

Myriam A. Zapata J.* (Universidad Nacional
Autónoma de México)

Las notas a pie de página y los recursos de ficcionalización en *Ficciones* de Jorge Luis Borges

Primera versión recibida: abril 23 de 2005:

versión final aceptada: mayo 20 de 2005 (Eds.)

Resumen

Las notas a pie de página y los recursos de ficcionalización en *Ficciones* de J. L. Borges) analiza la relación intratextual entre las notas a pie de página, como proceso de enmarcamiento del discurso, y los demás enunciados narrativos. Particularmente se estudian los relatos «Tlon, Uqbar»; «Acercamiento a Almotásim»; «Pierre Menard, autor del Quijote»; «Examen de la obra de Herbert Quain»; «La biblioteca de Babel»; «El jardín de senderos que se bifurcan» y «Las tres versiones de judas», mediante tópicos básicos relativos a: 1) Función autoral, 2) Discurso narrativo; 3) Marco del relato y 4) Ironía. Se proponen múltiples lecturas en contrapunto en las que se vincule el juego de voces de la enunciación del texto central y las notas a pie de página.

Palabras clave: Autor-lector, discurso narrativo, relato, ironía, narración-ficción

* Magister en Literatura y Doctora en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México. Docente del Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Este artículo es parte de la producción investigativa de la autora dentro de las líneas de investigación del Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. E-mail: mzapata14@hotmail.com

Abstract

The notes on foot of page and the resources of fiction in Ficciones of Jorge Luis Borges

The article analyzes the textual relationship on foot among the notes of page, like process that frames the speech, and the other ones enunciated narrative. Particularly the stories are studied «Tlon, Uqbar»; «Acercamiento a Almotásim»; «Pierre Menard, autor del Quijote»; «Examen de la obra de Herbert Quain»; «La biblioteca de Babel»; «El jardín de senderos que se bifurcan» and «Las tres versiones de Judas», by means of relative basic topics to: 1) The author's function, 2) Narrative speech; 3) I mark of the story and 4) Irony. They intend multiple readings in counterpoint in those that it is linked the game of voices of the enunciation of the central text and the notes on foot of page.

Key words: Author-reader, narrative speech, I relate, irony, narration-fiction

En este trabajo elaboramos un análisis sobre la relación intratextual entre las notas a pie de página, como principal mecanismo de enmarcamiento del discurso y los enunciados narrativos en la obra *Ficciones* de Jorge Luis Borges, con la intención de mostrar cómo desde allí, se crea un espacio narrativo en el que la función autoral tradicional como única conciencia omnisciente es resignificada¹. El relato se teje alrededor de múltiples historias que se construyen y reconstruyen y que a su vez están contenidas o son contenedoras de otras. Esta estrategia narrativa, propia de la ficción borgeana, da como resultado la creación de otros relatos, en los que diversos focalizadores armonizan obras literarias, históricas, creencias, tiempos, lógicas y conceptos. Nos parece que lo más significativo en cuanto al entramado narrativo es la unificación de roles, personajes e historias, que van y vienen desde otros textos del mismo Borges, por lo que encontramos una relación intra e intertextual en toda su obra.

Asimismo, es importante señalar que cada relato conserva de manera autónoma, una historia, personajes, focalizadores y sin ser marginal, con respecto a la posición que ocupe dentro del espacio físico de la página, da como resultado diversas lecturas que le compete al lector armar. Particularmente retomamos, para efectos del estudio solamente aquellos relatos de *Ficciones* en los que Borges incluye notas a pie de página «Tlon, Uqbar, Orbis Tertius»; «Acercamiento a Almotásim»; «Pierre Menard, autor del Quijote»; «Examen de la obra de Herbert Quain»; «La biblioteca de Babel»; «El jardín de senderos que se bifurcan» y «Las tres versiones de judas». Desarrollaremos cuatro tópicos básicos en relación con: Función autoral; Discurso narrativo; Marco del relato; e Ironía. Mediante estos tópicos relacionaremos el juego de voces de la enunciación entre el texto central y de las notas a pie de página.

¹ Dentro de los mecanismos de enmarcamiento del discurso se encuentran también los paréntesis, las comillas y los guiones.

Función autoral

Encontramos implícitas en las obras de Borges construcciones teóricas, alrededor del acto de leer y escribir. Una intención pragmática relacionada con algo similar a lo que Iser denomina *Teoría del Efecto Estético* y cuya finalidad es de coautoría (1987:253-341). Una característica de la ficción narrativa de Borges es la de proponer al lector ser parte de la historia. Esto quiere decir que el lector también se ficcionaliza en la medida en que se involucra como autor, lector, narrador o personaje. Asimismo, puede asumir roles de complicidad, oposición o aprendizaje bien sea en la historia, el relato o la narración. El lector copartícipe, adoptará una actitud abierta al juego y a la investigación. No es casual que uno de los personajes más frecuentes en Borges sea el de escritor. Borges desencializa la función autoral tradicional, en cuanto instancia central reguladora de las funciones de la enunciación. Esto se logra en el relato mediante la conjugación de instancias textuales alternas e interdependientes y quiere decir que no existe una taxonomía jerárquica y excluyente, mediante la cual se establezca una única identidad narrativa, entre la vista y el habla, es decir entre la función enunciativa del focalizador ¿quién ve? sobre lo narrado y la identidad de la enunciación narrativa, la voz ¿quién habla? (Genette) Encontramos que no existe una construcción unívoca de los personajes, sino que Borges los configura como en el relato, mediante la coexistencia de varias identidades. Los roles están siempre en continua transferencia, resignificados por la historia o por la asunción de nuevos personajes y situaciones. Todos los implicados en la historia cumplen diversas funciones, por ejemplo un *personaje* puede ser lector, autor y narrador, o un *autor* aparece como personaje. El mismo Borges se incluye y parodia en varias ocasiones e incluye al lector, para evitar lo que Pérez señala como la reificación del discurso, durante la recepción y la lectura (Pérez, 1986:213). Este sentido constituye la función autoral propuesta por Borges en su narrativa de ficción. La función autoral en «*Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*» está determinada por el pensamiento de una cultura utópica, creada por un grupo de sabios cuya finalidad es la de extraponer la imagen del sistema.

En «*El acercamiento a Almotásim*», un personaje cumple el rol de crítico-narrador de una novela en la que, a su vez, el personaje central busca a la divinidad. Aquí encontramos el juego de cajas chinas en las que suele Borges incluir una historia dentro de otra, y en las que se confrontan las identidades de personajes, como en un juego infinito de espejos. En «*Pierre Menard*» la finalidad de la función autoral es doble y está determinada por un personaje-narrador, que pretende analizar la intención de un personaje-escritor por reescribir el Quijote en pleno siglo veinte. Asimismo, el personaje-narrador critica la «modestia» de los autores contemporáneos, particularmente los pertenecientes al simbolismo y modernismo.

En «*Examen de la obra de Herbert Q*», el crítico-narrador comenta una novela «regresiva y ramificada» y luego una comedia heroica «retrospectiva». La función

autoral de base se presenta en la explicación sistemática de la obra, pero al igual que en Menard, se critica al escritor contemporáneo. «*La Biblioteca de babel*» posibilita otra propuesta en la que se pretende acabar con la ilusión del estilo autoral único o «topos retórico» mediante la polifonía o juego de voces. En «*El jardín de senderos que se bifurcan*», hallamos una función híbrida, en la que el personaje es escritor e investigador del enigma de la novela. Esta es una característica propia de las novelas policíacas «es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo» (Borges, 1994:2). Finalmente, la anotación del prologuista considera «desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros». En «*Las tres versiones de Judas*» nos hallamos ante el proceso de creación de la obra por parte del autor, en ella está implícita la recepción del lector.

Discurso narrativo

La heteroglosia y el dialogismo son mecanismos o recursos mediante los cuales se logran diversas formas de focalización en la construcción del discurso narrativo. La heteroglosia, como su nombre lo indica, sirve para glosar, hacer aclaraciones al margen, en este caso a pie de página. El dialogismo consiste en el diálogo que se establece entre los enunciados de la narración central y la aclaración parentética o a pie de página. Estos mecanismos posibilitan múltiples lecturas. En los relatos de *Ficciones* una forma importante de heteroglosia son las notas a pie de página, que sirven para enmarcar el discurso. Asimismo en el dialogismo de diversas voces narrativas interactúan, de manera continua, significados discursivos en los que confluyen «yos» que van tejiendo la urdimbre del relato.

Las narrativas tradicionales se caracterizan porque predomina el discurso centralizado y lineal de un narrador omnisciente. En los relatos de Borges, en cambio, la narración se caracteriza por un entrecruce constante de elementos, que hacen posible la construcción ficcional, como indica Pérez «*El narrador como hablante presupone un oyente capaz de entender su discurso documentado, y alterna la narración con el comentario, estratificando el discurso y creando una relación dialógica, a veces polémica con otras partes de este y su temática*» (Pérez, 1986:212). Aclaraciones parentéticas, signos de puntuación o las notas a pie de página tienden a manifestarse ocasionalmente de manera centrípeta es decir hacia fuera, como un texto independiente. Cuando el elemento ficcional entra, pareciera como si el narrador perdiera el control sobre la historia, pues los diversos textos que allí se articulan posibilitan otros textos, otras voces y multiplicidad de discursos. El lector debe mantenerse en diálogo constante con las diferentes instancias narrativas, inclusive las tipográficas, para seguir el hilo de los juegos conceptuales y estéticos propuestos en la historia.

En «*Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*» la heteroglosia se manifiesta en la ironía como principio pluriestilístico mediante el cual se rompe con el monologismo ideológico, y se alcanza la idea de «mundo posible». En «*Pierre Menard*» mediante la ironía se obtiene un «pseudo-artículo», donde se impone un destino irreal al protagonista, entonces «la obra secreta» de Menard es más rica, pues absorbe toda la tradición literaria de El Quijote. En «Examen de la obra de Herbert Q», la heteroglosia vincula la representación de un personaje a la de una idea. La ironía se obtiene con la introducción de lo lúdico mediante el tratamiento misterioso del tiempo, según nociones del análisis matemático combinatorio «Z [y1]».

La «idea» como totalidad cultural se convierte en el elemento heteroglótico de «*La Biblioteca de Babel*». La biblioteca es igual al universo. La conjunción del espacio y del tiempo, el cronotopo, se constituye en símbolo del universo, del mundo racional, infinito y eterno. La última nota es un ejemplo perfecto de eneada y espejo multiplicador, como la biblioteca infinita, al igual que las voces. La ironía está en la elegante esperanza de doblez analógico sin revés «*Leticia Alvarez de Toledo ha observado que la vasta Biblioteca es inútil; en rigor, bastaría un solo volumen, de formato común, impreso en cuerpo nueve o en diez, que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas. (Cavaliere a principios del siglo XVII, dijo que todo cuerpo sólido es la superposición de un número infinito de planos.) El manejo de ese volumen sedoso no sería cómodo: cada hoja aparente se desdoblaria en otras análogas; la inconcebible hoja central no tendría revés*» (Borges, 1994:95). Este recurso narrativo es similar en «*El libro de Arena*».

En «*El jardín de senderos que se bifurcan*», la heteroglosia se da en el antepasado del héroe, que escribe una novela y aumenta el contenido de la información del discurso mediante el hipébaton. Hay un desarrollo temporal fantástico, por eso se deben reinterpretar los hechos oscuros. En «*Tres versiones de Judas*», el narrador resume y comenta los ensayos y tesis del teólogo con las correspondientes referencias hechas por otros.

Marco del relato

La heteroglosia y el dialogismo, así como los diferentes recursos narrativos utilizados por Borges, además de responder a la función estética de su estilo, constituyen un ataque a las ideologías artísticas totalizadoras, sociopolíticas, modernismo, vanguardia, realismo social y literatura comprometida. Borges rechaza la cultura de la pequeña burguesía, el nacionalismo, el freudismo y el liberalismo. Frente a estas ideologías, asume una actitud crítica adoptando la ironía como recurso transgresor en varios de sus relatos. Linda Hutcheon señala que «*La ironía es un paso interpretativo e intencional para crear o inferir un sentido, además del expresado, junto con una actitud*» (1994). Podría concebirse como caótica la narrativa Borgiana, de acuerdo con cierta estructura laberíntica, pero en realidad esta obedece a lo que en física

cuántica se conoce como tercer principio de la entropía, y en el que caos y orden poseen una correspondencia, estructura u orden lógico que la determinan. La tarea del lector consiste en descifrar ese orden, más allá de pretensiones objetivistas o veredictivas de la trajinada discusión sobre literatura y realidad. El placer de la lectura está determinado en esa especie de juego o complicidad con los personajes, es el caso de los relatos «*La muerte y la brújula*» y «*El jardín de senderos que se bifurcan*»: «*Borges fabricó un sistema de personajes y acciones que sugieren interpretaciones sucesivas, opuestas, provisionales, y que hacen de esa provisionalidad su sentido*» (Pezzoni, 1986:19).

El manejo de las instancias espaciales, incluyendo las tipográficas puede resultar extraño al lector, quien debe asumir las convenciones propuestas por las diferentes voces. El espacio infinito de la biblioteca-universo, su construcción hexagonal y vertical con pozo en el centro de la torre, nos recuerda la coherente configuración espacial de Maurice Escher. El camino en «*El jardín de senderos que se bifurcan*» se convierte en escenario de acontecimientos imprevisibles e insólitos. Para Alazraki (1968:54), la estructura laberinto obedece a la lógica de caja china. Se va trazando un «orden» determinado por las voces del texto. A propósito de las notas a pie de página, el lector se mantiene en relación dialógica indirecta con la lógica textual. La nota como estrategia de enmarcamiento, funciona mediante la ironía a la manera de un discurso persuasivo que relativiza y subvierte las creencias, lógicas u horizontes ideológicos del lector.

Para J. Pérez, la nota mantiene una relación seria o irónica con el marco extratextual «*En el día de hoy, una de las iglesias de Tlon sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare*» (Borges, 1956:25). El «*día de hoy*» es posterior al momento en que ocurre la historia, entonces las notas cumplen una función anticipatoria del final en medio de la historia misma. Las notas corrigen y argumentan una posición en pro o en contra, ampliando el texto en relación irónica «*Borges trata de reunir en los narradores la comprensión con la incomprensión; la estupidez con el intelecto; gracias a esta incomprensión el narrador puede mantenerse en una relación polémica con el otro, que trata de apropiarse del mundo y aspira a conceptualizarlo, y desenmascara la pretensión de los lenguajes que quieren definir y canonizar las cosas y los sucesos*» (Pérez, 1986:175).

En el discurso Borgeano, el texto siempre está enmarcado con relación a un contexto o a otro texto. El contexto determinante actúa sobre el sujeto hablante relativizando la autoría y autoridad de sus enunciados. En «*Pierre Menard*», el narrador usa un estilo directo, argumentativo y analítico. Analiza la obra de Menard, comentándola y refutando las posibles objeciones del lector, separando el enunciado que comenta y la

obra comentada; entonces tematiza otro discurso manteniendo la autonomía del propio.

En los relatos de *Ficciones* encontramos los siguientes tipos de notas a pie de página, que operan irónicamente:

1. Notas del editor: son notas aclaratorias, que por lo general se constituyen en comentario de texto. En varios relatos el editor asume cualquiera de las funciones de las notas que señalo enseguida.
2. Notas explicativas: Amplían el texto, y casi siempre son de carácter ensayístico.
3. Notas pedagógicas: Buscan ilustrar al lector sobre un saber específico, sea «real» o no.
4. Notas digresivas: Son una voz en la que no hay una relación «aparente» de causalidad directa entre el texto de arriba y el texto de abajo, es decir, el de la nota.
5. Notas bibliográficas: Son notas aclaratorias de carácter pedagógico.

En general, las notas son una manera de vehicular el discurso mediante diferentes enunciados. Constituyen un texto dentro de otro texto. El texto es un despliegue de infinitas posibilidades de escrituras que coexisten en tiempos diferentes, estableciendo juegos irónicos enunciativos. Hay un 'yo' que escribe y otro que añade, sea en el texto de arriba o en el de abajo, y cada tanto se invierten ofreciendo la oportunidad de expresar diversas versiones de las cosas. El resultado es un texto múltiple y variado. En «*Tlon*» el mundo ideado por los sabios se impone a la realidad. El espejo tiene como función reproducir la realidad mediante la imagen. Por la imagen de otro, afirmar la subjetividad. Esta ironía lleva a la fragmentación, y a la esquizofrenia.

En «*El acercamiento a Almotásim*» encontramos una mezcla de novela policial y poesía alegórica. La nota es de carácter ensayístico, explicativo y también bibliográfico y, además autorreferencial, esta hibridez textual de la nota sigue el principio de las eneadas de Plotino. En «*El examen de la obra de Herbert Quain*», la voz de la nota ironiza la erudición y la originalidad de Herbert Quain. Más adelante, esa voz narrativa considera más interesante imaginar la inversión del tiempo «*Un estado en el que recordáramos el provenir e ignoráramos, o apenas presintiéramos, el pasado. Confróntese El canto décimo del infierno, versos 97-102, donde se comparan la visión profética y la presbicia*» (Borges, 1994:80). La referencia a la Divina Comedia y la comparación con la presbicia es de absoluta burla.

En «*La Biblioteca de Babel*» la tercera nota «*Lo repito: basta que un libro sea posible para que exista. Sólo está excluido lo imposible. Por ejemplo: ningún libro es también una escalera, aunque sin duda hay libros que discuten y niegan y demuestran esa posibilidad y otros cuya estructura corresponde a la de una*

escalera» (93). La ironía se establece con la lectura en sí misma, en este caso la nota es aclaratoria.

En «*El jardín de senderos*» el camino es un espacio abierto a los acontecimientos imprevisibles e insólitos. La nota del editor, aclaratoria, es un referente que nos ayuda a determinar los rasgos de novela policial que hay en el relato. El marco del relato en este cuento se caracteriza por una red de tiempos que convergen y divergen laberínticamente, recordemos que la novela fue escrita por un antepasado del narrador-personaje.

En «*Tres versiones de Judas*» el texto que antecede a la nota caracteriza a Judas desde una moral individual, tal y como lo desarrolla en sus *Otras inquisiciones*: «*Judas hizo lo propio con el espíritu. Renunció al honor; al bien, a la paz, al reino de los cielos, como a otros, menos heroicamente, al placer*». Enseguida se introduce la nota, interrumpiendo esa narración, para darle continuidad en el relato «*Borelius interroga con burla: ¿por qué no a renunciar a renunciar?*» (172). En este caso se introduce una voz que interroga desde abajo, desde la nota, para parodiar el contexto de arriba, el del relato, sobre la renuncia de Judas. En la segunda nota, la relación con el enunciado central sugiere una aparente contradicción «*El agua de la selva es feliz, podemos ser malvados y dolorosos*» (173). En realidad se trata de justificar la lógica de Judas sobre la búsqueda de felicidad. La tercera nota que aparece en francés y español es de carácter aclaratoria y totalmente paródica. El enunciado central dice «*limitar lo que padeció a la agonía de una tarde en la cruz es blasfematorio*» y la nota añade «*Maurice Abramowicz observa: «Jésus, d'après ce scandinave, e toujours le beu role; ses déboires, grace a la science des typographes, jouissent d'une réputation polyglotte; sa résidence de trente-trois ans parmi les humains ne fut, en somme, qu'une villégiature*» (173). En este caso se reafirma la idea de lo regresivo, de las eneadas, del infinito, de la eternidad, que también funciona en las estructuras enunciativas, por eso termina señalando que Erfjord, para justificar tal afirmación, «invoca» el último capítulo del primer tomo de la Vindicación de la eternidad de Jaromir, Hladík. Aquí el juego literario es más complejo, opera el intertexto ficcional de manera demostrativa y argumentativa, ya que la nota cita una supuesta obra de un personaje de otro texto de Borges: Jaromir Hladík de «*El milagro secreto*».

Este tipo de discurso intertextual determina las relaciones dialógicas entre los enunciados desde el punto de vista del yo de la enunciación. En «*El jardín de senderos que se bifurcan*», la primera nota, que es del editor y de carácter explicativo, cumple además una función argumentativa para darle mayor verosimilitud a la enunciación central. La voz enunciativa es la de un yo que, a su vez, responde al otro yo, el que enuncia la posibilidad de que Runeberg haya sido detenido o asesinado. Nótese el tono irónico de la «hipótesis odiosa y strafalaria» y cómo pasa enseguida a determinar otra, que tal y como está enunciada parece más probable. Implica que el supuesto editor está inmerso dentro de la propia trama; por ello emite juicios como el citado. No

es, de ningún modo, un «editor» neutral y objetivo «*Hipótesis odiosa y estrafalaria. El espía prusiano Hans Rabener alias Viktor Runeberg agredió con una pistola automática al portador de la orden de arresto, capitán Richard Madden, en defensa propia, le causó heridas que determinaron su muerte*» (97). Encontramos en el texto, el juego heteroglótico de «cajas chinas» en que aparecen varias narraciones contenidas dentro de una misma historia. Mientras la declaración de Yu Tsun, catedrático de inglés, dentro de la historia de la guerra, corresponde a la voz de un focalizador interno, varias voces narrativas se introducen en otro nivel. Un ejemplo de ello está en la novela de Ts'ui Pen que indica cómo leer el texto. En cada historia, el personaje ejerce una voz narrativa que intercala la historia en la historia. Encontramos un diálogo de voces que se van cediendo y que parten de la breve introducción que antecede la declaración de Yu Tsun.

Los enunciados en constante movimiento no son reductibles a una sola voz, conciencia. La nota facilita la interacción entre la palabra propia y otras, posibilitando la intratextualidad. El yo de la Nota del editor se dirige a un «tú», lector-testigo, buscando un acto de fe. El discurso del texto se concibe mediante la doble voz en secuencia narrativa de arriba-abajo. La estructura del texto principal arriba y la nota abajo, es en apariencia formal, y «económica», diría Borges, pero en estos textos de *Ficciones*, la heteroglosia y la dialogización son elementos determinantes del relato. Mediante el juego de voces arriba-abajo, se entreteje la trama de la historia, es decir, el laberinto. Pezzoni indica que «*El recurso muy frecuente en los relatos de Borges de mezclar nombres de personas o libros reales con los ficticios, no es simplemente un juego de virtuoso. Para Borges sus relatos son la realidad: lo ficticio no alterna en ellos con lo verídico por mera travesura, sino con derecho*». Ese procedimiento de insertar lo real en lo ficticio puede, lógicamente, invertirse; en el relato de «*Examen de la obra de Herbert Quain*», se informa que Herbert Quain -declarado en el prólogo, inexistente- insinúa en algunos relatos del imaginario libro *Statements*, ciertas tramas novelescas, de manera tal que «el lector distraído por la vanidad, cree haberlas inventado» (Borges, 1994:48). En efecto, la combinación de conciencias lingüísticas diferentes, en espacios y tiempos diferentes, dentro de un mismo enunciado, posibilita el juego irónico y determina un diálogo, por lo tanto el ejercicio de la función pragmática.

Un cruce de tiempos y de realidades predomina en «*Tlon*». En la primera nota, de carácter pedagógico, la voz narrativa de arriba, nos ofrece un indicio, nos «ilustra» sobre la construcción del laberinto: «*Los 4 vols. perdidos sobre Tlon aparecen anotados en la bibliografía de una sección breve 'idioma y literatura', a su vez el vol. 3 de Silas Haslam aparece en el catálogo de la librería de Bernard Quaritch. Haslam ha publicado también 'A general history of Labyrinths'*» (16).

Esta nota 2 de carácter bibliográfico «*Russell (The analysis of mind, 1921: 159) supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que «recuerda» un pasado ilusorio*» (23). La voz del enunciado prin-

cial establece un contrapunto espacio-temporal, la intención de mostrar un tiempo mítico, el presente, el instante, el «ya», determinado por una humanidad que «recuerda» un pasado ilusorio. Antes de remitirnos a la nota, había señalado que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo del presente (23). El dato bibliográfico «*Russell the analysis of mind*», cuya finalidad es pedagógica, lo que muestra finalmente es que Tlon es un reflejo de nuestra realidad, que pretende ser logocéntrica. La siguiente nota es digresiva, a pesar de la explicación pedagógica: «*siglo, de acuerdo con el sistema duodecimal, significa un período de ciento cuarenta y cuatro años*». La definición de siglo en el undécimo, en realidad no añade datos significativos, sencillamente sigue mostrando una realidad concebida mediante obras lógicas, diferentes a las nuestras.

La ironía

Antes de la referencia a «siglo», se había señalado que la doctrina que más ha merecido escándalo en Tlon es el materialismo, corriente a la que pertenece entonces el heresiarca del undécimo siglo, y es precisamente la que escoge para señalar la incongruencia entre lo ideal y real; por supuesto se trata de una estrategia meta-irónica (Hutcheon, 1994:141). La función meta-irónica es para Hutcheon, aquella que no se constituye en ironía a sí misma, pero que si activará la apertura de la interpretación a otros posibles sentidos «*By analogy, then might be able to speak of a «meta-ironically» function, one that sets up a series of expectations that frame the utterance as potentially, ironic*» (154). Hutcheon determina cinco categorías meta-irónicas en la función estructural del relato, 1) Varios cambios de registro; 2) Exageración-atenuación; 3) Contradicción-incongruencia; 4) Literalización-simplificación; 5) Repetición-ecomención. En «*Tlon*», como en los otros relatos de Borges, la heteroglosia y el dialogismo funcionan mediante estas categorías en los cambios de registros en la enunciación, el uso de la hipérbole y del oxímoron, y las «contradicciones», todos determinan el carácter meta-irónico en *Ficciones*. La 4ª. Nota, de carácter digresivo, señala precisamente esa contradicción e incongruencia, así en el enunciado inicial (arriba) se especula de manera paralela sobre el dolor «*En el día de hoy, una de las iglesias de Tlon sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdo del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare*» (Borges, 1994:25). En la enunciación de la pregunta sobre si no sería ridículo pretender que ese dolor es el mismo, la ironía está dirigida al «razonamiento especioso» propuesto por el heresiarca y que es equivalente a las aporías eleáticas. En este sentido, presenta las especulaciones sobre igualdad e identidad con su correspondiente *reductio ad absurdum*, donde finalmente, resulta que en el coito y la escritura

todos los hombres son el mismo hombre. Enseguida se burla irónicamente de la atribución de *divina categoría de ser* a las monedas.

Encontramos luego dos notas correspondientes a la posdata. La voz narrativa declara desde el principio que escindió algunas metáforas y elaboró una especie de resumen burlón. En la primera nota aclaratoria, la ironía se da en la caracterización del millonario Ezra Buckley, quien es a la vez ascético, nihilista, libre pensador, fatalista y defensor de la esclavitud. Esta caracterización se refuerza con el mecanismo metairónico de la exageración en el dialogismo de los enunciados; crear un planeta y una enciclopedia metódica del planeta ilusorio. El enunciado central señala que «la diseminación de objetos de Tlon en diversos países complementaría ese plan», a lo que la voz de la nota añade el problema irresoluble de explicar la inexistente materia de algunos objetos que irrumpen en la realidad.

En «*Pierre Menard*» la ironía es evidente en todo el texto, comenzando por la crítica del autor contemporáneo, simbolista y modernista, representado en la modesta empresa de Menard de reescribir una obra preexistente, y de tal suerte «*ser Cervantes*». A lo largo del texto, la voz narrativa central va estableciendo una doble orientación en la intención autoral, que se refleja del texto central al texto de la nota. Mediante la palabra del «otro» enunciado se burla o ataca un estilo: «*Madame Henry Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la Introducción á la vie dévote de San Francisco de Sales. En la biblioteca de Pierre Menard no hay rastros de tal obra. Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada*» (48).

Para E. Fishburn la nota es una forma de inversión seca y humorística de la historia principal; así, en esta primera nota se quiere mostrar que Madame Henri Bachelier, rival femenina de Quevedo, había comprendido el sentido de la obra de Pierre Menard que a él se le había escapado. «*Esta breve observación colocada en nota a pie de página pone al narrador en posición de blanco desprevenido de burla: «debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada»*» (159). La descripción elaborada por el enunciado central, sobre la obra subterránea de Menard, es totalmente irónica. Indica que consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós, señala que pretende justificar un dislate y que «*es el objeto primordial de esta nota 1: tuve también el propósito secundario de bosquejar la imagen de Pierre Menard, pero ¿cómo atreverme a competir con las páginas áureas que me dicen prepara a la baronesa de Bacourt o con el lápiz delicado y puntual de Carolus Houcarde?»*» (Borges, 1994:49). En esta nota, de carácter explicativo y absolutamente paródica, el yo enunciativo es el mismo. Al final del texto, indica el narrador central que Menard «*dedicó sus escrúpulos y vigiliias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente. Multiplicó los borradores, corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas*». Enseguida se pasa a otra voz-testigo (focalizador narrador) de la tarea de Menard: «*Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachadu-*

ras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto. En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de nimes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata» (56). En esta nota de carácter explicativo, la voz-testigo que recuerda, en primera persona, cumple una función de verosimilitud. Punto seguido una voz enuncia desde arriba en tercera persona «No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran», e inmediatamente vuelve a la primera persona: «En vano ha procurado reconstruirlas».

Finalmente, señala con ironía que Menard (sin quererlo) enriqueció el arte detenido y rudimentario de la lectura con las atribuciones erróneas. El estilo directo del narrador argumenta y analiza la obra de Menard; comenta y refuta las posibles objeciones del lector. Separa el enunciado que comenta y la obra comentada, pero siempre mantiene la autonomía del comentario. El lector lo acompaña a presenciar la empresa imposible de Menard. En «Tlon», el uso de la hipérbole como recurso metairónico, cumple la función de satirizar nuestra cultura crédulamente materialista y determinada por las exigencias de una tradición logocéntrica «hace dos años bastaba con cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— por embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlon, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?» (33).

El procedimiento metairónico en «El acercamiento a Almotásim» es el mismo de cajas chinas. Una historia dentro de otra «El inmediato antecesor de Almotásim es un libro persa de suma cortesía y felicidad; el que precede a ese librero es un santo...» (39). La nota anticipa el final del relato, pues el que siga el principio de las eneadas será quien logre definir la trama. En «Pierre Menard» la metaironía parte de la reescritura de la obra preexistente, no copiar, sino imitarse con Cervantes ser lo «invisible de lo visible». Finalmente, está en mostrar un autor interesado solamente en el acto desinteresado de la escritura *per se*.

En «El examen de la obra de Herbert Quain» los elementos metairónicos buscan, mediante una nota que aparenta ser necrológica, parodiar al escritor contemporáneo, interesado en lograr soluciones técnicas, cada vez más asombrosas para sus libros. La descripción deformada del tiempo regresivo y ramificado, determinado por la hipérbole, produce un efecto cómico; burlarse de la literatura que busca lo insólito.

En «La Biblioteca de Babel», los elementos metairónicos logran una estilización de lenguajes sociales para parodiar al «sabio». La nota 1 del editor, de carácter pedagógico, al referirse a un manuscrito compara el espacio con un símbolo ortográfico. En tanto la voz del enunciado central individual es un axioma. La nota 2, elabora una doble relación digresiva, entre «el libro encontrado por el jefe del hexágono superior con líneas homogéneas», y «las nociones de análisis combinatorio; suicidio y memoria».

En «El jardín de senderos», las referencias a la economía narrativa y al uso del resumen son estrategias metairónicas, que además le indican al lector las diversas tramas del libro. En «Las tres versiones de judas», la nota como elemento de marco

separa el texto del contexto no literario, intensificando lo mitologizante irónico, la trascendencia del personaje y su valor para el mundo están en la muerte por «rotura de un aneurisma». La ironía como señala Hutcheon, no es una señal en sí misma, sino un detonante intencional. Por eso, el contexto actúa siempre sobre el que enuncia relativizando la autoridad de sus enunciados. Cada parte del relato actúa en la función meta-irónica sobre un contexto seguro: circunstancial, textual, o como soporte intertextual, es un complejo de cosas agrupado alrededor de las nociones de contradicción, incongruencia, contraste y yuxtaposición, lo cual lleva al auténtico sentido pretendido por el autor ironista.

Según Yurkievich (165), la distancia irónica, que es un dispositivo lúdico-humorístico, en Borges se da por un escepticismo esencial declarado en el epílogo de *Otras inquisiciones*: «El humor escéptico consiste en una desconfianza, en una crítica implícita a toda creencia fehaciente, a toda convicción consolidada, a toda firmeza dogmática: conlleva un arte del desprendimiento juguetón que Borges ejerce como Kafka, su modelo, con pareja maestría». En la aproximación a los textos de *Ficciones*, objeto de este estudio, encontramos constantes en todos ellos, que se relacionan con lo señalado por Yurkievich, Hutcheon y Fishburn. Tales constantes son: lo conjetural, la idea del infinito y de la eternidad, mediante la metáfora de Plotino de las eneadas: lo circular, el espejo, el doblez, la bifurcación, el laberinto, lo múltiple, el movimiento. Todo se configura mediante la estrategia estructural de la heteroglosia y el dialogismo. El humor es otra estrategia que, como indica Yurkievich, admite la divergencia y da lugar a la contradicción. La indagación del humor en los marcos del relato como son las citas, notas, paréntesis y otros, en los textos de Borges son un tema aún por estudiar.

Bibliografía:

- Alazraki, Jaime (1968). *La prosa narrativa de J. L. Borges*. Biblioteca Románica Hispánica.
- Borges, J. L. (1994). *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza Emecé.
- Hutcheon, Linda, «Frame-ups and their marks: the recognition or attribution of irony». *Irony's edge the theory and politics of Irony*. Londres- New York, 1994.
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Pérez, Alberto Julián (1986). *Poética de la prosa de J.L. Borges*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica.
- Pezzoni, Enrique (1986). *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1982). *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Methuen Co.