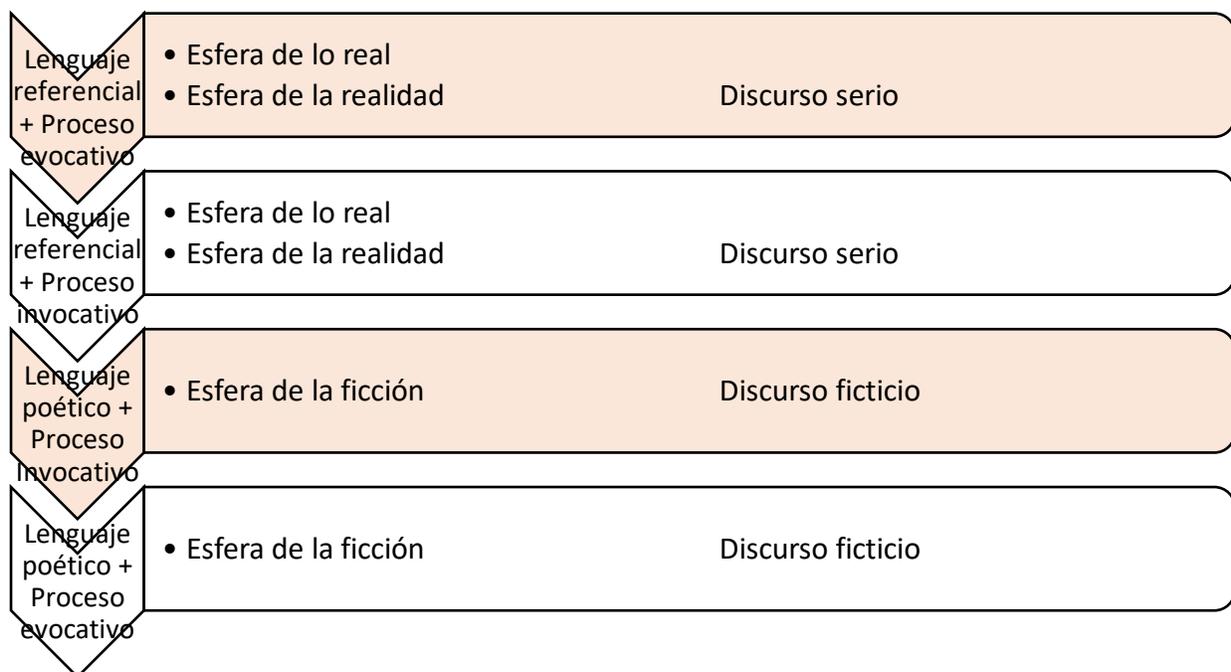
experimenten. La idea de catarsis griega antecede, quizá, a esta concepción ingardiana de las cualidades metafísicas presentes en la obra de arte literaria.

Aunque parece que Ingarden se opone a una utilidad social del arte literario, al final del día es esta idea de las cualidades metafísicas la que otorga esa utilidad a este arte, y en realidad no es algo negativo, puesto que al quehacer literario siempre se le ha relegado como un ejercicio lúdico y ocioso, que no va más de la delectación momentánea, sin voltear a ver que existe una cara de la moneda que ofrece una utilidad más duradera. El temor de esta utilidad radica, quizá, en exigir a la obra de arte literaria un carácter moralizador o formativo.

Lo último ocurre a media tinta, ya que la gama de experiencias que se puede obtener de la obra literaria no sólo implica experiencias bondadosas o benévolas, sino también horripilantes, despreciables, que jamás cruzaría por nuestra mente recrear o experimentar en viva carne. Esta condición de la obra literaria la vuelve un escenario perfecto para experimentar sin sufrir daños físicos o psicológicos, puesto que la barrera de la ficción impide los mismos. (Yvancos, 2003: 346-347).

De manera conclusiva, y necesaria para la comprensión del análisis que se realizará en el siguiente capítulo, se explicará la relación existente ideal entre los tipos de lenguaje (referencial y poético) y los planos textuales (de la realidad, de lo real y de la ficción), así como el tipo de discurso que originan (serio o ficticio). Dicha relación ideal se explica en las siguientes líneas; sin embargo, cabe la posibilidad de que existan otras variantes de relación entre los tipos de lenguaje y los planos textuales referidos.

General e idealmente el lenguaje referencial (LR) se asocia con procesos evocativos (PE) al momento de recuperar y narrar los recuerdos, y esta relación da como resultado un discurso serio (DS), el cual dará paso a los planos de la realidad (PR) o de lo real (PLR). El lenguaje poético (LP), en cambio, se vincula con los procesos invocativos (PI), igualmente al recuperar y narrar los recuerdos (reales o inventados), y el resultado de esta combinación será el discurso ficticio (DF), que da origen al plano de la ficción (PF). Esquemáticamente tendríamos lo siguiente:



Esquema 7. Relaciones entre los tipos de lenguaje y los tipos de procesos memorísticos

Los elementos que lucen resaltados representan la relación ideal entre estos conceptos: el lenguaje referencial con el proceso evocativo y el lenguaje poético con el proceso invocativo. Los elementos en blanco son relaciones que, aunque parecen contradictorias, pueden encontrarse al interior del relato, ya que la interacción de aspectos reales con ficticios es más compleja en este tipo de ficciones.

Una vez que se tienen identificadas estas esferas o planos dentro del relato, habrá de continuarse su análisis a partir del tipo de discurso que lo sustenta. Dentro de estos discursos, según sea serio o ficticio, se encontrarán entidades *existentes* o *subsistentes*, respectivamente.

Estas *entidades* podrán ser objetos, personajes, personas, acontecimientos o simples nombres que pondrán frente al lector un abanico extenso de referencias. Este fenómeno de referencialidad, generalmente, ocurre en dos direcciones: hacia fuera o hacia dentro del texto; *referencialidad típica* es el primer caso y *endorreferencialidad* el segundo (Camarero, 2004: 43).

Por *existentes*, nos referimos a todo aquello cuya existencia en el mundo que habitamos, como lectores reales, puede comprobarse: ciudades, personajes históricos, personas allegadas al escritor, conflictos bélicos, acontecimientos políticos, obras literarias o filosóficas adquiribles, etc. Son elementos cuya existencia se demuestra a la manera típica de un historiador: mediante un documento.

En lo que se refiere a las entidades *subsistentes*, este término apunta a los mismos elementos ya mencionados, salvo que estos deben ser ficticios; no tienen oportunidad de comprobar su existencia, no hay documento o artilugio alguno que los justifique como reales, más que al interior del propio relato. Ya es posible advertir cómo el concepto de *interpretación* adquiere vital importancia para desmenuzar con cautela cada una de las *referencialidades* que pueda tener el relato, y de allí partir hacia una *verdad del arte* que amplíe y clarifique el horizonte de significados del cuento *El otro*, al mismo tiempo que nuestra comprensión del binomio *realidad-ficción* se clarifica al vislumbrar los procesos memorísticos que originan y sustentan a los textos literarios denominados autoficciones.

CAPÍTULO TRES. *EL OTRO*: DE LA VIDA AL TEXTO O LA FICCIONALIZACIÓN DEL AUTOR

3.1. Procesos evocativos e invocativos

En este tercer y último capítulo se habrá de analizar el texto *El otro* a partir de los conceptos expuestos en el capítulo anterior, explicando de manera más puntual y detenida las relaciones que se establecen entre el discurso del cuento y los procesos memorísticos indicados. Sin embargo, antes de comenzar formalmente con este análisis, resulta necesario desarrollar un acercamiento general al cuento y a su argumento, así como mencionar algunas de sus características que, de estar ausentes, dificultarían la comprensión cabal que se pretende alcanzar en este trabajo.

El relato busca de inmediato la credibilidad del lector a través de una dramática confesión que, además, sitúa lo narrado en tiempo y espacio: *“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.”* (Borges, 2011: 9).

Hasta aquí, el cuento ya nos ha dado un *qué*, *cuándo* y *dónde*, además de una justificación del acto mismo de la escritura: ya que el narrador no puede olvidar el hecho que vivió, recurre a la escritura literaria para transformar aquel suceso en una ficción, y que resulte menos inquietante para su razón.

Tiempo y escritura convierten la realidad en ficción. Todo hecho histórico narrado con un lenguaje literario y sometido al paso del tiempo irá perdiendo su fuerza de *acontecimiento verídico*, aún más si se le añaden elementos inventados por el escritor, hasta el punto en el que no sea fácil distinguir *lo real* de *lo ficticio*; al menos eso es lo que sugieren estas líneas iniciales del relato.

El hecho que marcó profundamente al narrador fue un encuentro consigo mismo, pero no de manera simbólica, como cuando hacemos una remembranza nuestra,

sino literalmente. Borges septuagenario se encuentra recostado en un banco, cerca del río Charles, en la ciudad de Cambridge. Por las fechas y el lugar, Borges está impartiendo conferencias y clases literarias en la universidad de Harvard, como biográficamente puede comprobarse.

El río Charles despierta en Borges la idea de Heráclito y el fluir del tiempo. Reconoce que ha descansado adecuadamente y que la clase que imparte ha “[...]logrado, creo, interesar a los alumnos” (Borges, 2011: 9). En estas reflexiones se encuentra cuando en el extremo opuesto del banco alguien llega: se trata de un tipo joven, de unos dieciocho años, con un aspecto semejante al suyo. El joven comienza a silbar una melodía, que resulta ser *La tapera* de Elías Regules. Esto hace que Borges viejo inicie el diálogo con Borges joven:

—Señor, ¿usted es oriental o argentino?

—Argentino, pero desde el 14 vivo en Ginebra— fue la contestación. Hubo un silencio largo. Le pregunté:

—¿En el número 17 de Malagnou, frente a la iglesia rusa? Me contestó que sí.

—En tal caso —le dije resueltamente— usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge.

—No —me respondió con mi propia voz un poco lejana. Al cabo de un tiempo insistió:

—Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris. (Borges, 2011: 10)

No es casualidad que tanto el primo como la melodía sean mencionados por Borges, ya que al hacerlo establece una relación *extrarreferencial* con otro cuento y su título: *El encuentro*, publicado en 1970 en *El informe de Brodie*. Este vínculo hace eco de lo que sucede en el relato *El otro*: un encuentro a través del tiempo y el espacio entre dos hombres que desafían el principio lógico de no contradicción, ya que son y no son la misma persona; y es que esto mismo, de manera diferente, sucede también en *El encuentro*.

Esta reverberación temática le otorga un aspecto especular a *El otro*, y se advierte cómo el encuentro extraordinario entre los dos Borges, viene a ser una repetición

del encuentro —también extraordinario— de los cuchilleros en el relato ya referido. Sin olvidar, además, el título de tal narración (*El encuentro*), que explaya la idea de choque, de lucha y tensión entre dos entidades que se manifiestan como iguales y distintas a la vez².

La relación entre estos textos recuerda a la manera en que la memoria y los recuerdos se vinculan, haciendo que *el observado* sea al mismo tiempo *el observante*, como si se estuviera dentro de la casa de los espejos. Y de este modo será que la memoria y los recuerdos irán tejiendo esta narración a partir de este momento, donde el Borges viejo le preguntará al Borges joven aspectos personales, familiares y contextuales, en un movimiento de ida y vuelta, de *frontón dialógico*, en donde cada Borges será observante y observado:

—Puedo probarte que no miento. Voy a decirte cosas que no puede saber un desconocido. En casa hay un mate de plata con un pie de serpientes, que trajo del Perú nuestro bisabuelo. [...]un libro en rústica sobre las costumbres sexuales de los pueblos balcánicos. No he olvidado tampoco un atardecer en un primer piso de la plaza Dubourg.

—Dufour —corrigió.

—Está bien, Dufour. ¿Te basta con todo eso?

—No —respondió—. Esas pruebas no prueban nada. Si yo lo estoy soñando, es natural que sepa lo que yo sé. Su catálogo prolijo es del todo vano. La objeción era justa. Le contesté:

—Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él. Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. [...] ¿No querés saber algo de mi pasado, que es el porvenir que te espera? Asintió sin una palabra. Yo proseguí un poco perdido. (Borges, 2011:11-12).

La narración continúa con este tipo de diálogos, *dando y quitando* información, pasado para uno y futuro para el otro, según sea el viejo o el joven Borges, hasta que la conversación llega a su final con una despedida y una promesa fallida:

Le propuse que nos viéramos al día siguiente, en ese mismo banco que está en dos tiempos y en dos sitios. Asintió en el acto y me dijo, sin mirar el reloj, que se le había hecho tarde.

² Aunque no es necesaria, la lectura de *El encuentro* no está de más para comprender mejor el juego especular que se establece con nuestro texto *El otro*.

Los dos mentíamos y cada cual sabía que su interlocutor estaba mintiendo. Le dije que iban a venir a buscarme. [...] Nos despedimos sin tocarnos. Al día siguiente no fui. El otro tampoco habrá ido. (Borges, 2011: 18-19).

Esto es, más o menos, de lo que va el relato borgeano. El resto de las conversaciones y demás detalles que ocurren en el cuento se apreciará con mayor detenimiento en momentos posteriores; por ahora, basta con saber que en la narración se suscita este encuentro entre estos dos Borges de diferentes espacios y tiempos, tan disímiles como semejantes.

Además del argumento, debemos contemplar una eventualidad: la posibilidad de que no se tenga una relación ideal entre los tipos de lenguaje y los procesos memorísticos sugeridos en el esquema final del capítulo 2, en donde el lenguaje referencial, por ejemplo, se corresponde con un proceso evocativo, y juntos generan un discurso serio que sustenta al plano de lo real (PLR) o de la realidad (PR) o ambos. Lo mismo sucederá con el lenguaje poético; la relación ideal puede no mantenerse.

Es posible que se tenga frente a nosotros un escenario en donde el lenguaje referencial (LR) haga mancuerna con un proceso invocativo (PI) y, aun así, den origen a un discurso serio (DS) y a una esfera de lo real o plano de la realidad (PR). Esta situación será resuelta acudiendo a otros conceptos también señalados anteriormente: los tipos de recuerdo que se recuperan: factuales, personales y objetivos.

Ahora bien, una vez que se conoce el argumento del cuento y la eventualidad señalada, es conveniente mencionar que éste se dividirá en tres partes para su mejor comprensión y estudio: *el encuentro*, *el diálogo* y *la despedida*. Cada una de estas secciones será puesta bajo la lupa de nuestros conceptos teóricos, y así como es necesario conocer el argumento general del cuento, también lo será conocer el argumento particular de cada una de estas secciones mencionadas; este argumento será breve para no interrumpir demasiado el análisis del mismo.

El análisis que se llevará a cabo consistirá en identificar el tipo de recuerdo que expresa el narrador, así como el contenido del mismo, para después observar si guarda relación con un lenguaje referencial o poético, y a partir de allí descubrir si se trata de un discurso serio o ficticio que sustenta ya sea el plano de lo real (PLR), de la realidad (PR) o de la ficción (PF).

3.1.1. Primera parte: El encuentro

Esta primera parte comienza con una reflexión en torno al propio encuentro, hecha por el Borges anciano, para quien esta experiencia resultó ser atroz y horrorosa. Nos indica que han pasado tres años desde que ocurrió y que para tratar de olvidarlo ha decidido convertirlo en un cuento para los demás, con la esperanza de que también lo sea para él con el paso del tiempo.

El relato nos da una breve información espacio-temporal, y sitúa al lector en la ciudad de Boston en el año de 1969. La reunión ocurre en esa fecha y en ese lugar, al menos para el anciano Borges. Esta sección abarca cuatro párrafos, desde “*El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969...*” hasta “*La voz no era la de Álvaro, pero quería parecerse a la de Álvaro. La reconocí con horror*”. A partir de esta última línea se abre paso la segunda parte, identificada como *el diálogo*.

Borges anciano continúa con su relato, señalando que se hallaba sentado en una banca frente al río Charles, contemplando el fluir de las aguas semicongeladas, y que de pronto alguien más se sentó en el otro extremo del banco. Con horror descubre que se trata de él mismo, pero en su versión más joven. Esto es, más o menos, lo que sucede en la primera parte del cuento.

En cada uno de estos párrafos se entremezcla el uso referencial del lenguaje con el uso poético del mismo. El uso referencial abunda en datos extratextuales corroborables histórica o biográficamente, y el poético se muestra en la selección cuidadosa de adjetivos para construir frases emotivas; en esta primera parte predomina el proceso memorístico evocativo; la invocación aparece un poco, sólo

para apuntalar las intertextualidades que señalaremos en su momento. La evocación es el medio predominante por el que se semantiza esta sección del cuento.

El rol social de Borges-personaje es coincidente con el de Borges-autor, y se instaure en las primeras líneas: “*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*” (Borges, 2011:9). Distinguimos aquí a ese Borges creador y lector empedernido de ficciones fantásticas.

De esta manera, el primer proceso evocativo se presenta cuando el personaje observa el fluir del río Charles, que de inmediato asocia con el tiempo. Este estímulo visual despierta en el sujeto la noción de un flujo temporal, de un devenir personal: “*El agua gris acarrea largos trozos de hielo. Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo.*” (Borges, 2011: 9).

Inmediatamente después, se presenta un proceso invocativo, desligado de cualquier proceso sensorial, asociado al uso poético, inventivo del lenguaje, con la finalidad de reforzar la evocación anterior: “La milenaria imagen de Heráclito.” En realidad, si se elimina esta frase, la metáfora agua-tiempo o río-tiempo establecida ya cuando se hace mención del río, se entendería perfectamente; sin embargo, el proceso invocativo le da profundidad, termina por hacerlo más complejo, al instaurar un dato extratextual, un elemento *inmigrante* (Mignolo, 1986: 70).

Esto hace que el lector proyecte su atención más allá del relato, hacia planos de lo real, como es el nombre de Heráclito y su famosa frase *nadie entra al mismo río dos veces*. En este punto estamos frente a una manifestación clara de lo que Jesús Camarero llama *intertextualidad extensa* (2008: 34), que obliga al lector a tener en cuenta durante la interpretación del cuento a los elementos que están fuera del mismo, como en este caso lo es el filósofo Heráclito. De esta manera, la mención de Heráclito y la presencia del río Charles cierran una perfecta metáfora del fluir temporal.

Más adelante, en el cuarto párrafo, ocurre otra de las evocaciones más claras que tiene el relato, nuevamente tenemos un estímulo sensorial que lleva a Borges anciano a un proceso memorístico evocativo, y lo proyecta hacia un tiempo y espacios específicos, asociados con esa melodía: “*El otro se había puesto a silbar. Fue entonces cuando ocurrió la primera de las muchas zozobras de esa mañana. Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado), era el estilo criollo de ‘La tapera’, de Elías Regules. El estilo me retrajo a un patio, que ha desaparecido, y a la memoria de Álvaro Melián Lafinur, que hace tantos años ha muerto.*” (Borges, 2011: 10).

Este recuerdo, evidentemente, se encuentra sustentado en un estímulo sonoro, que detona en Borges tanto la melodía como el nombre de su primo Lafinur. Este proceso evocativo revela una relación de intertextualidad más oculta con otro cuento llamado *El encuentro*, cuyo nombre alude claramente a lo que está por suceder en *El otro*.

Aparte de Lafinur, Elías Regules y *La tapera* son otros elementos nominales que también aparecen en *El encuentro*. Parece ser que esta composición musical formaba parte del repertorio social de su primo Álvaro, a quien Borges acompañaba eventualmente a reuniones sociales. Esta intertextualidad extensa resulta interesante y vale la pena detenerse un poco en ella, ya que revela una relación bastante intencional entre *El otro* y *El encuentro*.

En *El otro*, presenciamos el *encuentro* de Borges consigo mismo; encuentro que se presenta a través del espacio y el tiempo, tal y como sucede con Juan Almada y Juan Almanza en *El encuentro*: dos pendencieros que se tomaron inquina porque la gente los confundía y nunca se encontraron para ajustar cuentas; sin embargo, mucho tiempo y espacio después, se encuentran a través de Maneco Uriarte y Duncan, amigos de Álvaro Lafinur, durante un asado en la quinta *Los Laureles*. Uriarte pelea con la daga que perteneció a Almada y Duncan con la de Almanza: Uriarte mata a Duncan y los presentes deciden olvidar el suceso; Borges, apunta él mismo, contaba con nueve o diez años de edad cuando presenció este acontecimiento (Borges, 1989: 417).

La pelea que presenció Borges quedó narrada en este relato, que pertenece al volumen de cuentos *El informe de Brodie*, publicado apenas cinco años antes que *El libro de arena*, por lo que la intertextualidad extensa adquiere más fuerza, como si Borges hubiese querido prolongar estos encuentros fantásticos que se dan sin importar las distancias espacio-temporales.

Véase cómo, apenas iniciado el cuento, ya tenemos dos situaciones evocativas bastante intensas, sobre todo por la intertextualidad extensa que contienen. Están claramente sustentadas en un estímulo sensorial; predominantemente visual el primero (el río Charles fluyendo frente a Borges) y auditivo el segundo (el silbido del joven Borges).

El grado de poeticidad presente en las citadas partes del cuento es mínimo, pero se alcanza su máxima presencia por medio de las intertextualidades señaladas, que son las que, a final de cuentas, detonan el cúmulo de asociaciones que el lector debe establecer para cerrar correctamente la experiencia estética que se pretende en estos pasajes del texto: reflexionar en torno al tiempo, el destino, el azar, la memoria y la extensa concatenación de los actos humanos que debe ocurrir para que un acontecimiento específico suceda. Este grado de poeticidad, entonces, se desarrolla gracias a la intertextualidad extensa presente en estos párrafos, pero no a través del lenguaje poético en sí.

Lo que se busca es comunicar, informar o describir sin mayores *adornos* una situación. No hay, al menos en estas partes del relato, palabras como adjetivos o sustantivos, generalmente, que pongan de manifiesto un uso poético del lenguaje. Tal vez haya, como hemos mencionado, uno en el primer caso: “La milenaria imagen de Heráclito”; el adjetivo *milenario* puede otorgar, probablemente, un carácter más poético, sin duda, puesto que la expresión puede entenderse sin dicho adjetivo.

Pero esto último, lejos de contradecir nuestra postura de considerar estos apartados como mayoritariamente evocativos y referenciales, comprueba más bien la convivencia del lenguaje referencial con el poético que se ha planteado en el segundo capítulo del presente trabajo.

Continuando con el análisis de esta primera parte, también existen expresiones que son plenamente invocativas, asociadas al uso poético del lenguaje. La más llamativa se encuentra en el segundo párrafo: “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.” (Borges, 2011: 9).

Las palabras *atroz* y *desveladas noches* resaltan el papel invocativo de este párrafo. Convierten a esta frase en un intento por impactar con mayor fuerza en el lector, sugiriendo que se trata de una experiencia subjetiva, íntima, exteriorizada a través de palabras elegidas cuidadosamente: “fue casi atroz mientras duró” y “las desveladas noches que le siguieron”; aunque el narrador diga lo contrario, estas expresiones buscan la empatía del lector.

Algo importantísimo es que ese recuerdo no se sustenta en algún estímulo sensorial —punto para que sea considerado como producto invocativo—, además del carácter subjetivo del mismo, que se aleja de la objetividad existente en los recuerdos evocativos.

El grado de poeticidad es pleno, mayoritario, no se comunica una situación objetiva, de allí que el lenguaje poético esté presente en esta parte del cuento. Cabe aclarar que el fenómeno de la intertextualidad puede ocurrir tanto en los pasajes evocativos como en los invocativos; en este caso, evidentemente, no hay una situación de intertextualidad en estas expresiones iniciales del cuento.

Procederemos a realizar un análisis por párrafo, más detenido, de esta primera parte, con la finalidad de complementar el análisis anterior y revelar las relaciones que existen entre los distintos tipos de lenguaje propuestos y los procesos evocativos e invocativos.

Como se ha indicado, esta primera parte se sustenta en dos importantes evocaciones: *Borges y el río Charles* y *Borges y el silbido*. El lenguaje empleado en el primer párrafo se muestra como *lenguaje referencial*, ya que *informa, comunica, describe* y hace usos de *información empírica*, susceptible de ser comprobada. La información empírica que se menciona corresponde con datos geográficos y

biográficos: Cambridge, en efecto, está al norte de Boston, y el hecho de que en 1969 Borges haya estado en Estados Unidos por motivo de varias conferencias.

Todo cuanto se describe se corresponde con un escenario real, verificable, ya sea de manera directa asistiendo al lugar indicado, por fotografías o por la autobiografía de Borges. En este primer párrafo, además, se tiene un recuerdo de tipo *personal*. La relación *lenguaje-procedimiento memorístico* es la siguiente:

$$\text{LR} + \text{PI} = \text{DS}-----\text{PR}$$

El lenguaje referencial (LR) se conjuga con un procedimiento invocativo (PI) que origina un discurso serio (DS), y en conjunto dan paso al plano de la realidad (PR) en el texto. En este punto ocurre lo que se ha indicado casi al final del capítulo 2: las relaciones inusuales, pero existentes, entre los tipos de lenguaje y los procesos memorísticos; que lo referencial se conjugue con lo invocativo, y lo poético con lo evocativo, ya que parecen, en primer plano, contradictorias estas relaciones.

Recordemos que la *Invocación* comprende los recuerdos reales, ficticios y mixtos. En este caso se tiene un recuerdo real, pero sin estímulo sensorial que lo detone, por lo que se emplea el proceso memorístico invocativo para traerlo al momento presente. El carácter de recuerdo real lo confirmamos por medio de la autobiografía y de los elementos geográficos ya señalados. Todo lo anterior origina el esquema propuesto líneas atrás: LR + PI = DS-----PR.

En el segundo párrafo se tiene una relación diferente: LP + PI = DF-----PF. El lenguaje empleado en esta parte es *poético* (LP), el proceso memorístico es invocativo (PI) y el discurso creado es ficticio (DF); la esfera o plano que se manifiesta es el de la ficción (PF).

Lo expresado en este párrafo sigue en relación con el recuerdo personal del párrafo 1, así es como se sigue empleando un proceso memorístico invocativo. El lenguaje poético se sustenta en dos adjetivos clave: *atroz* y *desveladas* noches. Estas palabras *adornan* la expresión, refuerzan el objetivo del lenguaje poético, que es el

de conmover, hacer reflexionar desde la experiencia estética y no sólo desde la razón.

Cabe mencionar que el esquema que se obtiene en este párrafo es el ideal: el lenguaje poético sumado con la invocación, el discurso ficticio producto de la relación anterior, así como el plano de la ficción resultante. El discurso se observa ficticio por cuanto no aporta información comprobable, empírica, más bien expresa sensaciones, deseos o sentimientos, y busca la parte emotiva del lector: decir que las noches fueron tormentosas y la experiencia sumamente incómoda e incomprensible.

En el párrafo 3 el esquema es el siguiente: LR + PE = DS-----PR. Este párrafo presenta la primera de las dos evocaciones; el lenguaje que Borges emplea carece, en su mayoría, de palabras *adorno*, *estéticas*, salvo el adjetivo *milenario*, que refuerza la idea de amplitud temporal. Sin embargo, no es suficiente material poético como para considerar el párrafo como una mezcla de lenguaje referencial y lenguaje poético; predomina tajantemente el lenguaje referencial: se informa, se describen situaciones verificables y objetos empíricos como el río Charles, la banca frente al río y el *alto edificio*, que revelan en conjunto el paisaje de Cambridge.

No obstante, como ya se ha profundizado, la intertextualidad que hay en este párrafo desarrolla extratextualmente una experiencia poética: vincula al lector con una reflexión en torno al tiempo, el azar, el espacio y el destino. Podría decirse que es un párrafo explícitamente referencial e implícitamente poético. La superficie es referencial, muestra un proceso evocativo al recordar la experiencia a través de un estímulo visual, y materializa la esfera de la realidad (PR). Construye Borges un discurso serio (DS), pero debajo de éste existe una metáfora que da volumen, complejidad, al acto simplemente comunicativo del lenguaje referencial. La metáfora en cuestión es la del río como imagen del fluir temporal.

En el párrafo 4 el lenguaje continúa siendo referencial, el proceso memorístico evocativo y el discurso serio, el plano que surge es el de la realidad (PR): LR + PE = DS----PR. No hay palabras *bellas* que acompañen la información vertida en el discurso; sin embargo, existe una situación similar a la del párrafo anterior: hay una

intertextualidad que proporciona complejidad interpretativa al párrafo: *Álvaro Melián Lafinur, Elías Regules y La Tapera* son algunas de ellas, que corresponden a los nombres relacionados con el cuento *El encuentro*.

Esta primera parte origina, en resumen, el plano de la realidad, se sustenta gracias a esta esfera de Borges como sujeto *vivo*. No debe olvidarse que la realidad es aquello que el sujeto experimenta de primera mano, se encuentra cerca de él, en los círculos más estrechos de su persona. Dentro de este plano de la realidad (PR) está incrustado un plano ficticio (PF), el del párrafo 2; además de las intertextualidades ya descritas que catapultan la experiencia estética del lector hacia fuera del texto mismo: lo invitan a considerar aspectos filosóficos y literarios, que en primera instancia se encuentran ausentes.

3.1.2 Segunda parte: El diálogo

Esta sección comprende el diálogo entre el anciano Borges y el Borges mancebo, apenas y se hacen cambios en la voz narrativa, que cambia de una narración directa a una indirecta. Justamente en uno de estos cambios de narración directa a indirecta, Borges revela un aspecto notablemente importante para él: el encuentro sexual de la plaza Dufour, durante su estancia en Suiza, a sus dieciocho años de vida y de la mano de su padre Guillermo Borges.

Esta experiencia sexual puede clasificarse como un recuerdo personal, real y que se apoya en un proceso evocativo para recuperarlo. Claramente está sustentado en un estímulo multisensorial, no en vano se trató de un encuentro íntimo. La información que se transmite por medio de un lenguaje referencial (LR) puede verificarse en la autobiografía del escritor o en el capítulo 1 del presente trabajo.

Aprovechamos esta situación para recalcar nuevamente la importancia de los aspectos biográficos en el análisis de este tipo de textos autoficticios, así como la justificación de todo un capítulo en torno a la vida y obra de Borges en este trabajo. Conviene recordar lo expresado por Laura Silvestri: “Mi propósito es apuntar a una

característica fundamental de lo fantástico en Borges [...] Me refiero al modo típicamente borgesiano de utilizar datos personales y convertirlos en seguida en algo ajeno a sí mismo.” (Blüher y Del Toro, 1995: 45). Este modo borgesiano del que habla Silvestri se apreciará mucho más a partir de la publicación de su autobiografía.

No olvidemos el hecho de que sus *Autobiographical Notes* hayan surgido cinco años antes, y muestren la información personal que se vierte en este cuento (Blüher y Del Toro, 1995: 46). Borges se ha movido del *pacto de verosimilitud* que exigían la mayoría de sus ficciones anteriores, pasando por el *pacto biográfico* o *autobiográfico* cuando escribe sus notas personales, y culmina con un tercer pacto: el *pacto ambiguo*, el cual exige toda autoficción.

Esta segunda parte nos brinda, además, información sobre sus períodos literarios: ultraísmo, expresionismo e inteligencia americana; los períodos a los que nos aproximamos en el capítulo 1. Algunas partes del texto que corroboran esta situación serían las siguientes: “Mi *alter ego* creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado.”; “Le pregunté qué estaba escribiendo y me dijo que un libro de versos que se titularía *Los himnos rojos*.”; “El poeta de nuestro tiempo no puede dar la espalda a su época.” (Borges, 2011: 14-15).

Las partes citadas remiten a la postura ultraísta del primer Borges, aquél que creía en la posibilidad de crear metáforas nuevas y concebía al poeta como un ser de extremada responsabilidad social. Estas posturas pueden confirmarse en el capítulo 1. También tenemos la mención a un libro que Borges jamás publicará, pero que, durante su juventud, tuvo la intención de escribirlo: *Los himnos rojos*; libro que expresaría su simpatía por los movimientos sociales que reivindican el papel social de los grupos marginados.

Continuando con el análisis de este primer diálogo, advertimos que ofrece información de tipo íntimo, ya sea familiar o personal. Es por eso que se habla de la muerte de su padre, Guillermo Borges, y de la abuela Frances y su frase mortuoria: “Soy una mujer vieja, que está muriéndose muy despacio. Que nadie se alborote por una cosa tan común y corriente.” (Borges, 2011: 12). Al parecer, estas palabras

causaron un impacto profundo en el carácter del escritor que tuvo la voluntad de citarlas tanto en sus *Autobiographical Notes* como en este cuento.

Sorprende, también, el hecho de que Borges haya elegido el río Ródano como contraparte del río Charles, ya que tendría que abordar de manera casi obligada su estancia en Suiza, y de allí partir hacia su experiencia sexual en Dufour. Recordemos que el sexo fue un tema difícil para Borges; fue un tema tabú durante toda su vida. En sus primeros años de infancia lo advertimos cuando descubre el misterio del sexo por medio de sus compañeros de clase, en aquella escuela pública a la que su padre lo envía por primera vez.

En *El otro* representa esta *aversión* al sexo por medio de un pasaje discreto, que antecede a la confesión del encuentro con la cortesana suiza: “[...] **escondido detrás de los demás**, un libro en rústica sobre las costumbres sexuales de los pueblos balcánicos.” (Borges, 2011: 11). Remarcamos ciertas palabras porque se corresponden con el comportamiento de Borges ante el tema sexual: escondió siempre su gusto o atracción, su recelo o repulsión por esta temática, y lo mantuvo oculto detrás de una imagen de hombre culto y sereno, que lee *Las mil y una noches* de Lane, el *Don Quijote* de la casa Garnier, la *Germania* de Tácito o el *Sartor Resartus* de Carlyle; justamente eso es lo que puede obtenerse de este pasaje del cuento: la latencia constante del sexo en el escritor argentino, y cuya presencia en sus letras apenas y llega a ocurrir.

En cuanto a los esquemas que muestran la relación entre los tipos de lenguaje y los procesos memorísticos, estos se hacen más complejos; existe una intercalación de los tres tipos de recuerdo propuestos en el capítulo 2 (factuales, objetivales y personales). Como recuerdo Objetival tenemos los libros o el mate de plata del bisabuelo; como Factual están la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y el golpe de Estado en Argentina; como Personal aparece el padre, la abuela, incluso la madre del escritor. Los esquemas posibles en esta sección quedarían de la siguiente manera:

A) LR + PI = DS----PR (recuerdos objetivales y personales)

B) LP + PI = DF----PF (recuerdos personales reales y ficticios)

C) LR + PI = DS---PLR (recuerdos factuales)

El empleo de lenguaje referencial (LR) se distinguirá mediante lo que se ha señalado anteriormente: información empírica, descripciones con fines informativos, información que no busca la sensibilidad del lector, así como la falta de palabras *adorno* que maticen los enunciados dentro de algún sentimiento.

Por ejemplo, veamos la manera en que se narra el episodio de la plaza Dufour, que pertenece a un recuerdo personal evocativo: “No he olvidado tampoco **un atardecer** en un primer piso de la plaza Dubourg.” (Borges. 2011: 11). El escritor no omite en su frase las palabras que remarcamos, porque estas otorgan una fuerza simbólica en la expresión: impactan en el lector al sugerir los claroscuros del ocaso, la agonía del día, esa hora en que el día y la noche están presentes al mismo tiempo; el atardecer, justamente.

Por esta razón el lenguaje que se emplea es poético (LP), y más adelante se refuerza esta conjetura: “—No— respondió. Esas pruebas no prueban nada. Si yo lo estoy soñando, es natural que sepa lo que yo sé. Su catálogo prolijo es del todo vano.” (Borges, 2011: 11). El lenguaje poético continúa presente en estas líneas, y abre, además, la puerta a lo onírico, a la posibilidad de que el encuentro se coloque en terrenos de la ensoñación. El lenguaje referencial no podría desarrollar este propósito, puesto que no busca desarrollarse dentro de las esferas de lo posible, como en este caso se sugiere.

Regresando al diálogo con el que inicia esta segunda parte, podemos ver que contiene información personal de Borges, de carácter invocativo ya que no existe estímulo sensorial que lo detone; los datos son plenamente verificables y no buscan otra cosa que la ubicación espacio-temporal del lector: dónde y en qué tiempo se encuentra cada uno de los dos Borges.

El lenguaje que se emplea, por lo tanto, es de tipo referencial, y se conjunta con un proceso memorístico invocativo para desarrollar un discurso serio, informativo, del

que se desprende el plano de la realidad (PR). El esquema de esta primera parte corresponde al inciso A): LR + PI = DS----PR. Este esquema muestra la forma en que los procesos memorísticos y los tipos de lenguaje se conjugan sin caer en contradicciones aparentes, ya que al final de cuentas todo dependerá del tipo de recuerdo que el escritor *resucite*; éste determinará las combinaciones necesarias entre los tipos de lenguaje y los procesos memorísticos.

No debe olvidarse que el plano de la realidad (PR) está definido no sólo por los elementos verificables y personales del escritor, sino también por el alcance que estos aspectos tienen: hasta dónde tienen influencia o hasta dónde se desvanece esta misma. Los elementos presentes en este primer diálogo no van más allá del círculo personal-familiar del escritor argentino; no tienen un alcance mayor, se limitan a ser experiencias cercanas a él, de primera mano.

Como se ha señalado, este primer diálogo ubica espacial y temporalmente al lector; abre dos escenarios; por un lado, Cambridge y el río Charles, por el otro, Ginebra y el río Ródano. Continúa esta sección con una lista de libros y un par de objetos, como ya se ha indicado anteriormente: una palangana, el mate de plata, un ejemplar de *Don Quijote*, *Las mil y una noches*, diccionarios y otros títulos. Estos elementos componen el plano de la realidad (PR) que se origina en este primer diálogo; finaliza con el recuerdo de la plaza Dufour.

Este segundo diálogo, que inicia con el recuerdo de la plaza Dufour, pasa de lo invocativo a lo evocativo de manera repentina y fugaz: después del recuerdo evocativo, vuelve el escritor al recuerdo ficticio, y plantea la posibilidad de que el encuentro sea sólo un sueño; esto lo hace ya con lenguaje poético y procesos memorísticos invocativos: no hay estímulo sensorial, no hay posibilidad de verificación ni una simple intención comunicativa; por el contrario, la capacidad creadora del escritor está presente al máximo, las escenas del cuento son sólo posibilidades y la intención de quien escribe y narra va más allá de lo comunicativo, busca la reflexión y confusión en el lector: “No he olvidado tampoco un atardecer en un primer piso de la plaza Dubourg. —Dufour— corrigió. [...] Esas pruebas no

prueban nada. Si yo lo estoy soñando, es natural que sepa lo que yo sé. Su catálogo prolijo es del todo vano.” (Borges, 2011:11).

Sin advertirlo nosotros, el *escritor-narrador-personaje* que es Borges en este cuento, nos ha puesto dentro del plano de la ficción (PF); el inciso B) se lleva a cabo en este momento del relato: uso de lenguaje poético, proceso memorístico invocativo, presencia de discurso ficticio y creación del plano de la ficción: LP + PI = DF----PF.

Hay frases que prueban este cambio de plano, además del tipo de recuerdo que se instaura; por ejemplo: “Su catálogo prolijo es del todo vano [...] Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado todo el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar.” Borges, 2011: 11-12), así como esta otra: “—Mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos dos.” (Borges, 2011: 12). Se muestra aquí un diálogo que carece de aspectos verificables, que no informa aspectos empíricos, y que busca la reflexión del lector, no sólo un puente comunicativo.

El cambio que se tiene hacia el plano de la ficción (PF) es importante, ya que hasta el momento parece que nos encontramos ante una simple anécdota *autobiográfica*, siempre dentro del plano de la realidad (PR) de Borges. Hasta el momento, además, el cuento está sustentado en dos grandes evocaciones (vista del río Charles y auditivamente la tonada del silbido), por lo que el carácter de *objetividad* permea predominantemente el texto. Es en este segundo diálogo que surge ante nosotros, lectores, la presencia y esencia de la ficción: reflexión, posibilidad, indeterminación, polisemia: ¿Es un sueño el encuentro? ¿La memoria es un espejo donde se refleja nuestro devenir histórico? ¿Al recordarnos, en verdad nos encontramos con nosotros mismos? La intención primigenia del texto, parece cumplirse en este punto: “[...] pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí.” (Borges, 2011: 9).

Una vez finalizada esta parte del diálogo segundo, se regresa al plano de la realidad con la siguiente línea: “¿No querés saber algo de mi pasado, que es el porvenir que

te espera?” (Borges, 2011: 12). Se dan, entonces, aspectos de la vida familiar de Borges, como el estado de salud de su madre, la muerte de su padre, y el recuerdo de la muerte de la abuela, también.

Entonces, dentro de este recuerdo invocativo y personal, se intercala la frase mortuoria de la abuela Frances, como ya hemos apuntado anteriormente, y de la cual podemos inferir que se trata de un recuerdo evocativo, puesto que su *recuperación* depende de un estímulo sensorial auditivo que el propio Borges provoca al comentar la muerte de su padre. La evocación es breve y guarda una relación extratextual, es decir, una intertextualidad extensa, con las *Autobiographical Notes*, publicadas cinco años antes que *El libro de arena*.

Pareciera que Borges está empleando tanto sus *Notas* como el cuento *El otro*, para establecer una relación especular entre estos textos, como si de verdaderos espejos se tratara, remitiendo al lector —mediante la intertextualidad extensa— a uno y otro texto, provocando su confusión e indeterminación; si nos ubicamos contextualmente en la época de publicación de ambos textos se comprenderá aún más esta confusión, ya que el lector de aquel tiempo se enfrentaba a la duda razonable de los elementos biográficos del escritor, pues el mismo autor los entremezclaba con situaciones fantásticas como el encuentro consigo mismo; o el encuentro fue real y ocurrió como ocurre lo sobrenatural o lo expuesto en las notas biográficas no es del todo cierto y verificable. Claramente se advertirá el juego borgesiano al que el lector de entonces fue sometido.

Borges, al publicar previamente sus *Autobiographical Notes* y posteriormente *El otro*, abre la reflexión en torno a la transgresión de límites (de lo real a la ficción y viceversa), la inseguridad interpretativa, la influencia de un texto sobre otro, y de este último sobre otro posterior y así hasta el infinito (Blüher y Del Toro, 1995: 72).

Como se había mencionado, en esta parte del diálogo se entabla un intercambio de información estrictamente familiar, y que corresponde al plano de la realidad (PR): se menciona a la madre, se habla del padre, de la hermana y la abuela. Continúa y finaliza esta sección del diálogo con una breve e imprecisa alusión al éxito literario de Borges. El tipo de recuerdos que predomina en esta conversación son los

personales: literalmente está recordando a personas, y eso es justo de lo que trata un recuerdo personal como lo hemos definido. Este diálogo será uno de los últimos que involucren aspectos familiares de Borges.

El esquema de esta parte del cuento es el siguiente: LR + PE/PI = DS----PR. Lo complejo de este esquema, sin duda es el uso tanto de la evocación como de la invocación para recuperar los recuerdos. El proceso memorístico evocativo es breve, pero contundente, y se refiere a la muerte de la abuela y del padre de Borges. La mención sobre la muerte del padre detona el recuerdo de la muerte de la abuela y la frase de ésta última que ya hemos citado (*Soy una mujer muy vieja [...] Que nadie se alborote por una cosa tan común y corriente*). Ese es el único recuerdo evocativo que se presenta en este momento de la narración.

La mención de Norah, su hermana, así como la postura política del padre y el estado de salud de la madre, se corresponden con recuerdos invocativos, pero reales y susceptibles de comprobación mediante la autobiografía del autor. En todo momento, el lenguaje es predominantemente referencial, no alcanza a convertirse en poético, incluso cuando se menciona el tema de los familiares fallecidos. El intercambio de información es claro y preciso: uno habla de la madre y el otro del padre.

Es interesante descubrir mediante estos tipos de recuerdos, que para Borges joven la figura paterna fue su mayor influencia literaria y de vida, y quien dejaría en él un recuerdo indeleble: la experiencia sexual de la plaza Dufour; en cambio, para Borges anciano, la madre lo es todo; es ella quien marca el paso en la vida de este septuagenario escritor. No olvidemos que, al perder Borges la vista, su madre se convirtió en la transcriptora de sus cuentos, incluso participaba activamente en la edición y forma de algunos de ellos (Canto, 1999: 88).

Tanto la invocación como la evocación se sirven del lenguaje referencial para crear un discurso serio, por ser informativo, con aspectos empíricos y no permitir la polisemia; de todo esto surge la esfera o plano de la realidad (PR); es decir, el entorno inmediato que Borges experimentaba diariamente y de primera mano.

Inmediatamente después de que termina esta conversación de tipo familiar, Borges introduce información que se aleja de su círculo cercano, de su experiencia de vida inmediata: el cuento comienza a impregnarse de elementos propios del plano de lo real (PLR): eventos, objetos, sujetos, lugares, situaciones, etc., que aluden a tres momentos de la historia universal; no en vano se abre este apartado con “En lo que se refiere a la historia...” (Borges, 2011: 13), ya que lo que se busca es instaurar al lector dentro del terreno de lo real (PR).

Estos momentos históricos se corresponden con la Segunda Guerra Mundial, La Guerra Fría y el golpe de Estado en Argentina (Borges, 2011: 13). Esta parte pone de relieve acontecimientos *universales*, que se no dependen de la conciencia del escritor para tener existencia: ocurrieron con o sin Borges, y esta es una de las características de lo real (PLR), que no dependa de una conciencia o conciencias específicas, para adquirir presencia en el mundo y en la historia humana; los historiadores, precisamente, son quienes validan este plano de existencia presente en el cuento.

Apenas abarca un párrafo esta esfera de lo real, si embargo, implícitamente aparece la visión cíclica del tiempo, así como el panteísmo que permea la obra borgeana y que hemos dado como una característica ineludible de su literatura. Léase, por ejemplo, lo siguiente: “Inglaterra y América libraron contra un dictador alemán [...] la cíclica batalla de Waterloo.” (Borges, 2011: 13).

Borges, sin mencionarlo, recurre a la batalla entre franceses y rusos, al carácter dictatorial y conquistador de Napoleón, para equipararlo con Hitler y el conflicto bélico de los cuarentas. Para Borges, todo ocurre de nuevo, y no importa el *quién*, sino el *qué*: da igual que sea Napoleón o Hitler, Waterloo o Berlín, ambos son la misma persona por cuanto representan lo mismo: conquista, guerra y derrota.

A partir de este momento, Borges abandona el plano de lo real (PLR) para continuar con el plano de la realidad (PR), pero estrictamente personal, ya no familiar; comenzará, entonces, a desglosar sus gustos literarios: Dostoievski, Whitman, Rubén Darío, Conrad, Víctor Hugo y Coleridge.

Aludirá a sus pretensiones de juventud: “Sin hacerme caso, me aclaró que su libro cantarí­a la fraternidad de todos los hombres. El poeta de nuestro tiempo no puede dar la espalda a su época”; esta visión es la que tenía en su juventud, influido por su amigo Maurice Abramowomicz; su período ultraísta: “Mi *alter* ego creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas “(Borges, 2011: 15).

Establecerá un par de intertextualidades restringidas que tendrán un efecto especular nuevamente: “Le pregunté qué otros volúmenes del maestro había recorrido. Enumeró dos o tres, entre ellos *El doble*. [...] *El hombre de ayer no es el hombre de hoy* sentenció algún griego.” (Borges, 2011: 14 - 15). Estas referencias literarias y sentencias filosóficas, claramente nos llevan al tema central del cuento, al acontecimiento que está en curso al momento del discurso. *El doble* es semejante con *El otro*, prácticamente es lo mismo, mientras que la frase de *algún griego* se ajusta a las diferencias entre los dos Borges.

La sentencia griega nos coloca en contacto, también, con la primera parte del cuento, aquella en la que se habla de la imagen milenaria de Heráclito y el fluir del río Charles. Es una intertextualidad restringida porque no es necesario salir del texto, basta con movernos a otro punto del mismo para entender el porqué de lo escrito, y de esta forma ir moldeando nuestra interpretación.

Cada uno de estos recuerdos es invocativo, y se sirve de un lenguaje poético que constantemente busca la reflexión del lector, impactar sus emociones, cuestionarle la creencia de lo que considera real y ficticio. A través de la invocación y del lenguaje poético, Borges hilvana un discurso ficticio, y permite que emerja la esfera de la ficción (PF).

Este apartado está plagado de adjetivos y situaciones reflexivas; basten algunos cuantos para comprobar esta afirmación: *El maestro ruso ha penetrado más en los laberintos del alma eslava; Tu masa de oprimidos y de parias no es más que una abstracción; Sentí su casi temeroso estupor; El poema gana si adivinamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho; Quienes fueron testigos de la resurrección de Lázaro habrán quedado horrorizados; Lo sobrenatural, si ocurre dos veces, deja de ser aterrador.* Y así podríamos seguir con varios ejemplos

más del lenguaje poético presente y de las reflexiones que expone al lector. Sin embargo, creemos que basta con estos ejemplos para demostrar nuestro punto.

3.1. 3. Tercera parte: La despedida.

Apenas un par de párrafos componen esta sección del cuento; al menos así resulta ser en la edición del libro con que hemos decidido trabajar³. Dos párrafos que, pese a su brevedad, contienen una carga semántica compleja, que busca la explicación a todo lo fantástico o sobrenatural que el cuento nos ha venido mostrando hasta el momento.

El argumento de esta tercera parte no es extenso; expone rápidamente la despedida entre los personajes centrales y las razones por las que ambos no asistieron a su segunda cita en ese lugar que está a la vez en dos tiempos y en dos sitios. Propone que, al menos para el joven Borges, el encuentro ocurrió dentro de un sueño; es decir, Borges joven sonó todo, incluido al Borges septuagenario. Para este último, sin embargo, el encuentro ocurre en la vigilia y es por eso que aún persiste en su memoria el recuerdo de este milagroso acontecimiento.

Sin embargo, existen elementos que sugieren que el septuagenario Borges es una ensoñación, a la manera en que lo es el hechicero en *Las ruinas circulares*: al igual que éste, Borges viejo ha descubierto su condición fantasmagórica. Dado que el cuento comienza con la voz del anciano Borges, los lectores nos adentramos a la historia desde su perspectiva, en todo momento nos enteramos de lo que ocurre gracias a la voz narrativa del anciano Borges.

¿Qué podría significar esto? Que tanto él como nosotros resultamos ser las ensoñaciones del joven Borges, que nos sueña desde un lugar y tiempo distintos: lo que leemos es el cuento escrito por una ensoñación, y si somos capaces de acceder a este escrito es porque también somos ensoñaciones. Nos encontramos del mismo lado existencial. El juego borgeano de poner en tela de juicio nuestra

³ Borges, Jorge L. (2011). *El libro de arena*, México: Random House Mondadori.

existencia se revela en esta sección con mayor fuerza. Los límites entre la realidad y la ficción se desvanecen, o al menos se ponen en duda.

Esta intención se ha venido plasmando por medio del entrecruzamiento de lenguaje referencial y poético, de la evocación e invocación, del discurso y planos que se originan. *La realidad* (PR) se entremezcla con *lo real* (PLR) y *la ficción* (PF); como lectores, pasamos de un plano a otro sin apenas advertirlo; el discurso que vamos leyendo traslada nuestra conciencia de un lado a otro, porque a final de cuentas en la memoria, en ese repositorio que da soporte a nuestra existencia, todo terminará por convertirse en recuerdo, y después será el recuerdo del recuerdo, y así sucesivamente, hasta que el carácter de real o ficticio se diluya; una concepción totalmente borgeana del recuerdo.

Al iniciar esta tercera parte del cuento, es posible advertir otro aspecto interesante que nos adentra en otra intertextualidad extensa, y tiene que ver con el *principio de impenetrabilidad*, el cual nos dice que dos cuerpos no pueden ocupar el mismo espacio al mismo tiempo⁴. De este principio surge, en teoría, la posibilidad de que, si se llegan a tocar estos cuerpos, al menos uno de ellos tiene que desaparecer, o incluso ambos. Por este motivo el cuento señala: “Nos despedimos sin habernos tocado.” (Borges, 2011: 19).

Hemos mencionado que esta situación pertenece a una intertextualidad extensa, ya que nos remite al principio de impenetrabilidad que se maneja dentro de la Física, y permite al lector establecer un diálogo con otra área del conocimiento humano, aunque sea de un modo tangencial. Sin embargo, nunca llega a ser fortuito el hecho de que se mencione veladamente este principio físico, ya que para Borges este campo científico siempre le resultó interesante, y no en vano se han hecho estudios sobre los conceptos de la física cuántica dentro de la obra borgeana, como el tiempo arborescente o el principio de identidad (Arbaiza, 2002: 2).

⁴Richard Freyman, físico estadounidense, explicó con estas palabras el principio en cuestión. No es extraño suponer que Borges estaba al tanto de estas reflexiones, sobre todo si consideramos que tanto él como Freyman fueron coetáneos, además del amplio espectro de lecturas que poseía el propio Borges.

Y es que, en efecto, en esta parte específica del cuento, la intertextualidad extensa parte del encuentro entre los dos Borges, para explorar principios físicos que no se conocían al cien por ciento dentro del mundo cotidiano de aquel entonces. Borges reflexionaba sobre estos problemas sin la menor intención de hacer ciencia exacta o dura; lo que él pretendía era generar un efecto estético que moviera a la reflexión, siempre a partir de la escritura como manifestación artística: “No afirmamos [...] que Borges haya sido un físico o un vidente, pero creemos que el arte, cuando es profundo, es también lúcido y alcanza a abordar problemas fundamentales e intemporales.” (Arbaiza, 2002: 2). Recuérdese aquí la perspectiva borgeana que coloca el arte como un medio válido e imprescindible para alcanzar y producir conocimiento.

Esta intertextualidad extensa se narra mediante un lenguaje referencial (LR), pues sólo informa, comunica una acción que no pretende más. La expresión *nos despedimos sin habernos tocado* no es en sí misma poética; lo que es un tanto poética es la intertextualidad oculta en ella, puesto que motiva a la reflexión en el lector, lo mueve a establecer nexos más profundos y complejos entre el discurso que lee y otras cavilaciones humanas. El discurso que predomina en esta tercera sección es más equilibrado, quizá a mitades, entre el discurso serio (DS) y el discurso ficticio (DF).

Vale la pena citar completos los párrafos que componen los dos tipos de discurso, pues no son extensos y facilitarían la comprensión de cada uno de ellos. El discurso serio (DS) sería el siguiente: “Nos despedimos sin habernos tocado. Al día siguiente no fui. El otro tampoco habrá ido. He cavilado mucho sobre este encuentro, que no he contado a nadie. Creo haber descubierto la clave.” (Borges, 2011: 19); el discurso ficticio (DF) comienza inmediatamente después: “El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo. El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha del dólar.” (Borges, 2011: 19).

En el discurso serio (DS) no se advierten palabras que *adornen* el mensaje, que busquen un impacto sensorial o sentimental en el lector; le informan de una situación y ya. La relación entre lenguaje y el proceso memorístico empleado para crear esta parte del cuento sería la siguiente: LR + PI = DS----PF/PLR.

El lenguaje referencial se asocia con un proceso memorístico invocativo, no hay estímulo sensorial que detone el recuerdo, que es de tipo personal y factual, ya que recupera en la escritura a personas y aspectos históricos: Borges y Freyman, y el principio de impenetrabilidad, respectivamente. No hay escenas, acciones o comportamientos susceptibles de ser comprobables, lo que refuerza nuestra propuesta de que el proceso memorístico es invocativo en esta parte del cuento. La situación es completamente ficticia, creada a partir de la sola imaginación del escritor.

Sin embargo, no se origina un único plano, se da paso a dos planos simultáneamente: primero, cuando la intertextualidad extensa nos remite a Freyman y el principio de impenetrabilidad, estamos en la esfera de *lo real* (PLR), al no ser un evento empírico que Borges haya experimentado de primera mano (al menos no hay evidencia de ello); segundo, fuera de esta intertextualidad extensa lo demás es ficticio, supuesto, realizado con la sola creatividad literaria del escritor. Hay, entonces, un discurso serio (DS) en el que conviven tanto el plano de *lo real* (PLR) como el plano de *la ficción* (PF); el lector percibe elementos pertenecientes a la esfera de lo real (PLR) o de la realidad (PR), pero dentro de un escenario ficticio (PF): PR y PLR se encuentran inmersos, en este punto del cuento, dentro de PF.

El discurso ficticio (DF) que sigue al discurso serio (DS), se sustenta en la combinación del lenguaje poético (LP) con un proceso memorístico invocativo (PI); el plano que surge de esta interacción es completamente ficticio, pues no existen frases vitales propias de la esfera de *lo real* (PLR) o de *la realidad* (PR): nada es susceptible de ser comprobado.

El discurso se vuelve más sencillo, ya que sólo se percibe el plano de *la ficción* (PF). Las frases de esta sección recurren al sueño como explicación de lo fantástico. No debe olvidarse que esta explicación es viable sólo dentro de lo posible, de *lo que*

pudo ser o podrá ser, es decir, como ficción misma; como tal, sólo es posible desarrollarse mediante el uso del lenguaje poético, dadas sus características: estético, reflexivo, polisémico y conscientemente estructurado.

Palabras como *sueño* o *soñó*, al igual que expresiones como *el otro conversó conmigo en un sueño* o *todavía me atormenta el recuerdo* o *el otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente*, sí buscan un efecto en la sensibilidad del lector, aparte de instaurar en éste la semilla de la reflexión por medio de lo posible o lo incierto.

En esta tercera sección es donde se manifiesta a tope el plano de la ficción (PF); los elementos que pueden asociarse con experiencias personales y comprobables del escritor, no están presentes: todo cuanto se narra en esta tercera parte del cuento está dentro de *lo posible*, dentro de *lo anhelado*, alejado por completo de lo verificable mediante biografía o dato histórico.

3.2. Planos de Ficción (PF), de Realidad (PR) y de lo Real (PLR)

En el apartado anterior se mostraron las relaciones entre los diferentes tipos de lenguaje y los procesos memorísticos evocativos e invocativos, así como el tipo de discurso que surgía de esta relación y, finalmente, el plano al que daban paso: de la ficción (PF), de la realidad (PR) o de lo real (PLR). En este apartado pretendemos redondear este análisis con una inmersión suficiente en tales planos, con el objetivo de visibilizar su existencia y comprender su carácter de *necesarios* para este cuento y, consecuentemente, para todo texto autoficticio.

Cuando iniciamos la lectura nos hallamos directamente en la esfera de la ficción, de la ficción como producto, pues ante nosotros se revela un cuento con un principio y un final, planificados por el escritor; es un producto que posee una trayectoria definida.

Recordemos que, eventualmente, la ficción ha sido entendida como sinónimo de *mentira* y se ha asociado por lo general con asuntos que nada tienen que ver con experiencias extratextuales que el lector pudiera comprobar. Muy acertadamente,

Fernando Gómez Redondo señala que “las acepciones más comunes con que este término se define abundan en expresiones como ‘acción de fingir’, ‘cosa simulada’, ‘cosa inventada’(…) y lo que es más grave, por este cauce se equipara la ficción con valores como ‘fantasía’ o ‘ilusión’” (2006: 127).

Los términos de *ilusión* o *fantasía*, no son del todo equívocos si se consideran como parte del proceso de creación del texto literario, ya que “la literatura crea simulacros de realidad [...] de manera que los hechos representados se asemejan a los acaecidos a personas que se mueven realmente en el escenario de nuestra existencia” (Yvancos, 1993: 18): *ilusión* o *fantasía* como sinónimos de *simulacro*.

Sin embargo, si con estos términos (*ilusión/fantasía*) se pretende denostar el valor cognoscitivo que un texto literario puede aportar, sí serán equívocos, pues no se está considerando la relación entre la *ficción* y los planos antes vistos de *la realidad* y *lo real*, lo que significa hacer a un lado un proceso cognitivo vital para nuestra existencia como lo es *la modelización* de un fenómeno para su entendimiento: la *ficción* es un ejercicio de reflexión en torno a algún tema, con la cualidad de no alterar nuestra homeostasis corporal ni nuestro bienestar psíquico (siempre que no existan condiciones médicas que lleven al lector a entremezclar inconscientemente entidades existentes y subsistentes).

Ahora bien, en cuanto al análisis del plano ficticio, debemos partir desde los aspectos formales que la narración nos proporciona, como el tiempo, el espacio, el narrador, los personajes, los recursos literarios y demás estructuras que completan a este cuento, pero sólo como un punto de apoyo y complemento, puesto que el grueso del análisis se ha elaborado desde las instancias del lenguaje referencial y el lenguaje poético, a la par también de los procesos evocativos e invocativos.

El relato parte de un encuentro que se sucede en dos tiempos y dos espacios, entre dos sujetos que son al mismo tiempo la misma y distinta persona. Este encuentro propicia la convergencia tanto de elementos del mundo físico como del mundo ficticio. Desde aquel banco en la ciudad de Boston, se desatan los nudos de la memoria para dar paso a una serie de recuerdos, los cuales se disgregan a lo largo del relato para ir entremezclando los deseos con los hechos del narrador

homodiegético: se mueve la voz narrativa entre la autonarración y el testimonio (Pimentel, 1998: 137)

Consideremos, además, la idea de *discurso serio* y *discurso ficticio* que nos brinda John Searle, y que será de gran ayuda para exponer cómo se manifiestan las esferas de *lo real*, de *la realidad* y de *la ficción*, asociadas —como se ha planteado— ya sea con el lenguaje referencial o poético.

Para Searle, la distinción de *discursos* es importante para establecer una diferencia entre los textos literarios y los de corte científico o periodístico, por ejemplo. Este *discurso* habrá de dividirse en dos tipos esenciales que permitirán clasificar a las frases presentes en un texto autoficticio como el que se tiene frente a nosotros.

El *discurso serio* puede comprobarse, posee y manifiesta un contenido que existe en el mundo empírico, el mundo de las *entidades existentes* (Mignolo, 1983: 69). Este tipo de discurso expresa situaciones y entidades que van desde lo histórico hasta lo puramente personal, pero cuya existencia u ocurrencia puede ser verificada sin mayor problema desde una perspectiva positivista de la historia, donde el documento es prueba fehaciente de la existencia de tal o cual suceso o persona.

El *discurso ficticio*, por su parte, expresa entidades o situaciones que no están presentes en el mundo empírico, que sólo ocurren dentro de la ficción creada por el escritor. Inútil es el esfuerzo que se hace si se pretende encontrar un referente extraliterario de aquello que revela este tipo de discurso. Aquello que expresa sólo es verificable al interior del mismo discurso, del mundo posible que construye con el lenguaje; incluso dentro de otras ficciones, pero jamás en el mundo empírico.

Cuando está presente un *discurso serio*, generalmente existe un *grado cero de poeticidad* del lenguaje (Yvancos, 2003: 26), por lo que sin problema puede decirse que este discurso se produce desde el lenguaje referencial. En cuanto al *discurso ficticio*, evidentemente surge del lenguaje poético.

Complementariamente, diremos que las esferas de *lo real* y de *la realidad* han sido expresadas por medio del *discurso serio*, mientras que la esfera de *la ficción* adquirió presencia a través del *discurso ficticio*. En un texto autoficticio como lo es

El otro, esta dicotomía discursiva está presente de un modo constante y categórico, tal y como se ha probado en el apartado anterior. No olvidemos, por cierto, la presencia de procesos evocativos e invocativos ligados inherentemente a estas tipologías del discurso.

3.2.1. Plano de lo real: PLR

Este plano aparece en la segunda sección del cuento, cuando se mencionan *entidades existentes* como la Segunda Guerra Mundial, el golpe de Estado en Argentina y la Guerra Fría. Ni antes ni después vuelven a estar presentes elementos de este plano textual.

Estos *entes* (Segunda Guerra Mundial...) son parte del plano de lo real (PLR) por encontrarse a mayor distancia de Borges: su grado de influencia o repercusión directa, de primera mano, es inexistente. La manera en que estos acontecimientos formaron parte del recuerdo de Borges es la misma que para cualquier persona que no los vivió directamente: únicamente puede hablarse de ellos como cualquier evento histórico, alejado de nuestro *día a día*.

En realidad, este plano de lo real (PLR) resulta ser breve, aunque importante para establecer intertextualidades extensas: Borges en Suiza, su postura frente al peronismo y el contexto histórico al momento de la escritura del cuento. Estas *entidades existentes* son las únicas, pues, presentes en este plano, aunque resultan ser fácilmente distinguibles por su importancia.

3.2.2. Plano de la realidad: PR

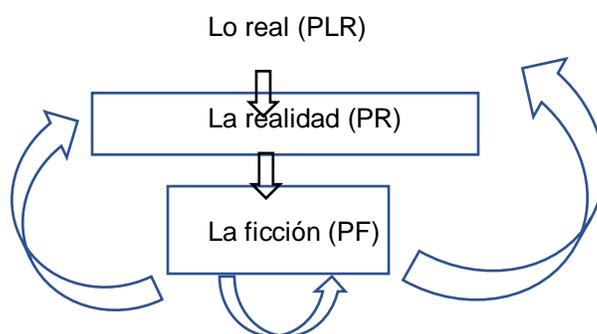
En la primera parte del cuento, los aspectos predominantes y que se encuentran dentro de la categoría de *entidades existentes* son Cambridge, el río Charles y la estancia de Borges en los EE.UU. durante el período indicado. Los elementos personales que se mencionan, como el primo Lafinur y la canción de Elías Regules, igualmente son *entidades existentes*; o lo fueron en su momento.

Todos estos elementos muestran la existencia de un escenario donde se desenvuelve la vida del escritor; son parte de las experiencias en primera persona que tuvo Borges y que pasaron a habitar en su memoria. Como se ha mencionado tanto en el capítulo dos como en el apartado anterior, estos *entes existentes* se adhieren al sujeto por cercanía, se almacenan en el aparato psíquico del autor para ser utilizados como mejor convengan a éste.

Debido a esa cercanía entre *entidades* y *autor* es posible percibir un escenario de carácter biográfico: no se lee, por momentos, un cuento fantástico, por el contrario, pareciera que el lector está frente a un simple recuento de vida. Este escenario biográfico es, precisamente, el plano de la realidad (PR) presente en este texto.

Este plano es imprescindible para que el cuento sea considerado como una *autoficción*. Sin este plano, el cuento no sería más que otro cuento típico, donde el lector se enfrenta a fronteras claras entre lo que considera real y ficticio; de hecho, no debe perderse de vista el *pacto ambiguo* al que se somete en este tipo de textos, justamente por la presencia de este plano textual.

Como puede irse advirtiendo, la esfera o plano de la realidad (PR) funge como una caja negra que transforma cualquier texto ficticio en *autoficción*. Se encuentra éste en medio del plano de lo real (PLR) y de la ficción (PF). A manera de tamiz, desde este plano de la realidad el escritor puede elegir qué experiencias, lugares, personas o hechos del mundo empírico pueden instaurarse en su relato. Recordemos el esquema seis del segundo capítulo, donde se muestra la relación jerárquica entre PLR, PR y PF:



La primera parte del cuento trabaja con el plano de la realidad como conjunto mayor, y el plano de la ficción —presente mediante la intertextualidad extensa ya analizada— funciona como un subconjunto solamente. El plano de lo real no aparece en esta primera sección.

En *El diálogo*, segunda parte del cuento, el plano de la realidad (PLR) está sustentado en las menciones de la madre, el padre, la abuela y la hermana de Borges, incluso a objetos puntuales, como el mate de plata de su bisabuelo, y el controversial recuerdo de la plaza Dufour.

3.2.3. Plano de la ficción: PF

Este plano puede encontrarse en el resto de elementos que quedan después de agrupar los anteriores dentro de la categoría de *entidades existentes*. Estas entidades predominan en la tercera sección del cuento; su carácter de probable es lo que demuestra en gran parte su existencia. En *La despedida* todo cuanto se narra es inverificable, ausente de cualquier registro biográfico o histórico.

La forma en que se despiden ambos Borges es plenamente ficticia: es probable, de palabras poéticas y polisémica, por lo que su propósito no es la comunicación denotativa y precisa del discurso serio; todo lo contrario, busca detonar el asombro, la incertidumbre, la reflexión y se dirige a la parte sentimental del lector.

Esta tercera parte es la que pertenece a la esfera o plano de la ficción (PF). En este punto del cuento el conjunto mayor es la ficción; el subconjunto que lo acompaña es el plano de lo real (PLR), el cual se manifiesta por medio de la intertextualidad extensa que alude al físico Richard Feynman y su principio de impenetrabilidad. El plano de la realidad está ausente.

Aunque *La despedida* comprende la mayor presencia del plano de la ficción (PF), en *El diálogo* también está presente: cuando se alude al encuentro como un sueño o el *regressus in infinitum* de la página 16: “—Si usted ha sido yo, ¿cómo explicar

que haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que él también era Borges?" (Borges, 2011). La situación del dólar y el escudo de plata, así como los elementos metafictivos que surgen cuando menciona a Víctor Hugo, Whitman y Coleridge.

De este modo es como se hacen presentes los distintos planos textuales propuestos en el presente trabajo. No se requiere de un mayor análisis para exponerlos, ya que éste sería redundante; únicamente hemos querido resaltar mejor cada uno de ellos, pues de no hacerlo sería imposible redondear el análisis del apartado 3.1. Ahora bien, creemos conveniente elaborar un breve resumen de lo expuesto en este capítulo.

La primera parte, *El encuentro*, puede verse como un recuerdo real, personal y que se recupera por medio de un proceso memorístico evocativo (PE), y se narra con un lenguaje predominantemente referencial; el tipo de discurso que se construye es de tipo serio; contiene frases vitales, referencias a entidades verificables o empíricas, propias de la realidad de Borges. De lo anterior, puede decirse que el plano que domina en esta parte del cuento es el *plano de la realidad* (PR).

La segunda parte se aprecia como un recuerdo mixto, una convergencia de aspectos reales y ficticios acrecentada; este recuerdo es del tipo personal, factual y objetival, en su mayoría: se nombran personas y experiencias familiares, así como eventos históricos que se alejan del plano de la realidad o de la vida personal del escritor: Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y el golpe de Estado de 1955 en Argentina.

Aunque este último evento puede asociarse a Borges como un aspecto vivencial, la manera en que se introduce en el cuento lo aleja de esa esfera personal, lo convierte en un suceso más propio de lo real (PLR) que de la realidad (PR). Podrá, acaso, imputarse que el peronismo fue una experiencia en primera persona de Borges, y que este golpe de Estado representó para él la recuperación de su prestigio y su trabajo en la Biblioteca Nacional; sin embargo, como ha sido planteado en 3.2.2., este acontecimiento es para Borges lo que es para cualquier persona que no lo haya vivido de primera mano. Al menos en el cuento, así se manifiesta.

El cuento, en *El encuentro*, inicia con un plano de la realidad como conjunto mayor y un plano de la ficción como subconjunto de aquel. Avanza hacia una segunda parte, *El diálogo*, donde convergen los tres planos propuestos, fungiendo este apartado como una transición de la realidad a la ficción. Finalmente, en *La despedida*, el cuento se transmuta por completo en una ficción, ya no es posible leerlo como un recuento autobiográfico o un ejercicio de memorias personales.

En *La despedida*, el lector advierte que no estuvo frente a un texto autobiográfico, sino ante una posibilidad de ser, ante la manifestación de un anhelo, el cual sólo es posible expresarlo mediante el lenguaje poético y un proceso memorístico invocativo: todo cuanto fuese empírico y comprobable, *entidad existente*, se relega a un segundo plano para dar paso a la verdad del arte, aquella que se permite considerar *entidades subsistentes* para construir perspectivas que complementen nuestra naturaleza de seres concretos y abstractos, que se mueven entre lo que somos y lo que queremos ser.

Ante este escenario, queda claro que los procesos memorísticos evocativos no tienen el mismo peso que los invocativos, puesto que no permiten al hombre, al escritor, manifestar su anhelo; lo limitan a una perspectiva de lo que es o fue, y no más. Aunque estas evocaciones puedan narrarse con un lenguaje poético, no tendrán mayor aporte que la comunicación de un hecho, de un evento restringido a una única forma de existir.

Por el contrario, los procesos memorísticos invocativos, ya sea que se relacionen con un lenguaje referencial o poético, son capaces de romper la frontera de lo histórica y físicamente posible: permiten la creación del plano de la ficción, de la ficción misma como perspectiva del mundo; convierten a la escritura literaria en un auténtico plato de Petri donde se ensayan mundos posibles y sus respectivas consecuencias, con la gran ventaja de que estas últimas no afectan en lo absoluto a nuestra persona.

Como se planteó al inicio del presente trabajo, se ha comprobado cómo la autoficción de Borges se sostiene gracias a los dos procesos memorísticos de los que es capaz el escritor (y todo hombre), y que le permiten rescatar los diferentes

tipos de recuerdo que habitan su cuento; además, no basta con la presencia de estos procesos memorísticos, sino que se requiere del uso adecuado de los diferentes tipos de lenguaje. Sólo así es posible convertir todo ese cúmulo de recuerdos en una estructura concreta y analizable, llamada narración, que nos permita comprender al mundo y a nosotros mismos.

CONCLUSIÓN

Se ha comprobado que tanto los procesos evocativos como los invocativos de la memoria están presentes en el cuento analizado, así como las diferentes maneras en que se manifiestan por medio de los lenguajes propuestos para construir los planos de *lo real*, *la realidad* y *la ficción*. Sin embargo, existe una particularidad que al inicio del estudio no se sospechaba siquiera, y ahora se percibe claramente, la cual consiste en la importancia desigual de estos procesos memorísticos: la evocación no es tan imprescindible como la invocación; algo incoherente al inicio de nuestro estudio.

La invocación permite crear mundos posibles o realidades alternas, y ayuda al autor en su afán de perpetuarse por medio de la escritura y la memoria. Si consideramos, además, la perspectiva de Hyden White sobre *lo real*, la invocación es la facultad idónea para acrecentar el terreno de lo posible; situación que nos permitió perfilar una respuesta a la pregunta de por qué el autor decide convertirse en un personaje de ficción,

Concluimos que el papel de los procesos evocativos se limita a recuperar recuerdos sensoriales, es decir, sustentados en alguno o varios sentidos del cuerpo, y aunque puedan narrarse con un lenguaje poético, no podrán aportar más de lo que ya aportan en la conciencia del escritor. En cambio, los procesos invocativos brindan una interminable combinación de aspectos reales y ficticios; combinación que termina por crear planos de mayor complejidad estética y, por ende, reflexiones más profundas en torno al arte y la vida.

Si bien en el relato de Borges están presentes tanto recuerdos evocativos como invocativos, ya sea de tipo factual, personal u objetivo, solamente los invocativos habrán de convertirse en imprescindibles, por lo que es preferible —aunque no obligado— que predominen los procesos memorísticos de este tipo para que el texto logre construir un verdadero modelo de realidad que aporte reflexión, crítica y conocimiento, a fin de cuentas. De no ser así, la autoficción se transformaría en un simple relato biográfico, en donde los recuerdos evocativos, aun narrados mediante

lenguaje poético, no serían suficientes para dotar al relato de un carácter artístico-literario.

Esta situación nos lleva a cambiar de opinión sobre la importancia de ambos procesos memorísticos, ya que se consideraba tan importante uno como el otro. Sin embargo, para la literatura y el conocimiento que de ella puede extraerse, es mucho mejor la prevalencia de la invocación por sobre la evocación.

En cuanto a los planos que se originan a partir de estos procesos memorísticos, no podemos decir que uno sea más importante que otro, puesto que se ha descubierto una relación simbiótica entre los tres; lo real, la realidad y la ficción forman un sistema interdependiente, donde todos trabajan para uno y uno trabaja para todos. En los planos de *lo real* y *la realidad* ciertamente se origina *la ficción*; no obstante, esta última tiene una influencia a nivel epistemológico, y es desde allí que regresa a los otros planos para influir en ellos.

No debe olvidarse el carácter polisémico del lenguaje poético, ya que en esta característica se origina la interpretación; esta multiplicidad semántica es la que promueve que la autoficción produzca una explicación del mundo, de la realidad del autor, en primera instancia, para después explicar la realidad del propio lector cuando éste comienza a interpretar el texto. Esta interpretación no es sino conocimiento: del mundo, de nuestra existencia y de los otros

La ficcionalización del Yo, entonces, se muestra como un medio de estudio de la propia realidad, como una técnica efectiva para construir modelos de realidad que nos permitan aprehender nuestra existencia, desarrollada a lo largo del tiempo y el espacio, con ayuda de los procesos memorísticos, de los tipos de lenguaje y, finalmente, de la interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Torres, Alfredo A. (2007). *Filosofía y literatura*, Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira.

Abraham, Carlos. (2005). *Borges y la ciencia ficción*, Buenos Aires: Quadrata.

Adler, Mortimer J. (1984). *Cómo leer un libro*, México: IPN.

Alazraki, Jaime. (1968). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas – Estilo*, Madrid: Gredos.

Alberca, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Arana, Juan. (2000). *La eternidad de lo efímero*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Arbaiza, Luis B. (2002). *Borges y la lógica de la física cuántica*, Perú: Universidad nacional Mayor de San Marcos. Consultado el 08/11/23 (en línea): <https://doi.org/10.37073/puriq.4.264>

Ávila Del Ángel, Edgar Miguel. (2012). *El concepto de autoficción en El diario del ladrón de Jean Genet. La vida como pre-texto* (Tesis de pregrado), México: UNAM

Barili, Amelia. (1999). *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, México: FCE.

Barrenechea, Ana M. (1957). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México: El Colegio de México.

Berkeley, George. (1990). *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, Madrid: Editorial Gredos..

Block de Behar, Lisa. (1987). *Al margen de Borges*, Argentina: Siglo XXI Editores.

Block de Behar, Lisa. (1999). *Borges. La pasión de una cita sin fin*, México: Siglo XXI Editores.

Borges, Jorge L. (1989). *Obras completas vol. II*, Argentina: Emecé Editores.

Borges, Jorge L. (1989). *Obra poética: 1923/1985*, Colombia: Emecé Editores

Borges, Jorge L. (1996). *Otras inquisiciones*, Argentina: Emecé Editores.

Borges, Jorge L. (1999). *Siete noches*, Madrid: Alianza Editorial.

Bueno, Mónica. (2013). *Macedonio Fernández: la vida y la literatura*, Alemania: Editorial Academia Española.

Camarero, Jesús. (2004). *Metaliteratura: estructuras formales literarias*, Barcelona: Anthropos Editorial.

Camarero, Jesús. (2008). *Intertextualidad: Redes y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona: Anthropos Editorial.

Canto, Estela. (1999). *Borges a contra luz*, Argentina: Espasa.

De Torre, Guillermo. (1964). "Para la prehistoria ultraísta de Borges", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (en línea): <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Torre%2C%20Guillermo%20de%20Cuadernos%20Hispanoamericanos>.

Eco, Humberto. (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*, 2ª ed., España: Cambridge University Press.

Elizondo, Salvador. (2000). *Cuaderno de escritura*. 4a ed., México: FCE.

Foucault, Michel. (1969). “¿Qué es un autor?”, en *Colección textos mínimos*: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Foucault, Michel. (2007). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, 33ª ed., México: Siglo XXI.

García de León, Encarnación. (1998). “Literatura periodística o periodismo literario” en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 6-11 de julio de 1998. Florencio Sevilla Arroyo (coord.); Carlos Alvar Ezquerro (coord.) España: Castalia, 2000.

Garrido Domínguez, Antonio. (1997). *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco Libros

Garrido Domínguez, Antonio. (2007). *El texto narrativo*, España: Editorial Síntesis.

Garrido Gallardo, Miguel A. (dir.). (2009). *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, España: Editorial Síntesis.

Gómez Redondo, Fernando. (2006). *El lenguaje literario*, 5a ed., España: Editorial EDAF.

González Navarro, Darana. (2008). *La Autoficción de Serge Doubrovsky y su aportación a la evolución autobiográfica actual* (Tesis de pregrado), México: UNAM

Herrera Zamudio, L. (2007). *La autoficción en cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*, (Tesis doctoral inédita de la Universidad Autónoma de Madrid), Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lingüística (en línea): <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=25343>.

Ingarden, Roman. (1998). *La obra de arte literaria*, México: Taurus.

Jurado, Alicia. (1996). *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, 3ª ed., Buenos Aires: Eudeba.

Karl Alfred Blüher/Alfonso de Toro (eds). (1995). *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Madrid: Iberoamericana.

Landow, George P. (comp.). (1997). *Teoría del hipertexto*, España: Editorial Paidós.

Maestro, Jesús G. (2004). *El mito de la interpretación literaria*, Madrid: Iberoamericana.

Marcelo Pascual, Arturo. (2000). *El lector de... Jorge Luis Borges*, España: Océano.

Mateo Gambarte, Eduardo. (1996). *El concepto de generación literaria*, Madrid: Editorial Síntesis.

Mignolo, Walter. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*, México: UNAM.

Musitano, Julia. (2009). “¿Autoficción: género literario o estrategia de autofiguración?” en *Boletín 11* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional del Rosario.

Negrete Sandoval, Julia Érika. (2013). *Autor y autoficción: un estudio de Abaddón el exterminador de Ernesto Sábato* (Tesis doctoral), México: Colegio de México.

Nudelstejer, Sergio. (2003). *Borges. Acercamiento a su obra literaria*, 2ª ed., México: Costa-Amic Editores.

Nuño, Juan. (1986). *La filosofía de Borges*, México: FCE.

Olea Franco, Rafael. (1993). *El otro Borges. El primer Borges*, Argentina: FCE.

Olea Franco, Rafael. (2008). *In memoriam. Jorge Luis Borges*, México: Colegio de México.

Olivia Mendoza, Carlos. (2009). *Literatura y Azar. Cuatro ensayos sobre Borges*, México: Gobierno de Chihuahua.

Pérez, A. Julián. (1986). *Poética de la prosa de J.L. Borges. Hacia una crítica Bakhtiniana de la literatura*, Madrid: Gredos.

Pimentel, Luz A. (1998). *El relato en perspectiva: estudios de teoría narrativa*, México: Siglo XXI.

Pimentel, Luz A. (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos*, México: Siglo XXI.

Pozuelo Yvancos, José M. (1993). *Poética de la ficción*, España: Editorial Síntesis

Pozuelo Yvancos, José M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*, España: Crítica.

Pozuelo, Yvancos. (2003). *Teoría del lenguaje literario*, 5ª ed., Madrid: Cátedra

Prada Oropeza, Renato. (1999). *Literatura y realidad*, México: FCE.

Reyes, Alfonso. (1963). *Obras completas vol. XV. El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*, México: FCE.

Roas, David (comp.). (2001). *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros S.L.

Rodríguez Monegal, Emir. (1985). *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus textos*, México: FCE.

Rozzoto, David. (2019). "El criollismo en la América de habla hispana: revista y reflexiones sobre el patrimonio de una literatura centenaria", en *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, pp. 117-141.

Steiner, George. (2013). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, España: Gedisa.

Teitelboim, Volodia. (2003). *Los dos Borges. Vida, sueños, enigmas*, España: Ediciones Merán.

Tissera, Ana. (2006). *Borges y los mundos posibles*, Argentina: Editorial Universitas.

Todorov, Tzvetan. (2004). *Poética estructuralista*, Argentina: Losada.

Tomasini Bassols, Alejandro. (2015). "Memoria y recuerdo", en *Mutatis mutandi: Revista Internacional de Filosofía*, no. 4, pp. 11-26.

Vaccaro, Santos G. (2015). *El criollismo universal en Jorge Luis Borges*, Brasil: UFFS.

Vargas Llosa, Mario. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona: Barral Editores.

Vela, Arqueles. (1999). *Análisis de la expresión literaria*, México: FCE.

Woodall, James. (1998). *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*, Barcelona: Gedisa Editorial.

White, Hayden. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires: Prometeo Libros.

Zizek, Slavoj. (2002). *Bienvenidos al desierto de lo real*, -----: epublibre