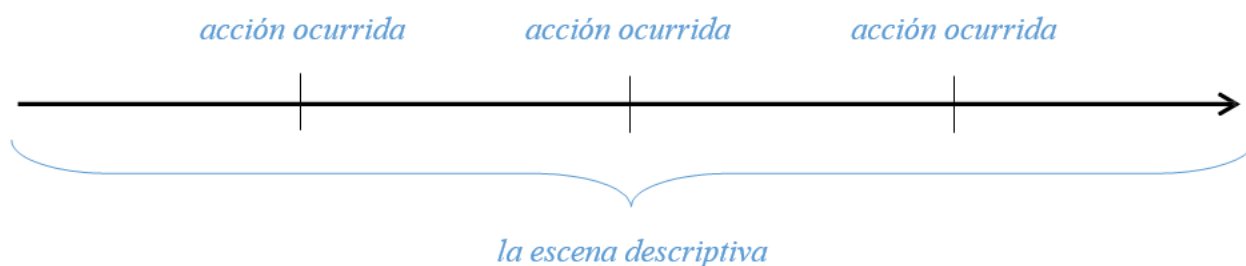


Narrativa geométrica en Borges y sus implicaciones interpretativas

Kempton Cox

Introducción

En un cuento tradicional, la acción casi siempre se narra en el tiempo pasado de una forma directa y cronológica, con los eventos y actos de la narración sobrepuestos a un trasfondo informático y descriptivo. En el español, la escena (el trasfondo) se pone utilizando el tiempo *imperfecto*, y los hechos o las ocurrencias que impulsan a la acción se narran en el *pretérito*, así:



Nótese que tanto la escena *imperfecta* como las acciones *pretéritas* están puestas en tiempo cronológico, representado (por lo menos en el occidente) con una línea siempre progresiva de izquierda a derecha.¹ Además, los personajes también se presentan en el cuento tradicional de la misma manera; es decir, aparecen en la escena en el orden en que se necesitan para impulsar a la acción. Veremos en el presente trabajo que los cuentos de Jorge Luis Borges no son así. La introducción de los personajes en la escena y la relación que ellos comparten, al igual que las acciones pretéritas mismas, rara vez caben dentro del marco del cuento cronológico tradicional.

Pero, ¿por qué estudiar y proyectar en representación gráfica las narrativas de Borges? ¿Cuál es el motivo? Donald Shaw, en su libro fundamental y pionero sobre las narrativas de Borges, dice lo siguiente:

But interpretation is one thing and analysis of technique is another. Close and detailed examination of his narrative strategy is the neglected aspect of Borges' fiction.... As we shall try to illustrate in a moment, what Borges may be saying and the particular method he adopts in order to say it can sometimes be closely related. Indeed, a close examination of the patterning of a given story may allow us to attach more weight to one interpretation of it than to another. (3)

¹ La dirección es arbitraria. Hay ciertos lugares del medio oriente en donde el tiempo se representa en la mente de la comunidad como progresivo de derecha a izquierda. En este trabajo, sin embargo, se representará de la forma occidental.

Shaw opina que un estudio de las formas narrativas en las obras de Borges nos podría ayudar a iluminar también su interpretación, y tendríamos que estar de acuerdo con esa opinión, ya que “[m]any of Borges’ stories are modelled on, or contain, puzzles or riddles; but they are puzzles or riddles to which there are no simple answers” (Shaw 3). Ya que puede haber muchas interpretaciones de un mismo cuento, una examinación de la técnica narrativa podría servir de una clave que nos ayuda a favorecer una interpretación sobre otra.

El trabajo de proyectar (en inglés, *map out*) las tramas elaboradas por Borges con una representación gráfica casi no se ha realizado en el corpus de estudios borgianos. Es cierto que se ha dicho mucho sobre “La muerte y la brújula” y “La forma de la espada”, y hasta se han hecho dibujos simbólicos de sus tramas,² pero un análisis gráfico de sus otros cuentos hace falta. En este trabajo, se analizarán unos cuantos cuentos y su narrativa a través de la geometría, y las formas geométricas nos darán unas claves para la interpretación quizás favorecida. Además, se mencionarán tramas borgianas. Para realizar este análisis, se presentarán cuatro de las formas geométricas comúnmente usadas por Borges, y se mencionará un muestreo de cuentos que utilizan cada modelo. En cada caso, se le informará al lector de algunas de las posibles interpretaciones argumentadas por los estudiosos críticos, y después de ver la proyección geométrica de la narrativa, se propondrá la interpretación favorecida por la representación gráfica realizada.

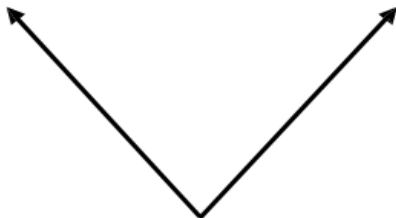
El triángulo abierto³

Hay varios estudios sobre el tema de “El Zahir”, cuento muy conocido de Borges. Shlomy Mualem toma el enfoque del tema de “El Zahir” como schopenhaueriano, diciendo que “both Borges’s Zahir and Schopenhauer’s aesthetical objects are haphazard mundane objects that are being isolated from the endless concatenation of other objects in the world; both are perceived as timeless, constant objects: horribly unforgettable.... So it can be plausibly concluded that Borges’s Zahir is in accordance with Schopenhauer’s aesthetical object” (Mualem). Para Mualem, es un cuento sobre la observación estética. Para otro crítico, Patrick Dove, “El Zahir” es un comentario sobre el significado oculto de la vida, el cual se halla a través de la metáfora y la imagen (Dove). Otra autora se centra en el personaje de Teodelina Villar, haciendo un argumento más centrado en lo femenino (Fernández-Lamarque), y John T. Irwin toma la posición de que todo objeto es todos los objetos, que toda cosa contiene sí misma en una repetición infinita (15–17).

2 Para ver algunas interpretaciones narrativas de estos dos cuentos, el lector podrá consultar los capítulos 4 y 39 del libro de John Irwin, *The Mystery to a Solution*, John Hopkins University Press, 1994; el artículo (en especial la primera y quinta secciones) de George Slusser y Danièle Chatelain, “Spacetime Geometries: Time Travel and Modern Geometrical Narrative”, *Science Fiction Studies*, 1995; “La forma del relato borgiano: Las lecturas circulares de ‘La forma de la espada’” por Helene Weldt, *Symposium*, Fall 1991; “Time, Simultaneity, and the Fantastic in the Narrative of Jorge Luis Borges” por Sharon Lynn Sieber, *Romance Quarterly*, 2004; “Prefiguration, Narrative Transgression and Eternal Return in Borges’ ‘La forma de la espada’” por Donald McGrady, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Otoño 1987; “Borges and Bruno: The Geometry of Infinity in la Muerte y la Brújula” por Robert C. Carroll, John Hopkins University Press, 1979.

3 Para ver un sencillo análisis preliminar sobre el triángulo cerrado (y no abierto) a través de una lectura de “La intrusa”, véase el apéndice que aparece después de la bibliografía de este trabajo.

Veamos un simple análisis de la forma narrativa para ver, como dijo Shaw, si ésta favorece una de estas interpretaciones. Uno de los modelos muy utilizados en las obras de Borges es el triángulo abierto, en que una de las fronteras no se puede representar gráficamente porque ésta le da al contenido la abertura hacia lo infinito.



Esta forma geométrica nos da a entender una idea importantísima y frecuente en los cuentos borgianos, y en especial en “El Zahir” y “Funes el memorioso”. En “El Zahir”, el narrador menciona una obra metaficticia en que cada palabra sustantival puede representarse por dos otros sustantivos metafóricos, de modo que “...en lugar de *sangre* pone *agua de la espada*; en lugar de *oro*, *lecho de la serpiente*” (El Aleph 135). Tenemos que pensar que el proceso lingüístico de este idioma metafórico tiende a lo eterno. Si *oro* puede ser *lecho de la serpiente*, entonces *lecho* puede ser *acerico del cuerpo*, y *serpiente*, a su vez, puede ser *acaparador del tesoro*. Además, cada uno de estos sustantivos—acerico, cuerpo, acaparador y tesoro—tendrá su propia metáfora dual. La forma antes dibujada representa lo que sería el árbol genealógico de cualquier palabra en este idioma tan lleno de *kennings*. Cada palabra es infinita. Corre por su sangre hereditaria una posibilidad infinita de antecedentes, y por eso, no se puede dibujar el tercer límite del triángulo, aunque existiera.

Esta forma geométrica nos puede iluminar también el concepto parecido que aparece en “Funes el memorioso”: “Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra” (*Ficciones* 131). El concepto es igual (y también su representación gráfica), pero en vez de comentar la genealogía infinita de una palabra, comenta la de un objeto. Cualquier objeto cotidiano contiene la memoria de todo lo que ése contiene. Como ha señalado Leonard Read, el gran economista, mi lápiz contiene no sólo el grafito, la madera, el estaño de la férula y la goma del borrador, sino también los árboles y el bosque del cual se produjo esa madera, la mina de estaño, el caucho y la mina de grafito en la India. Además, el saber de los obreros que en ella trabajan, los pintores que lo pintan amarillo, los de transporte y correo y sus camiones y las máquinas en la fábrica de lápices se incluyen en la existencia de mi lápiz (Read). Y la lista, otra vez, es eterna. Uno podría hablar de los materiales que se usaron para fabricar las máquinas, los inventores de las mismas y la comida que forma el cuerpo de dichos inventores. Extendiendo el proceso hasta sus límites lógicos, llegamos a la conclusión de que cada palabra es todas las palabras, cada objeto es todos los objetos, y, como Borges mismo dijo en otro cuento titulado “La forma de la espada”, “cualquier hombre es todos los hombres” (*Ficciones* 143).

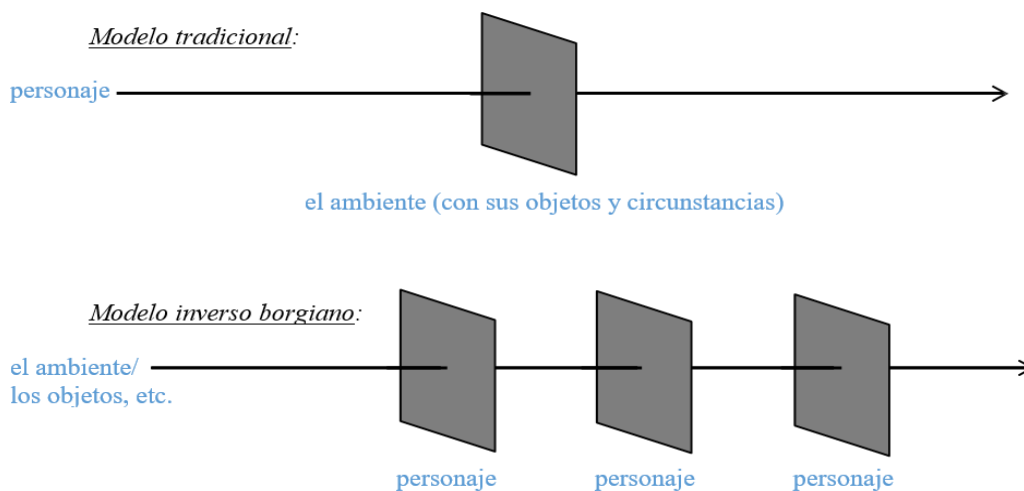
Nuestro análisis geométrico nos conduce al acuerdo con John Irwin, quien, en su libro titulado *The Mystery to a Solution*, analiza la “geometrical progression” de “El Zahir”. Dice:

But what is involved in this notion of a totality that contains within it a complete representation of itself, a whole made up of parts each of which is equal to the whole? Wouldn't each of these parts, in order to be a complete representation, have to contain within itself a representation of all the other parts that are contained within and equal to the whole, and wouldn't this process go on to infinity? Borges evokes this microcosmic/macrocosmic regression in tales like 'The Aleph' (1945) and 'The Zahir' (1947). (15)

La conclusión de Irwin es que este cuento trata el tema de la representación universal, es decir, que cada cosa es todas las cosas. La conclusión interpretativa de esta forma geométrica es que yo contengo todo hombre, y soy capaz de hacer las acciones de todos. Todos tenemos una genealogía eterna, y la moneda de "El Zahir" puede ser cualquier objeto.

Otra forma: El inverso de papeles

Esta segunda forma narrativa es mucho más interesante. Como expuesto al comienzo de este trabajo, la narración tradicional se compone de una escena descriptiva (la que incluye los objetos, las circunstancias y el entorno del personaje) y de personajes que realizan hechos e impulsan a la acción de la historia. Los personajes pasan por el tiempo y por medio de su mundo. Otra narrativa que favorece Borges es la inversión del modelo que acabo de definir. En este modelo borgiano, todo lo que antes pertenecía a la escena fija—las circunstancias, los objetos y las realidades—ahora son los actores que mueven y pasan a través de los personajes fijos, los cuales ahora toman el papel de objetos que forman parte del entorno. En este modelo, los personajes no actúan, sino que se actúa sobre ellos.



Este modelo se emplea más obviamente en los cuentos "El encuentro", "In Memoriam J.F.K." y "La memoria de Shakespeare".

Se ha dicho muy poco dentro de los estudios críticos profesionales acerca de "El encuentro" o "In Memoriam J.F.K.", pero hay varios análisis hechos sobre "La memoria de Shakespeare". Michael Wilson Reginato de la Universidad de Cornell propone que la narrativa de "La memoria de Shakespeare" nos ilustra

una filosofía en cuanto a la memoria, y que la memoria de cualquier persona se compone de varios “yo-es” conscientes. María Vázquez saca conclusiones similares, comparando la memoria de Shakespeare con el laberinto tan presente en otros cuentos de Borges (Borges y el laberinto), y la misma autora también escribe otro artículo que analiza el cuento a un lente nuevo-histórico, diciendo que la trama expresa la añoranza personal de Borges de olvidar las tantas memorias que le abruman:

Borges (Soergel) que recibió tantas memorias ajenas, que fue, en la repetición de los versos y de las citas: Shakespeare, Kipling, Hugo y los cronistas anglosajones y Almafuerie y San Isidro y Banchs y cientos y cientos de escritores, se despide de ellos, se despide de sí mismo.... Cansado de años y de literaturas, de viajes, de ciudades, de desengaños... es animado por un solo deseo, que expresó de la única, de la mejor manera en que sabía decir las cosas: “Absuelto de las máscaras que he sido / seré en la muerte mi total olvido”. (El último juego 487)

Para ver si una de estas interpretaciones es más probable según la geometría de su narrativa, fijemos nuestra atención en cómo caben las tramas dentro del dibujo antes presentado.

En “El encuentro”, las armas pasan por varios hombres a través de varias generaciones: “...las armas, no los hombres, pelearon. Habían dormido, lado a lado, en una vitrina, hasta que las manos las despertaron.... Se habían buscado largamente, por los largos caminos de la provincia, y por fin se encontraron, cuando sus gauchos ya eran polvo.... Las cosas duran más que la gente. Quién sabe si la historia concluye aquí, quién sabe si no volverán a encontrarse” (Borges, “El encuentro”). Del mismo modo, “In Memoriam J.F.K.” propone la interesantísima idea de que los grandes asesinatos de la historia no ocurrieron como historias distintas con personajes que actuaron en situaciones diferentes, sino que el actor verdadero—la bala—pasó por todos los asesinados. Dice el narrador que “esta bala es antigua” y que la misma bala ha matado a Juan Idiarte Borda (presidente de Uruguay), a Lincoln y a Gustavo Adolfo de Suecia. Además, el narrador afirma que la bala antes fue otro objeto, “porque la transmigración pitagórica no sólo es propia de los hombres” (*El hacedor* 144). Dice que “fue el cordón de seda que en el Oriente reciben los visires, fue la fusilería y las bayonetas que destrozaron a los defensores del Álamo, fue la cuchilla triangular que segó el cuello de una reina, fue los oscuros clavos que atravesaron la carne del Redentor...” (144). Además, fue el veneno que bebió Sócrates. La analogía llega a su conclusión más extendida: “fue la piedra que Caín lanzó contra Abel y será muchas cosas que hoy ni siquiera imaginamos y que podrán concluir con los hombres y con su prodigioso y frágil destino” (144). Otra vez, las cosas duran más que la gente.

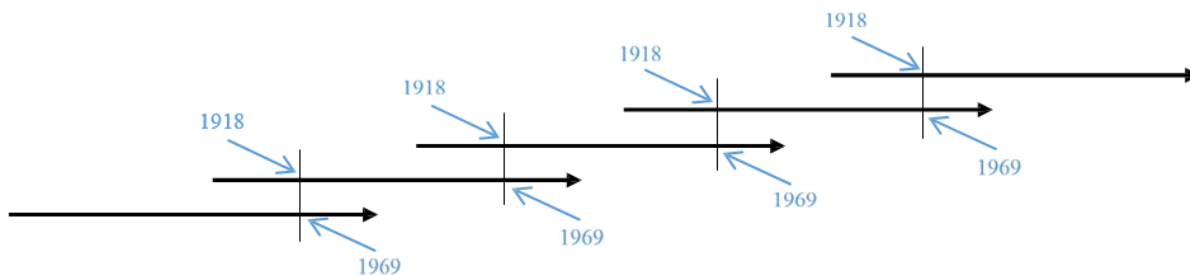
En el último de los tres ejemplos, “La memoria de Shakespeare”, el *actor* es más abstracto. No es un objeto lo que pasa por los personajes, sino una idea, una memoria entera. La memoria de Shakespeare—no la memoria que tenemos los demás sobre su existencia, sino la memoria que él de veras poseía en su propia existencia—pasa por las mentes de sus poseedores como las armas o la bala que mató a Kennedy. De la crítica que pude encontrar sobre estos cuentos, ninguna interpretación parece ser la que mejor concuerda con este análisis geométrico. Es posible que este tipo de análisis narrativo sea una verdadera laguna en el corpus de crítica sobre estos tres cuentos.

Las narrativas solapantes y (por fin) el círculo

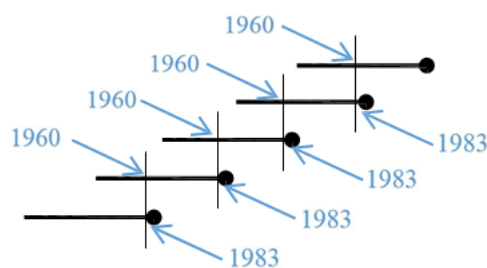
Ahora llegamos a una de las narrativas más interesantes y difíciles de proyectar. La idea de que un solo personaje puede tener vidas repetidas y solapantes surge con más fuerza en dos cuentos muy parecidos: “El otro” y “Veinticinco de Agosto, 1983”. En “El otro”, Borges se encuentra consigo mismo, o por lo menos con una versión más joven de él. En el año 1969, Borges está sentado en un banco de Cambridge cuando se encuentra con su propio ser, éste siendo más joven, quien declara que en realidad el año es 1918 y que están los dos en Ginebra. Discuten si uno está soñando con el otro o si están soñando los dos. Casi al final del cuento, Borges, el menor, dice: “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, “El otro”). Al final, entendemos que el encuentro se debe repetir infinitamente. Cada vez que el joven de 19 años llega a los 70, tendrá el mismo inevitable encuentro con su versión de 19 años.

La trama de “Veinticinco de Agosto, 1983” es parecida, pero la distancia entre edades es más corta, y en esta versión, el menor de edad es el que narra. El año, para el narrador, es el 25 de agosto de 1960, y acaba de cumplir los 61 años el día anterior. Se encuentra con su “yo” más viejo en la fecha del 25 de agosto de 1983 (de ahí el título del cuento) en un hotel. Tiene 84 años, y está por morir. Otra vez tienen la discusión sobre los sueños, y otra vez la discusión de referencias literarias. El Borges moribundo entonces predice: “ya habrás olvidado enteramente este curioso diálogo profético, que transcurre en dos tiempos y en dos lugares. Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño” (Borges, “Veinticinco...”). Esta repetición infinita del encuentro es un tema importante para todos los críticos que han escrito sobre estos dos cuentos. Graciela Latella hace su análisis sobre los dos cuentos en su artículo, el cual trata a Borges como dos Borges literarios: el Borges-escritor de “Veinticinco...” y el Borges-lector de “El otro”. Es una interpretación del proceso de la ficcionalización. Ali Shehzad Zaidi trata el cuento “El otro” como un panorama crítico sobre la biblioteca personal de Borges, pero hace también una interpretación en cuanto a la disolución de los binarios y la metáfora fundamental del cuento, que es el río, ya que éste es infinito y eterno (Zaidi). Cristina Percoco sugiere que “[t]he central theme of the story is the self as illusion due to the fallibility of memory and time as an infinite present”, argumentando que el cuento es un tipo de decreto de Borges que el “yo” en realidad no existe (Percoco). Ella también se centra en el tema del presente infinito y la inexistencia de un tiempo progresivo y cronológico, lo cual veremos ahora en la siguiente geometría.

Los dos cuentos tienen casi la misma idea. La forma geométrica más explicativa que podría proyectarse sería de mortalidades o vidas solapantes, representadas por simples líneas, ya que el encuentro, en los dos cuentos, se repite con los años. Cada línea lateral representa la trayectoria vital repetida de Borges, y cada intercepción, el encuentro. En “El otro”, sería así:



Y en “Veinticinco de Agosto, 1983”, se vería casi igual, con la distancia entre encuentros siendo más breve, los años distintos y la flecha truncada por la muerte:



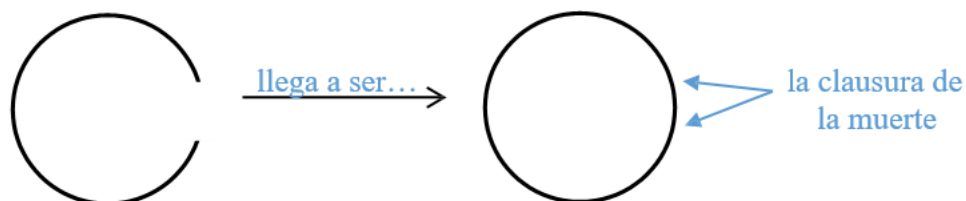
Este modelo es algo satisfactorio, pero nos causa ciertas dudas. Si bien sabemos que el encuentro en estos dos cuentos es repetitivo y cíclico, no sabemos si la vida lo es. O sea, ¿hay varias vidas del mismo Borges que se solapan para lograr tener estos encuentros? ¿O es que hay una sola vida que no termina y que se desdobla en el tiempo para tener estos encuentros? O, aún más extraño, ¿hay dos vidas que existen dentro del mismo ciclo, pero en distintos puntos de ese ciclo? El modelo ya propuesto sugiere (quizás erróneamente) que hay varias vidas, porque su representación gráfica precisa tener varias líneas solapantes. Ahora propongo otro modelo posible que nos podría explicar la repetición de una misma vida.

La clave de este nuevo modelo se encuentra en un poema de Borges llamado “Poema conjetural”. En el poema, Borges habla del momento de su propia muerte, recurriendo a muchas de las mismas imágenes e ideas a que recurre al hablar de su muerte en “Veinticinco de Agosto, 1983”. Al final del cuerpo del poema, escribe los siguientes versos:

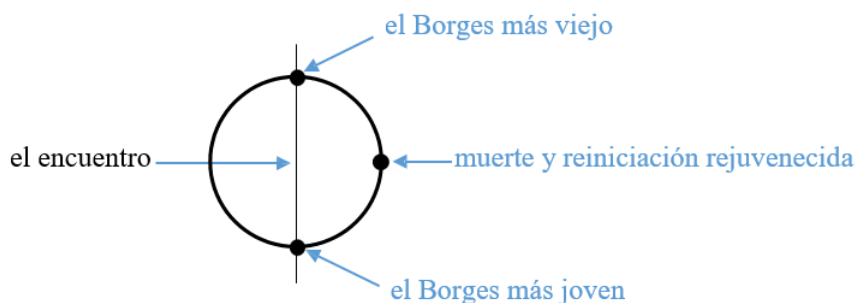
Al fin he descubierto

 ... la perfecta
 forma que supo Dios desde el principio.
 En el espejo de esta noche alcanzo
 mi insospechado rostro eterno.
 El círculo se va a cerrar.... (*Selected Poems* 158)

La referencia llamativa es la que dice que la muerte es el cierre o la clausura del círculo. La implicación, entonces (o por lo menos la inferencia mía), es que si la muerte cierra un círculo, entonces la vida es un círculo no cerrado. Antes de la muerte, el círculo sin cerrar tiene un principio y un fin, a pesar de su circularidad, pero al morir, se cierra nuestro círculo, y podremos seguir eternamente; la muerte es la puerta hacia lo infinito.



La muerte cierra el círculo, y en el proceso, hace infinita la vida que antes quedaba truncada y mortal. Con esta clave, podemos entender ahora que con la muerte, Borges reinicia su ciclo, rejuvenecido y preparado otra vez más a encontrarse con su "otro", quien está ahora más adelantado en el círculo. Ahora podemos decir que la proyección de la forma geométrica de la narrativa en estos dos cuentos favorece la interpretación de los dos Borges que repiten su existencia eternamente y que se encuentran a distintos pasos en el ciclo. Algo así sería:



En "El otro", la distancia entre los puntos que representan la versión joven y la versión vieja son 51 años; en "Veinticinco de Agosto, 1983", son 23 años.

Vemos al final que la interpretación más favorecida por la narrativa geométrica será la de Percoco. Ella afirma que el tema del cuento "El otro" es que el tiempo no es cronológico o lineal, y que el Borges se desdobra en su infinito presente:

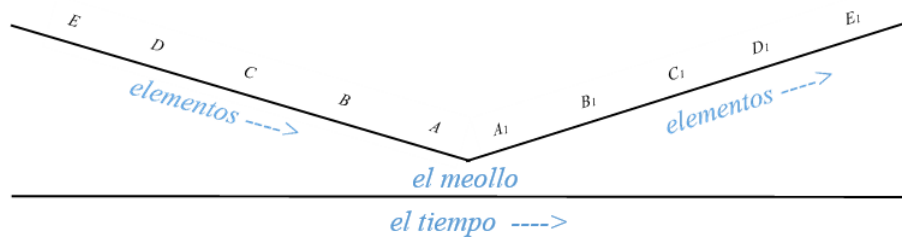
Time is not portrayed as linear since the young and old Borges are engaged in a dialogue with a fifty-one year temporal gap.... The passage of time does nothing to reveal to us a sense of self and undermines the belief that man gains a deeper understanding of himself with age.... At the same time, the doubling of the self reinforces the idea that any understanding one has of oneself can only take place in the moment since our sense of self is constantly changing, like the water in the river. (Percoco)

Al hablar de cuestiones sobre la naturaleza no-cronológica del tiempo en las narrativas borgianas, tenemos que fijarnos también en el tiempo regresivo.

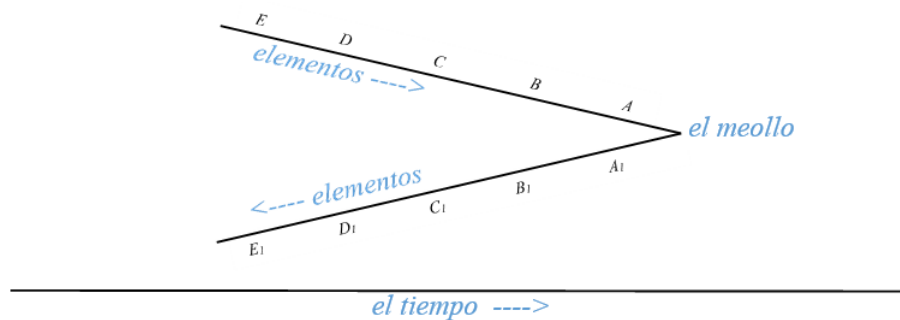
El quiasmo temporal regresivo

El quiasmo, término referente a la forma de la letra X del abecedario griego, alcanzó la cima de su uso en la antigua tradición literaria semítica. La idea del quiasmo era sencilla: una lista de elementos se enumeraba en orden de menos importancia al meollo o al quid, y de ahí se enumeraban los mismos elementos en orden inverso. En el centro quedaba el mensaje o elemento de mayor importancia, repetido dos veces. De ahí la cruz de la forma X. Pero el punto de inflexión, es decir, el momento crucial, tenía que ver con la gravedad o la importancia del elemento principal y no con cuestiones de temporalidad. En “El Sur”, sin embargo, se propone un quiasmo temporal en que el punto de inflexión es el fin de una realidad y una vuelta hacia el pasado en otra realidad.

El quiasmo tradicional tiene su elaboración de elementos y su inverso, pero siempre en tiempo lineal y progresivo:



El quiasmo de Borges también incluye la enumeración de elementos y su inverso, pero ése se dobla; vuelve hacia atrás en un tiempo regresivo, lo cual agrega otra dimensión al recurso retórico:



Y así, el cuento termina no sólo con el inverso paralelo del elemento inicial del cuento, sino que también termina al punto más lejano en el pasado.

En “El sur”, nuestro narrador (Borges) dice que “[a] la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” (*Ficciones* 213). Esa frase nos da a entender que habrá simetría entre los elementos presentados, pero que también habrá anacronismo: cosas que pasan fuera de su propio tiempo, es decir, fuera del tiempo lineal. En esa oración, se describe perfectamente la estructura de su propio quiasmo—una estructura simétrica que a pesar de su simetría no ocurre en tiempo cronológico, sino en tiempo anacronista. Ignorar la marcha progresiva del tiempo y a la vez desear la simetría tiene que requerir una regresión al pasado. Pero entonces, ¿cuál es el meollo o el momento crucial de su quiasmo? Es decir, ¿cuál es el umbral que conduce al protagonista a su pasado?

Hay varios posibles comienzos de la regresión. El momento crucial debe de ser el momento en que “el cirujano le dijo que estaba reponiéndose y que, muy pronto, podría ir a convalecer a la estancia” (213). Lo que no sabemos es la naturaleza del umbral. Las historias, progresiva y regresiva, son simétricas, pero ¿son realidades equivalentes?⁴ Lo que sí está claro es que el umbral simbólico del pasado es la calle Rivadavia: “Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme” (214). No hay lugar a dudas que al cruzar ese umbral, el protagonista está viajando hacia su pasado. Dice que el almuerzo fue servido “como en los ya remotos veraneos de [su] niñez” (215), y que nuestro personaje se había desdoblado en el momento del meollo: “Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres” (215). Y si ese meollo es, en verdad, la muerte, hay algo que se podría decir en cuanto al “círculo cerrado” de la susodicha forma geométrica. ¿Es la repetición vital del narrador un viaje por el círculo al revés?

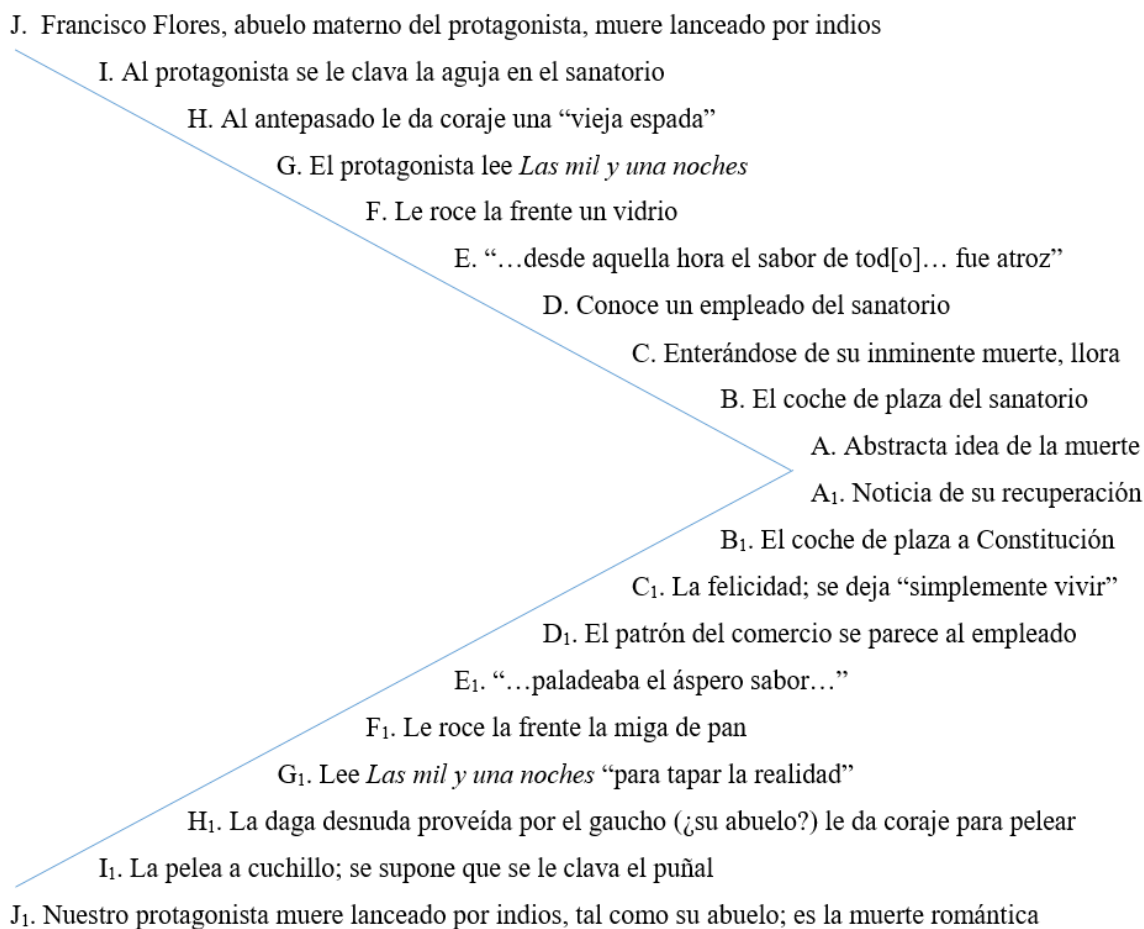
En cuanto a las interpretaciones críticas de este cuento, nuestro análisis gráfico favorece la de Florence Léglise en su artículo titulado “Espace, temps et mort dans *El Sur* de Jorge Luis Borges: construction spéculaire, labyrinthe de spéculations”. Léglise afirma que “la deuxième partie peut, en effet, être lue comme le reflet inversé de la première [the second part can indeed be read as the inverted reflection of the first]”, y termina con esta perfecta conclusión:

Traversant les temps et les âges, mythe et littérature contredisent le temps linéaire et défient par conséquent la mort; la littérature concède ce pouvoir de vie éternelle au livre, à ses personnages et à son auteur. Borges, à travers cette nouvelle, non seulement par sa forme – la construction en miroir – mais aussi par son contenu – présence du mythe et du livre dans le livre – instaure un temps nouveau: un temps cyclique. (Léglise)

4 Se presentan varias posibilidades: (1) El momento de estas noticias es la muerte del protagonista; todo lo que después ocurre es pos-mortal. (2) El momento de las noticias es un sueño o tipo de coma en que el protagonista duerme; todo lo que después ocurre es un sueño, y el protagonista muere al final del cuento, tanto en su sueño en la llanura como en la realidad del sanatorio. En esta opción, se le concede al protagonista la muerte que hubiera querido, al estilo de “El milagro secreto”. Hay evidencia de esta versión, ya que el narrador nos informa que el protagonista “odió su identidad” (213) y que “en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann... eligió el de ese pasado romántico, o de muerte romántica” (211). (3) No hay ningún cambio de estado; todo es realidad. (4) El momento de las noticias es cuando el protagonista pasa de un sueño irreal (el sanatorio, etc.) hacia su realidad deseada; lo que pensábamos que era la realidad había sido el sueño y viceversa, a la Žižek o al estilo de “La noche boca arriba” de Cortázar.

[Through time and ages, myth and literature contradict linear time and therefore defy death; literature concedes that power of eternal life to the book, to its characters and to its author. Borges, in his short story, not only through its form—the mirror construction—but also through its content—the presence of the myth and the book within the book—introduces a new sort of time: a cyclical time.]

Para probar la simetría regresiva y perfecta del tiempo cíclico, sólo falta delinear los detalles:



Así vemos que el punto de inflexión—el centro de la simetría quiasmática—invita al protagonista a entrar en un trayecto regresivo (o en su muerte, o en un sueño, o en una realidad) en que los recuerdos más recientes se le presentan primero, y en que sigue regresando hasta el momento en que encuentra su identidad. Esa identidad se encuentra y existe sólo en su propia historia genealógica, y cuando llega a su fin, se ha convertido en su propio antepasado. Recibe la muerte romántica de su abuelo que siempre había querido recibir. Ésta es la interpretación a la cual nos ha ayudado a llegar el análisis gráfico de la narrativa del cuento.

Conclusión

Si es que Shaw tenía razón al decir que el proyectar la narrativa de los cuentos borgianos puede iluminar nuestro entendimiento de la interpretación más favorecida en cuanto a su tema, entonces tendríamos que centrarnos más como críticos en las tácticas estilísticas que utilizaba Borges en sus narrativas. En este trabajo, hemos podido ver sólo unos pocos modelos geométricos con sus muy pocos cuentos correspondientes. Falta mucho que hacer en este campo de dibujar las formas de las tramas. Aquí no he podido profundizarme en ningún cuento ni en la crítica del mismo porque he querido dar un panorama más amplio de cómo puede servir la representación gráfica en el análisis literario. Además, hay muchos otros cuentos y muchas otras formas geométricas por analizar. Por ejemplo, se podría realizar todo un trabajo combinando varias formas, como es el caso con “Las ruinas circulares”, el cual se podría proyectar tanto con la primera forma (el triángulo abierto) y la tercera forma (las vidas solapantes y el círculo infinito) de este trabajo. También hay cuentos y formas que casi no se han comentado en el corpus de estudios o que se han comentado muy poco, como vimos en nuestro segundo análisis de la inversión de papeles entre objetos y personajes. Creo que sí hemos llegado a algunas conclusiones por lo menos interesantes: ese adjetivo que a Borges le encantó (¡y encanta!) tanto.

Obras citadas

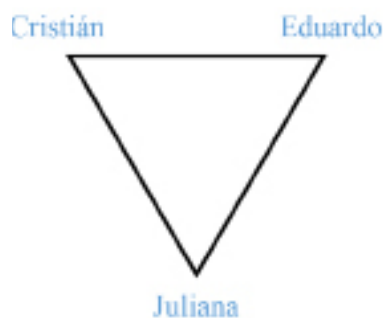
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Nueva York: Vintage Español, 2012. Print.
- . “El encuentro.” Weblog post. *El encuentro*. Archivosborges, n.d. Web. 15 Apr. 2014.
- . *El hacedor*. Nueva York: Vintage Español, 2013. Print.
- . “El otro.” *El Otro - Por Jorge Luis Borges*. Hernán Alejandro Isnardi, n.d.b. 15 Apr. 2014.
- . *Ficciones*. Nueva York: Vintage Español, 2012. Print.
- . *Selected Poems*. Ed. Alexander Coleman. New York, NY: Penguin, 1999. Print.
- . “Veinticinco de Agosto, 1983.” *25 de Agosto, 1983*. Archivosborges, n.d. Web. 15 Apr. 2014.
- Dove, Patrick. “Metaphor and Image in Borges’s ‘El Zahir.’” *Romanic Review* 98.2–3 (2007):169–87. Print.
- Fernández-Lamarque, María. “Women in Borges: Teodelina Villar in ‘El Zahir.’” Eds. Eva Paulino Bueno, María Claudia André, and Marjorie Agosín McFarland, 2012. 178–193. ProQuest. Web. 15 Apr. 2014.
- Irwin, John T. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994. Print.
- Latella, Graciela. “El discurso borgesiano: Enunciación y figuratividad en El otro y Veinticinco de Agosto, 1983.” Eds. Karl Alfred Blüher, Alfonso de Toro, and Carsten G. Pfeiffer. Vervuert, 1992. 91–102.
- Léglise, Florence. “Espace, temps et mort dans *El Sur* de Jorge Luis Borges: construction spéculaire, labyrinthe de spéculations.” *La realidad y el deseo: Toponymie du découvreur en Amérique Espagnole, 1492–1520*. Ed. Carmen Val Julián. Lyon: ENS Éd., 2011. 257–68. Print.
- Mualem, Shlomy. “Borges and Schopenhauer: Aesthetical Observation and the Enigma of ‘El Zahir.’” *Variaciones Borges* 21 (2006): 107–37.

- Percoco, Cristina. "Opening Strategy and the Self as Illusion in Borges' 'El Otro.'" *Variaciones Borges: Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation* 16 (2003): 109–20. Print.
- Read, Leonard E. I. *Pencil: My Family Tree*. New York: Irvington-on-Hudson, NY: The Foundation for Economic Education, 1999. Print.
- Shaw, Donald Leslie. *Borges' Narrative Strategy*. Leeds, Great Britain: Francis Cairns, 1992. Print.
- Vázquez, María Esther. "La memoria de Shakespeare: Borges y el laberinto de la memoria." *Letras* 38–39 (1998): 223–33. Print.
- . "La memoria de Shakespeare': El Último juego de Borges." *Revista Iberoamericana* 56.151 (1990): 479–87. Print.
- Wilson Reginato, Michael. "La memoria de Shakespeare' y la genealogía de la primera persona." *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism* 2 (2006). Print.
- Zaidi, Ali Shehzad. "The Overlooked Library in Borges's 'El Otro.'" *Variaciones Borges* 31 (2011): 181–97. Print.

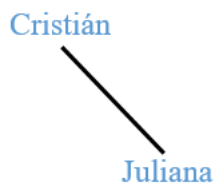
Apéndice suplementario

El triángulo cerrado

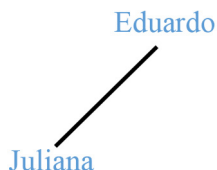
Una de las formas quizás más sencillas (temo pronunciar ese adjetivo hablando de Borges) es el triángulo cerrado. En su cuento titulado “La intrusa”, existe una relación triangular entre los tres personajes principales: Eduardo (el hermano menor de los Nelson), Cristián (el hermano mayor) y Juliana (mujer compartida entre los dos). Los tres coexisten y se entrelazan dentro de un ménage à trois. Los hermanos tienen su amistad fuerte entre sí, y los dos tienen relaciones íntimas con Juliana. Podríamos pensar de su relación así:



Es un triángulo equilátero, ya que los tres conviven en un trio amoroso en que cada personaje tiene su lugar de importancia (por lo menos al principio). Después de un tiempo, surge la tensión entre los hermanos a causa de Juliana. La tensión existe por culpa del trio. Para eliminar dicha tensión, entonces, podría eliminarse cualquiera de los tres, y el problema se solucionaría. Cristián y Juliana podrían haber eliminado a Eduardo, convirtiendo el triángulo en línea estable:



O Eduardo y Juliana podrían haber eliminado a Cristián con el mismo resultado:

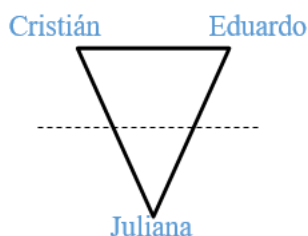


Pero al final, los dos hermanos deciden eliminar a Juliana, intentando al principio venderla a un prostíbulo, y después matándola.⁵

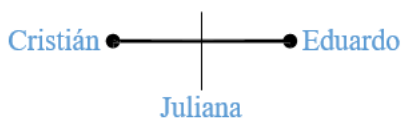
⁵ La intrusa llega a ser una obsesión al igual que el Zahir y el libro de arena, de la cual tienen que deshacerse para salvar sus propias vidas. Es tema para otro análisis.

Cristián Eduardo

Vemos que al final, no era un triángulo equilátero, sino más bien un triángulo isósceles en que la intrusa no estaba tan cercana a los dos hermanos como ellos lo estaban entre sí. Su relación fue más fuerte y tenía una posición favorecida a la relación que tenía cada uno con Juliana.



Al final del cuento, vemos la reducción de la geometría desde el triángulo cerrado (ménage à trois) hasta una suerte de línea de dos polos, la cual queda interrumpida por el punto tercero, Juliana.



De esa forma, ella es, de verdad, una intrusa. No es la tercera parte de un trio amoroso, como pensamos al principio del cuento, sino el quebranto de una relación ya establecida. La clave que afirma la última representación gráfica (y no la primera) es el epígrafe del cuento. El autor hace referencia (sin citarla) a un versículo bíblico: 2 Reyes, i, 26. Esa referencia de la biblia católica sería en la biblia popular 2 Samuel, i, 26, y dice: “Angustia tengo por ti, hermano mío, Jonatán, que me fuiste muy grato. Más admirable me fue tu afecto que el amor de las mujeres”. La relación fraternal se exalta sobre la relación sexual.