

LA INTERSECCION DE LOS PLANOS DE LA "REALIDAD"  
Y DE LA FICCION LITERARIA

Diálogos del "autor", narrador, personajes, narratario y lector

Ana Maria Barrenechea  
Instituto de Filología y  
Literaturas Hispánicas  
"Dr. Amado Alonso"

... We are such stuff  
As dreams are made on; and our little life  
Is rounded with a sleep....

ha dicho Shakespeare en The Tempest (IV, esc. 1°), por boca de Próspero, y ha agregado en A Midsummer-Night's Dream, por boca de Teseo (V, esc. 1°):

And as imagination bodies forth  
The forms of things unknown, the poet's pen  
Turns them to shapes, and gives to airy nothing  
A local habitation and a name.

Borges, después de analizar el Fausto, del autor argentino Estanislao del Campo, observa:

Estanislao del Campo, soldado que en Pavón saludaste  
la primer bala, puesta la diestra en el quepí ¡qué raro  
que de tu tendal de noches y días perdure solamente una  
siesta que no viviste, una siesta que desvelaron dos  
imaginarios paisanos que hoy han subido a dioses y te  
franquean su media hora inmortal! (El Fausto criollo, El  
tamaño de mi esperanza, 17-18).

En estos breves textos, y en otros muchos que podrían citarse, los artistas se preguntan a través de los siglos sobre la naturaleza del hombre y su destino, sobre la naturaleza del arte, y aun intersectan o contraponen vida y arte en formas bajo las que subyacen diversas visiones del mundo que queremos determinar.

Intentaremos a través de unos pocos autores hispánicos destacar las formas de ese enfrentamiento y las inquietudes que simbolizan. En su base encontramos la complejidad del hecho literario, que no debe ser olvidado, además de otros que lo rebasan y que luego veremos.

En el hecho literario comenzaremos por su ambivalencia fundamental (presentación del mundo imaginario, aceptado convencionalmente como real), las experiencias de autor y público ante esa ambivalencia, los recursos retóricos y convenciones literarias, y el creciente interés por el análisis de sus técnicas.

El lector o espectador de una obra firma un contrato previo con el autor. Sabe que se encuentra ante un objeto construido con palabras, que es presentación de un mundo imaginario pero que pide se le otorgue el crédito de mundo real.

Sin embargo las actitudes de autores y público ante la ambivalencia de la obra de arte pueden ser muy variadas y aún opuestas. En un extremo está el lector doblado de crítico, que se goza en analizar la fórmula que ha producido ese engañoso milagro, o el escritor que calcula con toda conciencia los componentes de dicha fórmula (un Poe, un Valery o un Eliot). Aun puede agregarse los que hacen de la conciencia del artificio las bases de su estética. Caso muy particular es por ejemplo el de Bertolt Brecht en su teoría ético-estética del "extrañamiento" en la que fundamenta su concepción del arte al servicio de la sociedad. El teatro épico que postula es un teatro que por las técnicas de distanciamiento desarrolla el sentido crítico en los espectadores, impidiéndoles identificarse con los personajes y dejarse arrastrar por la ilusión de realidad, para obligarlos a tener conciencia de los problemas sociales, a juzgarlos y a tomar decisiones.

En el otro extremo de la experiencia del hecho literario, está el lector o el espectador que se deja arrastrar por la magia del arte, se enfrenta a la obra como a un trozo de vida y siente junto con los personajes como si estos fueran seres vivos. Muchas veces hemos asistido en el cine al comentario ingenuo en voz alta, y en los teatros de títeres, aun al caso límite de que los niños entablen diálogo animado con los muñecos. Algunos autores, por su parte recuerdan la experiencia de que planearon primero un argumento, pero el personaje fue creciendo en su imaginación hasta acusar una personalidad tan definida que les obligó a cambiar los planes primitivos y a conducir la aventura por otros derroteros, por propia regulación interna del carácter del protagonista. Muchos, al relatar estas experiencias, usan precisamente el lenguaje metafórico del ser de carne y hueso que se impone a su creador.

Además, en el análisis de la literatura, nunca hay que olvidar el papel de la tradición: es decir las formas y tópicos que se transmiten los cultivadores de los distintos géneros. Aquí interesa destacar entre las convenciones, algunas que están basadas, precisamente, en la naturaleza ambigua de la obra de arte. Unas veces se subraya la existencia real del protagonista o la verdad de los hechos narrados; otras se los aleja en el tiempo o en el espacio, ya para exaltar sus dimensiones sobre lo cotidiano, ya para permitir que el máximo de dicha exaltación imaginativa no quiebre el mínimo indispensable de crédito convencional otorgado por el lector.

Así, por ejemplo, se crea la tradición literaria de las alusiones a manuscritos encontrados por azares extraños o traducidos de lenguas exóticas, de sabios o magos que narraron la historia del héroe, los relatos enmarcados, las historias intercaladas, los narradores fingidos (simples relatores de los hechos, testigos de ellos o personajes que intervienen en las mismas aventuras que narran). En las últimas épocas se han ido refinando las técnicas de presentación de lo narrado: punto de vista, foco, fluir de conciencia, etc., etc.

Nos queda por recordar que en el curso de la historia moderna va creciendo en creadores y público el interés por dilucidar la naturaleza del hecho estético y por desentrañar sus recursos y técnicas. Lo prueba el desarrollo alcanzado por la Estética, la Crítica y la Teoría literaria; junto a la existencia cada vez mayor, de artistas que escriben ensayos sobre los problemas de la creación, los incluyen como comentario paralelo incrustado en la obra de ficción literaria, y hasta los convierten en uno de los temas, quizás el tema central de dicha obra.

Como ejemplo de un escritor que desarrolla hasta el límite las posibilidades que ofrece el hecho literario tal como lo hemos presentado, tomaremos a Cervantes. Aunque ha sido objeto de comentarios exhaustivos, es imposible eludir tratarlo y sustituirlo por otro, por la calidad egregia de su obra y porque todos los escritores que han seguido este tema, le son deudores de alguna manera. Los artistas posteriores han explotado los caminos abiertos por su genio, ahondando las posibilidades inventivas de la mezcla del plano de la literatura con el de los seres vivos, y cargándolas además de una angustia y unas implicaciones metafísicas que Cervantes -anclado en la seguri

dad de sus creencias religiosas- no podía prever.

Cervantes arma la trama del Quijote, partiendo de la situación del lector ingenuo que toma por realidad la ficción literaria, y la experiencia de vivir las aventuras leídas, pasa a ser la materia misma de la Historia del Ingenioso Hidalgo. Pero Cervantes realiza más. El hecho estético-literario en su totalidad es introducido en la novela y le sirve de sostén, como bien lo han destacado sus comentadores desde Américo Castro en adelante. En ella se sitúa el mismo autor. Empieza por penetrar en el prólogo que es casi la novela del novelista, el diálogo de sus vicisitudes para escribir un prólogo, sus juicios sobre otros autores y sobre él mismo. Aclaremos que es lo habitual que el autor hable como tal en el prólogo y explique su obra. Lo que no lo es tanto es que haga del prólogo una micro-novela dialogada (o mejor un micro-drama) inventándose una escena en la que él es uno de los personajes. Sigue apareciendo en el cap. VI del escrutinio de los libros, donde uno de sus entes de ficción, el cura, se declara amigo suyo y avanza un juicio sobre su obra La Galatea. Será necesario llegar a los primeros capítulos de la segunda parte para asistir a la compleja situación de unos protagonistas que discuten a su autor (y aun a su autor apócrifo: Avellaneda) y lo juzgan variadamente por cánones éticos, estéticos o de veracidad histórica. Y aun quieren saber el interés que la primera parte del libro ha despertado y la resonancia de los diversos capítulos en los lectores. Paralelamente, los protagonistas aparecen ante los otros personajes en su doble naturaleza de seres "reales" y héroes de libros conocidos, ofreciéndose al cotejo de ambas situaciones.

Ninguno de los tres elementos fundamentales del hecho estético: el productor de la obra, la obra en sí (con sus múltiples niveles de narradores y "autores") y el gustador de ella queda fuera del Quijote, ni aún el espectáculo del momento de su goce pleno. Cervantes debió sentir con intensidad esa resonancia del libro en el lector y del drama en el espectador. Todos recuerdan que en el cap. VIII de la primera parte -parodiando técnicas narrativas de los libros de caballerías- el relator interrumpe la batalla de don Quijote con el vizcaíno y manifiesta verse movido a ello por falta de documentación. Luego, al hallar un cartapacio con caracteres arábigos, hace que se lo traduzcan y como un moderno filmador enfoca la cámara para captar el momento en el que el morisco aljamiado le echa una ojeada y comienza a reírse para sí. Ahí está, sorprendido en pocas líneas el hecho de leer y de gozar

con lo leído, como más adelante en el capítulo del retablo de maese Pedro, sorprenderá el hecho de asistir a una representación teatral y desasirse de la condición de espectador hasta verse arrastrado en la aventura representada (parte II, cap. XXVI). Las actitudes del personaje de don Quijote son entonces muy complejas: en un comienzo conserva el espíritu crítico, sabe que asiste a una función de títeres, y apunta observaciones sobre la reconstrucción de época (sobre si correspondía hablar de atabales y de dulzainas pero no de campanas entre los moros), o se permite criticar el estilo ampuloso del relator. Pero llegado el momento culminante de la huida de los amantes, borra los planos de realidad e imaginación artística y se lanza a descabezar moros en el tabladillo. Vuelve nuevamente a la cordura y paga por los destrozos ocasionados con curiosas y humorísticas intermitencias de aceptar o no su alucinante situación según se trate de la hermosa Melisendra o de una de sus damas a las que tasa con distinto precio. Pero hay mucho más en este capítulo tan rico. Como en los efectos de cajas chinas, Cervantes injerta en la novela no solo la representación teatral sino también la crítica de esa representación teatral, y aun la situación de un relator que es el trujamán (caso poco usual en el drama, paralelo al del narrador de las ficciones), quien va contando la historia y por momentos se pone en el lugar de los espectadores, adelantando lo que éstos sufren y lo que suponen que ocurrirá en un futuro aún no desplegado ante sus ojos. Nos falta tiempo para comentar otros pasajes como aquel en que se rememora la lectura de libros de caballerías en la época de la siega y los diferentes comentarios de la audiencia según su sexo, su posición social y su psicología, o aquel donde aparece Ginés de Pasamonte, anunciando la redacción de la novela de su vida picaresca. Ya fuera del Quijote, en el entremés del Retablo de las maravillas, una escena totalmente vacía se puebla de imaginaciones que revierten sobre los espectadores e invaden la platea en sentido inverso a lo ocurrido en el capítulo del retablo de Maese Pedro, donde es la platea la que invade el escenario. Aun quedará también por citar esa peregrina invención de que sean los personajes de otras obras famosas (Urganda, Amadís, Oriana, Belianís de Grecia, Orlando furioso, el Caballero del Febo y el escudero Gandalín) los que escriban los sonetos y poemas laudatorios dedicados a Don Quijote, Dulcinea y Sancho para satirizar la costumbre de encabezar los libros con poemas de escritores amigos del autor verdaderos o falsos. Sin faltar el diálogo de Babieca y Rocinante para acentuar la nota paródica.

Ha llegado el momento de preguntarnos: ¿Qué subyace tras estas variadas formas en las que Cervantes nos muestra la intersección de los planos de lo literario y de lo real? ¿por qué en este escritor adquieren tanta importancia y tanta riqueza? En última instancia, ¿qué quiere objetivar con esa confrontación en las obras de arte que crea?

Américo Castro, uno de los primeros que llamó la atención sobre esta característica cervantina, lo explica por el peculiar modo de ser hispánico y su visión centáurica del mundo. Para Castro la estructura arabizada del vivir hispánico oscila en fluidas líneas de dentro a fuera y de fuera a dentro y cada cosa resulta así penetrable e intercambiable.

Otros críticos han aceptado y seguido su interpretación o la han refutado. Sin embargo nosotros no intentaremos una explicación (ésta u otra) basada en el modo de ser hispánico, porque primero exigiría de nuestra parte una determinación rigurosa y personal de cuál es ese modo de ser, y más que eso, una historia de las mentalidades condicionadas por sus contextos. También exigiría un minucioso estudio de estas formas artísticas en otras literaturas, para determinar la precedencia o la singularidad de los hechos que comentamos en la literatura española, y decidir la relación postulada.

En cambio podemos dilucidar qué ocurre en Cervantes mismo(o en otros autores que analicemos), y qué ocurre en su época. Puede empezarse por lo más obvio. Cervantes desarrolla el Quijote como parodia de los libros de caballerías (e incluye además casi todos los géneros narrativos practicados en su época). Ya este hecho implica que muchas convenciones del género deben de estar en la obra y que su naturaleza paródica lleva a desarrollar -variando, realizando, deformando- estas convenciones. Entre ellas figuran, precisamente, la afirmación de existencia real del héroe, los narradores ficticios (magos o sabios) que se interponen entre autor y materia narrada, el hallazgo de pergaminos o documentos sobre los hechos, y las técnicas de interés y suspenso como la interrupción del relato por falta de documentación.

Además Cervantes era un escritor de excepcional conciencia, preocupado por los problemas del arte. En el Quijote y en sus otras obras comenta por boca de los narradores ficticios o de sus personajes las cuestiones de la unidad y la variedad, la verdad poética y la verdad histórica, la verosimili-

tud y lo maravilloso, todo ello materia de discusión en la preceptiva clásica y en la de su época. El gusto y pasión por lo literario, el entusiasmo por el poder creador del arte y la seguridad de su propio poder ("pasa raro inventor pasa adelante" dijo de sí por boca de Apolo en el Viaje del Parnaso), lo llevan a intercalar los comentarios estéticos, y hasta a injertarlos en la misma trama de lo narrado, haciendo de ellos materia narrativa.

Pero Cervantes es un escritor preocupado no solo por la complejidad de la literatura sino también por la complejidad de la vida (quizás sería mejor decir por la complejidad del vivir, uno de cuyos hilos es el arte).

El jerarquizado mundo medieval se había abierto a todas las posibilidades en el Renacimiento. Esa apertura producía reflejos y pistas variadas -unas parecían seguras, otras revelaban el engaño de las apariencias, otras eran ricas pero riesgosas- y no se sabía nunca con certeza qué podía esperarse al final de ellas. Esa riqueza exalta al artista y al hombre, pero no le asegura el triunfo. En el transcurrir del siglo XVI y hacia el XVII se va acentuando la nota de la inseguridad y del desengaño por las expectativas frustradas, pero en Cervantes, aunque se ha perdido el impulso vital renacentista, se mantiene todavía la capacidad de serena aceptación del precario equilibrio entre las posibilidades abiertas y las fuerzas que tiran hacia la tierra.

A través del personaje autónomo, Cervantes no expresa su incredulidad o inseguridad respecto a la existencia de Dios, como lo harán nuestros contemporáneos, sino el variado juego de la existencia de los hombres junto a la afirmación de su propio poder inventivo: complejidad del hombre y del mundo en que le toca vivir, complejidad de la literatura, complejidad de las interrelaciones de los hombres entre sí y de las reacciones de los hombres ante la vida y el arte.

Desde Cervantes pasaremos en un brusco salto a Unamuno, dejando a otros autores intermedios. En Unamuno el personaje autónomo alcanza la dimensión de símbolo de los anhelos de eternización de su padre espiritual. Amor y Pedagogía, (planeado en 1900 y publicado en 1902), la Vida de don Quijote y Sancho (1905) ya anuncian lo que estará plenamente desarrollado en Niebla (1914). Antes tenemos que explicar con brevedad algunas ideas del autor que

dan sentido a estos hechos.

Cuando Unamuno llega a dudar de Dios y de su propia pervivencia, se aferra a una dialéctica que va de un polo a otro en angustioso movimiento de lanzadera. Dios sueña a los hombres, que sólo existen mientras él los piensa, y a su vez los hombres imaginan seres de ficción que son los hijos de su mente. Pero quizá también ocurre que sea posible invertir el orden y decir que Dios existe porque los hombres lo sueñan. Terrible alternativa que vuelve a implicar el tercer término de la cadena, con retórica traslación a lo literario de lo divino, el que quizá los hombres existan porque los sueñan los seres de ficción que ellos creyeron crear. Y aun amenazan otras pesadillas: el que Dios, o el hombre, o los personajes novelescos vivan porque se sueñan a sí mismos. El eterno devanar de la serie Dios-hombre-poema-lector no es más que una de las formas que el anhelo de pervivir toma en Unamuno.

Niebla es en este sentido su novela más representativa, y en ella la tradición cervantina de que los personajes literarios convivan con los seres reales enriquecida por la influencia de Galdós, Carlyle y Kierkegaard adquiere nuevos matices, tanto en su desarrollo propio como en su función simbólica. Porque para destacar esa dependencia paralela (Dios es al hombre como el hombre es al ente de ficción), el escritor penetra en la novela como un Dios que se burla de sus criaturas, simples títeres que él maneja y que se creen autónomos y a su vez dota al protagonista Augusto Pérez de una doble naturaleza que va a través de la historia narrada. Primero pasa de una vida nebulosa (distracción, indecisión, dudas, vacío, oscilación) a una existencia plena, la de sentirse ser de carne y hueso que sufre y sueña, a quien el amor y el dolor le han dado esa plenitud. Luego, en las dramáticas escenas finales pasa de esa afirmación personal a la dolorosa revelación de ser sólo un personaje novelesco, con vaivenes de rebeldía y desaliento. Don Quijote es un hidalgo cuyas estupendas aventuras han salido ya en estampa, él y Sancho saben que han accedido a la gloria de las letras sin dejar de ser hombres. Augusto Pérez acaba por tener conciencia de su naturaleza ficticia de personaje literario, (de no haber sido nunca hombre) y al mismo tiempo se le hace sufrir con el deseo de serlo y el terror de saberse sombra imaginativa. Por eso es posible que su tragedia revierta sobre el autor y sobre los lectores más explícitamente que la criatura se rebele contra su creador y le enrostre su inanidad esencial.

Fuera de este momento dramático en el que se enfrentan el autor y su personaje, como culminación y síntesis de la agonía unamuniana, Niebla está llena de curiosas interferencias del mundo literario y el mundo cotidiano que no detallaremos porque ya han sido comentadas por otros críticos.

Después de Niebla, deben recordarse sus realizaciones de una novela de la novela que en Don Sandalio actúa sobre el vacío perfecto y en Cómo se hace una novela sobre la mezcla de géneros. En La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez, argumento y personaje desaparecen, el personaje es un ser en hueco y se desconoce su vida, es decir la materia de la fábula. Más aún, toda la novela consiste en esa insistencia en rechazarlos e ignorarlos voluntariamente para realizar en forma más radical el proceso de la creación novelesca a partir de cero. En dicho proceso participan el lector y el autor imaginarios (espejos de todos los lectores y autores reales, es decir de todos los hombres) para crearse a sí mismos y de ese modo eternizarse: símbolos también de la triple cadena Dios-hombre-ente de ficción.

En Cómo se hace una novela, Unamuno llega por el camino opuesto a un caso límite, pues convierte la parte novelesca en el relato del argumento (argumento químicamente puro), tal como va surgiendo en la mente de su soñador. Esta crónica de "cómo se hace una novela" es una curiosa mezcla del género ficción y del género memorias, en la que corren paralelos y entrelazados los sufrimientos de Unamuno en su destierro voluntario ante el acontecer histórico de la dictadura de Primo de Rivera, su imaginación de una novela y su lectura de las cartas de Mazzini (hombre público y ente histórico proscrito, como Unamuno). Los planos se entrecruzan en reflejos alusivos, porque el hilo argumental novelesco trata de un hombre que lee y cree que debe morir al acabar la lectura, y las "memorias" de Unamuno son las de un hombre que se sumerge en el devenir histórico de su patria y con una actividad política concreta va haciendo su propia novela vital e intentando eternizarse (como eterniza la creación artística) a pesar de la angustia y el temor a la nada que le acechan, mientras lee las cartas de Mazzini, otro hombre político que escribía y actuaba, al mismo tiempo que se sentía caminar hacia la muerte.

En síntesis, Unamuno publica novelas con prólogos y epílogos e interpolaciones que las comentan por boca del autor o de los personajes, cambia constantemente las relaciones entre el autor, el lector y la obra, intercala

narraciones o proyectos de narraciones, entra en ellas y sale de ellas y hace entrar y salir al lector y a sus personajes. Así como en ciertos ritos simbólicos de las sociedades arcaicas (árbol, montaña, columna, centro) se da la posibilidad de la comunicación de las tres zonas cósmicas (cielo, tierra e infierno), sus relatos fundan el lugar literario cósmico donde es posible el pasaje entre los diferentes estratos de la realidad y de la obra narrativa, creando relaciones nuevas entre mundos, oyentes y narradores imaginarios que proceden de muy diversos niveles.

No puede negarse que los cruces de planos de literatura y vida solo se dan con el refinamiento que hemos visto en Cervantes o en Unamuno cuando existe una conciencia literaria madura, que la tradición ha ido enriqueciendo. Bien deslindados los campos de la imaginación y de la realidad y establecidas sus relaciones, se vuelve a juntarlos lúcidamente, en diseños sutiles. Pero entre la visión del mundo de uno y otros existe un abismo. Es evidente que ese abismo se ahonda cada vez más y que en los últimos tiempos aflora una desesperación radical, un desconcierto ante el caos o un escepticismo que busca expresarse por los modos indirectos de la "duplicación interior" o de la subversión de las relaciones entre autor, obra y lector. En este terreno, la literatura argentina ofrece dos modelos notables en la obra de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, entre otros.

Pocos han leído a Macedonio Fernández en su patria, casi ninguno fuera de ella. Para valorarlo, generalmente se mezcla lo que se sabe del hombre y de la obra, la anécdota, el mito, las amistades que supo concitar. Macedonio Fernández ha cultivado la poesía reunida en Muerte es verdad (1942), el ensayo filosófico sui generis en No toda es vigilia la de los ojos abiertos (1928) y formas fragmentarias de la prosa imaginativa y humorística difíciles de clasificar, agrupadas en las dos ediciones de Papeles de recién venido (1929, 1944) y en Una novela que comienza (1941) (Si nos limitamos a lo publicado en su vida y no tenemos en cuenta sus Obras completas recogidas después de su muerte.

En No toda es vigilia la de los ojos abiertos expone ideas filosóficas que explican su obra humorística. Niega la materia y el yo, el espacio, el tiempo y la causalidad. En cambio afirma el ser, la continuidad del ser (lo que siento y soy) en un presente eterno que borra el pasado y el futuro.

La nada no existe; con lo que llamamos muerte cesa la pasión en el mundo externo, pero continúa en el ensueño (superior a la vida porque no necesita de espacio, tiempo, materia y causa) y también en el arte, que es otro modo del ser.

Si en Jorge Luis Borges y en Niebla de Unamuno la confrontación de los hombres (lectores y autores) con los personajes de ficción puede hacernos dudar de nuestra calidad de seres vivos, en Macedonio Fernández dicha confrontación nos asegura lo opuesto: que el morir puede ser también un hecho mental y ficticio, y que por lo tanto existiremos eternamente. Basta recordar que en No toda es vigilia... asegura la continuidad sin fronteras de vida, ensueño, existencia post mortem y arte.

De allí nacen los juegos más osados con el autor, el lector y los personajes. Dichos juegos son solo una parte de su absurdo humorístico, el cual afecta, para decirlo con palabras que podrían ser suyas, las cuatro categorías fundamentales de la experiencia: el tiempo, el espacio, la materia y la causalidad, creando con la dispersión aparente, la inventiva verbal y la lógica del absurdo, un mundo del no-ser nítido y coherente. Así se tambalea de rechazo el mundo en que vivimos y nos salvamos del pavor de morir.

Detengámonos, por el momento, en los cruces de los planos de realidad y ficción literaria, que son la nota predominante de su humorismo en los relatos reunidos en su libro Una novela que comienza (1941, citada en adelante N). En el primero de ellos, que lleva el mismo título del volumen, se esboza un principio de historia que apenas iniciada queda inconclusa: el personaje (llamado "mi amigo" o R.G.) alcanza a ver en fugaces encuentros sucesivos a dos señoritas que ni siquiera notan su presencia, y que le atraen por cualidades diferentes. La novela se abre con un anuncio de R.G. en tercera persona gramatical en el que solicita noticias de las señoritas cuyos datos se indicarán. Este argumento mínimo sostiene durante 25 páginas curiosos casos de ambigüedad narrativa. Un narrador (que llamaremos X para entendernos) dice ser amigo del personaje R.G., habla en primera persona, insiste en la realidad de ambos, corta el relato antes de haberlo iniciado o intercala en él referencias personales de tono variado -unas, poéticas, dirigidas a la amada muerta en la juventud; otras, que instalan el disparate en la vida-. También intercala comentarios humorísticos de su experiencia de autor que

piensa mientras escribe, vigilado por un lector que lo juzga, mientras él continúa el acto de escribir o se interrumpe para pensar y acaba por convertirse en lector de otro autor, o comenta su propia técnica de paréntesis, de saltos incongruentes y de fragmentarismo.

X dialoga luego con el personaje R.G., que le encarga escribir sobre su caso un "artículo-anuncio", y aclara la técnica narrativa que deberá usar, técnica de narrador ficticio que es protagonista de la historia: "He pensado que debo figurar en el artículo como si fuera yo quien vio a las señoritas y se interesa por ellas, para facilitar la redacción. R.G. puede retirarse y desde mañana hacer la guardia a su teléfono de 5 a 8". (N, 35).

Al fin comienza este embrión de aventura, relatado en una primera persona gramatical que parece ser ahora la de R.G. hasta que de pronto se interrumpe para acotar: "Sigo hablando por R.G. El lector vacilará acerca de si debe atribuir a G. o a mí la literatura de este artículo. Creemos que no nos enfadará a cada uno de nosotros que se nos crea capaces de que el otro lo haya escrito". (N, 40).

Esta primera persona ambigua termina la historia de los dos encuentros fugaces y, sin ninguna transición, ni siquiera tipográfica, vuelve a definirse como el escritor X que convive con su amigo R.G. en la supuesta realidad que la novela transcribe, y queda esperando las noticias sobre ella, que le darán la posibilidad de continuar la novela: "... nada tengo más que añadir, hasta que un deseado con muy poca esperanza mía llamado telefónico, haga sonar también para mí la hora de prepararme a la prosecución de la novela. En este momento, pues, dejo la pluma y me traslado al pie del teléfono de mi amigo, ya que quiero participar en el evento de una sorpresa gratisima". (N, 49).

Alguien traería aquí, como modelo, la aventura del Vizcaíno en el Quijote. No la excluimos, pero es necesario observar, que en el Quijote se interrumpe el relato por falta de documentación de los hechos pasados, mientras que aquí, la escritura de la novela se desenvuelve contemporáneamente a los sucesos narrados y no puede avanzar cuando ellos aun no han ocurrido, caso semejante al que comentamos antes, en el que la lectura era simultánea al hecho de estar escribiendo.

Aún se agrega a esto otra ambigüedad, la de que X, el autor de la novela, se presente alternativamente como simple persona que transcribe lo que acontece en la realidad o como creador de la ficción ("Lo único que puedo anticipar es que naturalmente si se presentan las dos damas no me siento bastante autor para desenredar la intriga ...", N, 49).

La novela concluye con una nueva pirueta humorística que juega con la alianza inesperada de autor y personaje "Preveo una Novela que no sigue. Menos suerte tuvo mi Novela impedida, que no pudo empezar porque nació un impedimento canónico no dirimible: una de las "personajes" resultó hermana del autor".

En el segundo relato del mismo volumen, la Novela de la Eterna y la Niña de dolor dulce-persona de un amor que no fue sabido (escrito en 1929), se acentúa aún más el carácter rapsódico y el vacío del argumento. Consta de un cuento (insertado por el editor al principio), de un "Prólogo" y dos "Salutaciones", sin que se llegue a comenzar la novela que anuncia el título general.

Pero a su vez, el cuento intercalado, "Suicidia" (1937), queda a cargo del lector para que lo concluya, cuando apenas se ha iniciado. Las relaciones de autor, lector y obra alcanzan en él al paroxismo. Se inicia el cuento con el diálogo directo de dos personajes de nombres extraños Quizágeno y Dulce-Persona, los cuales declaran por boca del primero querer aparecer bajo las fórmulas de autor y lector "... has de tener paciencia con la debilidad que me conoces por aparecer no como personaje sino bajo fórmulas de autor. Así te pido me consentas que presente ante tí el cuento que te prometí, y que ahora viene, como si me dirigiera al lector..." (N, 55).

Según este deseo, abandonan sus nombres y figuran como autor y lector. El autor narra, pues, y corta constantemente el relato para exponer en largas digresiones sus teorías artísticas o metafísicas, su opinión sobre los personajes y acontecimientos, o para dialogar con el lector.

Tal situación se mantiene solo por unas páginas, porque al final vuelven a irrumpir bruscamente Quizágeno y Dulce-Persona, y el cuento acaba en forma tan ambigua como antes, sin poder decidir el verdadero carácter del

narradores: "Rectificaré (como autor o como Quizágeno, no importa) que no admito suicidio..." (N, 65-66).

Además el lector toma en él los rasgos de rebeldía que la tradición literaria ha elaborado para los personajes autónomos, y se pelea con el autor y quiere irse, mientras el autor se empeña en retenerlo.

Ambos, por último, se sienten solidarios con la heroína y de algún modo implicados en su destino vital y literario. "Yo miraba feliz vivir a Suicidia", dice el autor, y agrega luego respecto del lector: "... Suicidia, no quedará sin quien la busque, consuele y le concluya su cuento, pues Dulce-Persona se identifica con todo dolor y un 'personaje' dejado de contar es lo que más teme para sí y para otros".

Terminado el cuento "Suicidia", en su "Prólogo a lo nunca visto", anuncia la futura publicación de su novela, obra de tal poder que los hechos literarios que encierra acabarán por absorber a la realidad y sustituirla, o se codearán con ella.

Con los casos analizados, no hemos agotado la sorprendente inventiva de Macedonio Fernández para trastornar las relaciones autor, lector, personajes, obra y crítica de la obra. Sin embargo, son los más significativos y bastan para destacar su maestría por dos razones: porque trabaja con un argumento reducido al mínimo y porque en ellos son menos visibles otras audacias imaginativas, que no trataremos en detalle y que invaden sus Papeles de Recienvenido.

Sus Papeles de Recienvenido movilizan la nada contra la materia, crean una nada más real y más concreta que ella, con leyes propias y con capacidad de ocupar espacio, de desenvolverse en el tiempo, de regirse por encadenamiento de causas y efectos, una nada que se puede pesar, medir, gustar, palpar, y que de rechazo hace tambalear la realidad del mundo externo.

En efecto, hasta aquí nos hemos limitado a ver en los autores comentados las interferencias de realidad y ficción literaria, y podríamos agregar de la realidad con otras formas de ficción artística como el cine, en los cuentos de Horacio Quiroga ("El espectro", "El puritano" y "El vampiro") o la

fotografía en "Las babas del diablo" de Julio Cortázar.

Pero es indudable que aunque nos limitemos a este estrato no podemos dejar de aludir a los otros con él relacionados porque perdería su sentido. En última instancia, ésta no es más que una de las variadas formas en que se presenta el problema más vasto y general de la oposición ser o no ser.

En tal búsqueda se confronta al hombre con lo que no es hombre: con Dios, hacia arriba, o con el resto de los seres hacia abajo. Si se da como supuesto propio de la relación Dios/hombre, la dependencia del hombre con respecto a su creador, ocurrirá que la confrontación con Dios dará la seguridad de existir o no, si Dios existe o no a su vez. Pero también, si se centra la visión en las relaciones de dependencia, la plenitud o la atenuación del existir radicarán en la libertad o en la subordinación que reduce al hombre a simple autómatas con destino prefijado. La confrontación del hombre con los otros seres toma variadas formas, unas más tradicionales otras más nuevas. El hombre aparece en la narrativa opuesto a otros entes del mundo: ya a seres también animados, pero de otra naturaleza, como los animales; ya a seres inanimados como las cosas o a falsas copias con consistencia corpórea (muñecos, títeres, juguetes); ya a formas incorpóreas (sueños, fantasmas, sombras, reflejos, nieblas).

Parecería además que hay dos modos imaginativos fundamentales de presentar la dificultad de la distinción entre estos opuestos. Uno consiste en mostrar cómo son, otro en mostrar dónde están.

En el primer caso puede ocurrir que un individuo clasificado como A tome los atributos de B o viceversa. Un personaje de ficción lo mismo que un animal o un objeto, pueden sufrir o rebelarse contra su creador o su dueño o actuar independientemente como un ser vivo; un hombre puede perder sus calidades distintivas y convertirse en un ser de ficción, un pelele, un fantasma, un sueño, una figura que se disuelve en un espejo. También los escritores imaginan seres de naturaleza ambigua o indefinible, que oscilan entre comportamientos y rasgos diferentes como el inquietante "Odradek" de Kafka, modelo perfecto del género (Obras completas, 776).

El otro modo de presentar imaginativamente el conflicto es mostrar

dónde están o con quiénes conviven los seres opuestos.

En el campo literario, que ya hemos desarrollado, el autor y el lector pueden pasar del ámbito de la vida al de la novela y convertirse en personajes y dialogar en ella entre sí o con sus criaturas de ficción, y los personajes novelescos pueden alegar que son seres reales que proceden también de la vida o conservar su naturaleza ficticia pero salirse del orbe de la novela para pasearse en los prólogos, en las notas al pie de página o referir a encuentros tenidos en la vida con autor o lector. Pero no solo se traspasan los límites de vida y literatura; pueden traspasarse los límites acumulados de diversos estratos literarios, incluidos unos dentro de otros como en las duplicaciones interiores, el teatro en el teatro, la novela en la novela, los cuentos enmarcados o intercalados, las cadenas de narradores ficticios. Así presentados en imagen topológica, seres diversos conviven en un mismo espacio o trasmigran de uno a otro o se van repetidos en diversos ámbitos excéntricos, concéntricos o continuos. Estos ámbitos enfrenta la vida con la literatura o el arte, también vida humana y no-humana, vida y sueño, imaginación, reflejo o niebla en parejas que simbolizan el ser opuesto a la nada.

A veces predomina con claridad el enfoque de la naturaleza del objeto (cómo es) y otras la consideración del ámbito (dónde y con quién está), pero a menudo es difícil decidir si se trata de un cambio de naturaleza o de ámbito porque ambos van unidos. Esto ha facilitado la interpretación topológica del hecho y su descripción en un crítico como Hans Magnus Enzensberger, por el auge que este tipo de imaginación espacial (espacio-temporal mejor) está teniendo en la novelística contemporánea, paralelamente al desarrollo científico y hasta la vulgarización de los conceptos topológicos.

Presentaremos a continuación, a través de la obra de Borges, el problema total que hemos esbozado.

También Jorge Luis Borges construye un orbe donde se han borrado los límites de la realidad y la ficción literaria, dónde no se sabe qué es lo imaginado y qué es lo verdadero, donde pueden alternar los personajes novelescos y los históricos, los autores reales y los apócrifos, donde la vida copia los procedimientos literarios y a su vez lo específicamente literario cobra valor vital, cuando no mágico.

La "realidad" de Alfonso Reyes, Ezequiel Martínez Estrada y Enrique Amorim, apuntala en sus libros la ficción del mundo de Tlon, la de Philip Guedalla apoya la del autor que inventó a Almotásim; la de Patricio Gannon, la del puestero Damián, que a su vez nace de un argumento sobre el pasado tomado de San Pedro Damián; mientras que, por su parte, sufren de convivir en forma de personajes con estas imaginaciones.

Pero aun hay más: el que los autores apócrifos y los personajes emigren de un cuento a otro como el Hládik, protagonista de "El milagro secreto", que pasa a una nota erudita de las "Tres versiones de Judas" (en un cuádruple juego de autoridades inventadas); hay el construir un cuento en forma de ensayo sobre un autor fingido, y el escribir sobre un autor verdadero un ensayo que acaba sugiriendo las magias de un cuento fantástico (como los dedicados a Coleridge o a Fitzgerald en Otras inquisiciones) o el contar una historia como real y terminarla mostrando las fuentes literarias que la originaron (como en "El inmortal" o en "La otra muerte").

También Borges introduce a Borges como narrador en primera persona (unas veces personaje secundario, otras protagonista de cuentos fantásticos). Para no citarlos a todos recordemos "El Zahir" y "El Aleph", donde se enfrenta con la visión de objetos mágicos abarcadores del universo (múltiple o uno) y "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius" donde conoce un universo imaginado por los hombres. En los tres, la visión acaba enloqueciéndolo o disolviendo la realidad del mundo en la nada. Recordemos, especialmente, "Borges y yo", patética página donde da vida a un doble, que es el que escribe y que acaba por usurpar su puesto y borrarlo.

En "El inmortal" crea una forma compleja que combina los elementos desdibujadores (el desierto, el infinito espacial y temporal, la borrosa figura de Cartaphilus, los trogloditas mudos y casi inmóviles, la confusión de las tres personalidades de Cartaphilus, Rufo y Homero, la disolución de un Homero inmortal en la nada) con una técnica de presentación del relato que es de signo contrario, pues obliga al lector a ir descubriendo los hilos individualizadores de una personalidad (la de Homero) a través de la narración autobiográfica de otra (la de Rufo) que acaba por ser otra (la de Cartaphilus).

Pero sobre las oscilaciones entre literatura y realidad, predomina

en Borges la construcción de un orbe cerrado donde pueden convivir, el hecho de soñar y saber que se está soñando, ser una sombra y tener conciencia de serlo, hallarse perdido en el mundo, y conocer que nunca se alcanzará la clave del propio destino.

Solo es posible citar ahora unos pocos ejemplos de las mil formas en que realiza esa disolución del tiempo, el espacio, la personalidad y el mundo material, sumergiéndonos en el infinito y el caos.

El protagonista de "Las ruinas circulares" cree haber dado vida a un discípulo a fuerza de soñarlo y descubre al final que él también es la proyección del sueño de otro hombre. El universo de "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius", imaginado por una corporación, supera en coherencia al mundo real y hasta le envía objetos materiales de consistencia superior, llegando a amenazar su propia existencia. Pero ese orbe imaginario que asciende a real, lleva en sí mismo un segundo plano de irrealdad, el de los hronir, que son objetos pensados en segunda potencia y ascienden a objetos concretos en el mundo de Tlon.

También aparecen en sus cuentos, hombres que creen ser dueños de su destino y descubren que seguían caminos prefijados. Pueden estar detrás de estas ficciones las variadas concepciones filosóficas o teológicas que atraen a Borges por su poder imaginativo: la idea de una divinidad que dibujó los pasos del hombre desde el comienzo de la creación, las teogonías gnósticas, el tiempo cíclico y aun tópicos como el del libro de la naturaleza -libro de Dios, o el de vida- representación teatral.

"El muerto" es la historia de este descubrimiento bajo las figuras de un contrabandista y del compadrito que intenta suplantarlo creyéndose dueño de su propio destino cuando es un juguete en las de ese tosco símbolo del Todopoderoso. "Tema del traidor y del héroe" repite la misma idea bajo la alegoría tradicional del gran teatro del mundo: el asesinato de Kilpatrik es una inmensa representación que ha sido planeada con el modelo de Shakespeare, que se extiende a la ciudad entera y que se proyectará en las ya fijadas acciones futuras y en las del narrador.

Por otra parte, Borges introduce constantemente en su obra la alu-

sión al infinito espacial y temporal que él considera el elemento corruptor por excelencia. Esta sugestión puede tomar simplemente la forma de un ámbito de amplitud desmesurada: la geografía de la India, el desierto, la llanura, las calles interminables, los días que se estiran y se prolongan indefinidamente, los vastos ciclos temporales; también la de una multiplicación enloquecedora, que suele incluir los reflejos enfrentados, la subdivisión sin término o las cíclicas repeticiones de autómatas.

Las multiplicaciones infinitas amenazan al hombre. El protagonista de "El jardín de senderos que se bifurcan" oye que su antepasado imaginó un laberinto de tiempo donde se vive un número de vidas que proliferan incesantemente, y acaba por sentirse repetido eternamente junto al hombre que debe matar. "La biblioteca de Babel", con su monstruosa arquitectura en espiral, obliga a vagar incesantemente de uno en otro hexágono para buscar la justificación sin esperanza de alcanzarla, por las repeticiones periódicas. En sus ensayos dedicados a las aporías eleáticas ("La carrera de Aquiles y la tortuga" y "Avatares de la tortuga") se goza en concretar la infinita subdivisión del tiempo y del espacio imaginando miles de seres y miles de abismos donde se desempeñan mientras se agrandan o disminuyen monstruosamente.

Por eso abundan en su obra "atareados espejos que multiplican" al enfrentarse, o se ve brillar "el fondo ilusorio de los espejos" que desdibujan las figuras y las desrealizan. Y en un breve relato "Los espejos velados" aun juega con la locura de imágenes que persiguen, de cristales que se sublevan y cambian los reflejos de la realidad.

Los sueños son otra forma de sugerir la indeterminación de los límites entre mundo real y ficticio, ya borrando las líneas de los ámbitos, ya repitiéndolas por superposición en diferentes capas que es necesario atravesar. Y junto a los sueños, los laberintos juegan con el entrecruzamiento, la bifurcación, la confusión, la prolongación incesante de esos ámbitos que se recorren también incesantemente.

La estructura misma del relato alude a veces a la multiplicación infinita bajo las formas de la inclusión, los reflejos, la bifurcación y la repetición cíclica. Si le atraen las obras de los demás porque el mapa está dentro del mapa o el drama dentro del drama, también construye ficciones con

esas características.

"El inmortal", "El jardín de senderos que se bifurcan", "La escritura del Dios" hacen alusión a varias capas de laberintos y de sueños superpuestos. La visión maravillosa del universo que presenta en su cuento "El Aleph" incluye la cadena eterna: el Aleph en la tierra y la tierra en el Aleph; pero además -según su costumbre de repetir un esquema imaginativo con variaciones- también incluye otro orbe que prolifera en reflejos: "un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin". En "El milagro secreto", el protagonista escribe un drama simbólico de su destino mientras lo vive y además la "Vindicación de la eternidad", libro angustiado por el problema del tiempo como el cuento en el que figura, mientras toda la obra está poblada de pesadillas que aluden no solo al tiempo, sino también a la posible naturaleza alucinatoria del milagro concedido por Dios y del propio vivir. Plano de la vida, plano de la ficción literaria, plano del sueño, plano de la alucinación, plano de lo sobrenatural y divino implicados para que al fin nos preguntemos sobre la propia condición de seres reales o de sombras.

Unamuno puede aun afirmar encarnizadamente (en medio de sus dudas) una existencia basada en el querer ser, y hacer de sus novelas, sus poesías, sus ensayos, sus dramas, la expresión trágica de ese querer. En cambio Borges traduce con lucidez (también con secreto patetismo) pero sin esperanza, la irracionalidad del universo y del destino del hombre. Muchos escritores lo acompañan ahora en ese camino. Porque en un universo que los científicos han multiplicado en  $n$ -dimensiones y que exploran con los más poderosos instrumentos ofrecidos por la técnica, el hombre se siente perdido mientras se tambalean sus creencias religiosas, su sistema de valores morales y los supuestos en que se basaban sus relaciones individuales y sociales. Con estas crecientes imaginaciones del caos, la literatura actual simboliza su visión de un mundo cuya clave se ha perdido, bajo las representaciones de lo informe, de la rebelión de fuerzas incontroladas o de la precisión cuasi-matemática cuya lógica desemboca también en la irracionalidad.