

MODOS DE LA CAUSALIDAD SEGÚN BORGES

MAGDALENA CÁMPORA
Universidad Católica Argentina
CONICET

Para compensar la árida abstracción de este título valgan una sirena y su naturaleza híbrida, que Borges imbrica con el problema de la causalidad en una nota al pie de "El arte narrativo y la magia" ([1932] OC I: 228):

En el siglo VI, una sirena fue capturada y bautizada en el norte de Gales, y llegó a figurar como una santa en ciertos almanaques antiguos, bajo el nombre de Murgan. Otra, en 1403, pasó por una brecha en un dique, y habitó en Haarlem hasta el día de su muerte. Nadie la comprendía, pero le enseñaron a hilar y veneraba como por instinto la cruz. Un cronista del siglo XVI razonó que no era un pescado porque sabía hilar, y que no era una mujer porque podía vivir en el agua. ([1932] OC I: 228)

¿Qué predicar de una sirena? *Que no es un pescado porque sabe hilar, y que no es una mujer porque puede vivir en el agua.* La pregunta por la naturaleza de las sirenas se diluye en explicaciones que poco contribuyen a esclarecer el problema; al mismo tiempo, Borges

ofrece la apariencia de un orden causal y explicativo (utiliza la conjunción *porque*) que sería fruto de un razonamiento ("En el siglo XVI, un cronista *razonó*..."). El fragmento, en su candorosa ironía, ilustra bastante bien la posición de Borges sobre el problema de la causalidad: no se trata de negar que pueda haber causas; lo que se cuestiona es que esas causas sirvan para clasificar la realidad en categorías racionales y fijas. Quizá resulte interesante, como contraste y para seguir hilando seres imaginarios, comparar la observación de Borges con textos de la primera modernidad filosófica que también discurren sobre sirenas. Por ejemplo Descartes, que en la primera de las *Meditaciones metafísicas* sostiene que la naturaleza de las sirenas, por muy quimérica que sea, no deja de ser compuesta y por ende explicable:

Hay que saber que las cosas que se nos representan en el sueño son como cuadros y pinturas, hechas a semejanza de algo real y verdadero. Y las cosas generales, a saber: los ojos, la cabeza, las manos, y todo el resto del cuerpo, no son cosas imaginarias, sino verdaderas y existentes. Incluso los pintores, cuando con el mayor artificio intentan representar sirenas mediante formas extrañas y extraordinarias, no les pueden sin embargo atribuir formas y naturalezas que sean completamente nuevas; simplemente mezclan y componen con los miembros de diversos anima-

les¹⁷ [...] (1959: 269).

La inestabilidad ontológica de la sirena, que Borges exhibe y justifica burlonamente alegando dos causas paralelas, encuentra aquí una formulación conciliadora: para Descartes no hay discontinuidad entre las causas (el sueño, la imaginación o el hecho estético), sino un conjunto mayor que las contiene y las ordena; la identificación de los elementos que componen la representación reintroduce lo anómalo en la norma y le da unidad.

Naturalmente, como estarán pensando, entre las *Meditaciones metafísicas* de 1641 y el Borges de "El arte narrativo y la magia", de 1932, se dieron infinitas variables que fueron progresivamente erosionando el rol epistémico de la causalidad. El fenómeno es muy complejo y trasciende por completo esta exposición meramente introductoria, pero es evidente que entre las críticas de David Hume a la causalidad en su *Enquiry Concerning Human Understanding*, de 1748, y la teoría de la relatividad a principios del siglo XX —recordemos que Einstein viaja en 1925 a Buenos Aires y que sus teorías reciben una divulgación científica amplia; recordemos también que el discurso

¹⁷ "[...] il faut au moins avouer que les choses qui nous sont représentées dans le sommeil sont comme des tableaux et des peintures qui ne peuvent être formées qu'à la ressemblance de quelque chose de réel et de véritable [...] Car de vrai les peintres, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des figures bizarres et extraordinaires, ne peuvent toutefois leur donner des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux."

científico de Borges se nutre de esos procesos de divulgación,¹⁸ pasando por la dislocación del paradigma positivista a fines del XIX, la mecánica cuántica¹⁹ o el principio de incertidumbre, es evidente que la noción de causalidad sufre en la modernidad un principio de desarticulación y de desplazamiento del método científico,²⁰ lo que va a llevar por ejemplo a Bertrand Russell, en un artículo de 1913, a comparar la causalidad con la monarquía inglesa y a escribir que ambas sobreviven porque se piensa, erróneamente, que no hacen ningún daño.²¹

Este descrédito general de la causalidad, que se propaga como Doxa científica o pseudo-científica, va a alimentar la inicial desconfianza de Borges, que ya le viene heredada del escepticismo enseñado por el padre y de sus lecturas de Schopenhauer y William James, así como de las propias lecturas de Paul Valéry, conocido detractor del paradigma causal. Escribe por ejemplo Valéry, en sus célebres *Cahiers*:²² “Según Kant, todo lo que existe requiere una causa. ¿“Requiere” a quién? *Todo lo que*

¹⁸ Para un análisis de la productividad ficcional que Borges obtiene de la divulgación científica, así como los malentendidos y simplificaciones de esas ideas en su obra, ver Corry 2003.

¹⁹ Ver al respecto Kern 2004 : 360-374 y Bunge et al. 1971.

²⁰ Ver, entre otros, Salmon 1984, Saint-Sernin 1989, Nelson 1990, Malherbe 1994, Richardson 1997, Kistler 1999, Kern 2004.

²¹ “The law of causality, I believe, like much that passes muster among philosophers, is a relic of a bygone age, surviving, like the monarchy, only because it is erroneously supposed to do no harm” (1913-1).

²² “Tout ce qui est requiert une cause”. (Kant) “Requiert” à qui ? Quelle provocation ! “Tout ce qui est ” excite à inventer.”

existe impulsa a inventar” (1973: 729). O también:

La campana cayó				la cuerda se rompió
El perro volvió		porque		tenía hambre
Dijo esto				es tonto etc. etc.

“Porque” es idéntico en las tres frases, pero las tres relaciones son diferentes. Porque las asimila. Se habla entonces de “causa”.²³ (1973: 450-451)

Estas lecturas, y otras más, tienen como efecto en Borges un profundo descreimiento de las posibilidades heurísticas de la causalidad: la *multiplicidad* de las causas y la *discontinuidad* que se genera entre ellas es justamente aquello que cuestiona y debilita, según Borges, los esquemas causalistas y el principio de razón suficiente. Marcar esas variables y su excesiva simplificación en las versiones del mundo sensible va a convertirse en comentario recurrente en cuentos, ensayos y reseñas de las décadas del treinta y del cuarenta. De ahí que la “correcta aplicación de la ley de causalidad” (como escribe en *Discusión*) consista en aceptar (cito) que “el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, que el universo necesita del menor de los hechos”. Las observaciones de este tipo son, en los ensayos

²³ “La cloche est tombée parce que la corde s’est rompue; Le chien est revenu parce que il avait faim; il a dit cela parce que il est sot etc. etc. “Parce que” est identique – et les trois relations toutes différentes. Parce que les assimile. On parle de ‘cause’”. Ver también p. 482, p. 491, p. 504, p. 573, p. 689, p. 729 y en *Cahiers II*, p.1481 y p. 1496.

y en los cuentos de la época, legión. En “La Creación y P.H. Gosse”, de 1941, sostiene por ejemplo que “el principio de razón exige que no haya un solo efecto sin causa; esas causas requieren otras causas, que regresivamente se multiplican.” ([1941] OC II: 29). Esta infinita recursividad de causas y efectos impide por lo demás cualquier jerarquía. Es decir: en la cadena de circunstancias que unen un evento con otro, es imposible discernir una única, verdadera causa porque, como se dice en “El Zahir” “[...] no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas.” ([1947] OC I: 594). Y aun en el hipotético caso en que las causas fueran accesibles, la magnitud de la tarea terminaría, como escribe en “De alguien a nadie”, por anular el conocimiento:

Los primeros textos narran que el Buddha, al pie de la higuera, intuye la infinita concatenación de todos los efectos y causas del universo, las pasadas y futuras encarnaciones de cada ser; los últimos, redactados siglos después, razonan que nada es real y que todo conocimiento es ficticio y que si hubiera tantos Ganges como hay granos de arena en el Ganges y otra vez tantos Ganges como granos de arena en los nuevos Ganges, el número de granos de arena sería menor que el número de cosas que ignora el Buddha. ([1950] OC II: 116)

¿De qué hablamos, entonces, cuando utilizamos la

conjunción *porque*? Borges va a decir que ese *porque* remite, arbitrariamente, a una sola causa entre muchas otras posibles, que elegimos arbitrariamente y que sin embargo postulamos como definitiva. Pero lo cierto es que estamos ante una mascarada, ante una construcción discursiva del hombre que no hace más que añadir, como la rosa de Marino, un objeto más al universo de las cosas. En esto, para Borges, el conocimiento funciona como la ficción: construimos, en tanto sujetos, órdenes causales que legitiman y estructuran el mundo que percibimos (y que de alguna manera inventamos), de la misma manera que el autor de ficciones construye tramas y argumentos regidos por un orden causal igual de arbitrario y de inventado.

La causalidad narrativa clásica supone en este sentido la puesta en marcha intencional de un orden virtualmente recuperable, donde los pormenores o “circunstancias” (como los designa Borges en sus cuentos) adquieren significado retrospectivo a la luz de un efecto final: “pormenores tan verosímiles que parezcan inevitables, o tan dramáticos que el lector los prefiera a la discusión”, como escribe en “El arte narrativo y la magia”. Borges es, en este sentido, un fiel discípulo de Poe (2004: 87-90), para quien “solo con el desenlace en mente podemos conferir al plan su indispensable apariencia de lógica y de causalidad, procurando que todas las incidencias, y en especial el tono general, tiendan al

desarrollo de la intención.”²⁴ El autor de “El corazon delator”, como se sabe, va incluso más lejos, pues que subordina en su célebre “Filosofía de la composición” el éxito del relato al efecto final, hasta el punto de exigir un plan previo que haya sido elaborado con vistas a su desenlace incluso antes —escribe— de que el lápiz se pose sobre la hoja. Así por ejemplo en el poema “El cuervo”, el texto “avanzó hacia su culminación, paso a paso, con la exactitud y lógica rigurosa de un problema matemático.”²⁵ Es poco probable (como asevera Poe) que el autor conozca con precisión matemática la última línea de su relato cuando escribe la primera, pero —como apunta Baudelaire en el preámbulo de su traducción de Poe— “un poco de charlatanería está siempre permitida al genio —incluso no lo desfavorece”²⁶ (1992: 261). Algo semejante sostendrá Borges en “La génesis de 'El cuervo' de Poe”:

Descontada alguna posible ráfaga de charlatanería, pienso que el proceso mental aducido por [Poe] ha de corresponder, más o menos, al proceso verdadero de la creación. Yo es-

²⁴ “It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.”

²⁵ “[...] the work proceeded step by step, to its completion, with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.”

²⁶ “Un peu de charlatanerie est toujours permis au génie, et même ne lui messied pas.”

toy seguro de que así procede la inteligencia: por arrepentimientos, por obstáculos, por eliminaciones. [...] Lo anterior no quiere decir que el arcano de la creación poética —de esa creación poética— haya sido revelado por Poe. [...] Lo diré de otro modo: Poe declara los diversos momentos del proceso poético, pero entre cada uno y el subsiguiente queda —infinitesimal— el de la invención. ([1935] 2001: 120-123)

Así, pues, al margen de los rigurosos planes causales en la composición,²⁷ también se mantiene una dosis de incertidumbre, un área de flotación, donde el encañamiento de las causas responde a la contingencia o la invención y entra, sobre todo, en una temporalidad diferida que depende del proceso de escritura. El lector implícito²⁸ colabora con este híbrido método de composición, ya que todo proceso de lectura a su vez implica, con mayor o menor gloria, la construcción de un marco causal y la espera, no siempre recompensada, de iluminaciones posteriores: no entendemos de inmediato, pero nos explicarán sin duda más tarde. Por lo demás, la concatenación causal parece menos urgente para la comprensión que la asimilación del espacio y del tiempo. En ciertos casos, incluso, el retraso en la

²⁷ Ver Ruiz (2011).

²⁸ En *Lector in fabula* (1981: 73), U. Eco habla incluso de un Lector modelo ya previsto por el texto: “aquel que es capaz de cooperar en la actualización textual de la manera en que [...] el autor lo concibió.”

exposición de las causas resulta de leyes genéricas como en el argumento policial clásico, donde la intriga empieza con el cadáver y se cierra con la revelación de los motivos. La distinción que hace Tomashevski (1965: 268) entre *fábula* y *tema* es útil para entender estos procesos de causalidad diferida: si la fábula designa el desarrollo de los eventos según la sucesión cronológica real, el tema refiere al conjunto de eventos tal como aparecen en la obra; “en definitiva, la fábula es lo que sucedió realmente; el tema es la manera en que el lector se enteró.”²⁹ Volvamos: el establecimiento de un orden causal linear se da, pues, mediante la reconstrucción de la fábula y de los eslabones causales que unen cada una de sus partes. Así por ejemplo, y para seguir bajo la tutela de Poe, solo al final de “El demonio de la perversidad” (2004: 395) comprendimos que la exposición detallada y aparentemente teórica de un desorden psíquico (*the Imp of the Perverse*) funciona como causa única de la confesión gratuita del crimen:

He hablado hasta ahora a fin de responder de alguna manera a su pregunta —de explicarle por qué estoy aquí— para entregarle algo que tenga por lo menos una débil apariencia de causa y que explique el porqué de estos grillos y de esta celda de condenado que ocupo.

[...] Ahora entenderá fácilmente que soy una de las tantas víctimas del demonio de la Perversidad.³⁰

De esta manera, y aunque no se manifiesten como tales en el momento de su aparición (“en el tema”, dirían los formalistas rusos), los eslabones causales jalonan el texto y preparan la aparición de efectos posteriores que, retrospectivamente, atribuirán a los primeros estatuto de causa. Tal es de hecho la hipótesis que Gérard Genette desarrolla en “Vraisemblance et motivation” (2003: 71-99): en ficción, las causas manifiestas son determinadas en función de efectos previstos de antemano. Así, las *causas* que explican narrativamente un *efecto* (Goriot muere *porque* sus hijas lo atormentan) son en realidad *medios* con miras a un *fin* ya previsto (las hijas de Goriot lo atormentan *para que* muera, *para que* se convierta en el “Cristo de la Paternidad”). Todo el desarrollo de la acción, sus detalles y circunstancias, tienden de esta forma hacia un resultado final que parece motivado por eventos anteriores (sus causas aparentes) cuando, en rigor, dicho resultado es la referencia y tracción única que or-

²⁹ “Bref, la fable, c’est ce qui s’est effectivement passé; le sujet c’est comment le lecteur en a pris connaissance”.

³⁰ “I have said so thus much, that in some measure I may answer your question —that I may explain to you why I am here—that I may assign to you something that shall have a least the faint aspect of a cause for my wearing these fetters, and for my tenancing this cell of the condemned [...] As it is, you will easily perceive that I am one of the many uncounted victims of the Imp of the Perverse.”

dena y determina todo lo que precede.³¹

Ahora bien, lo que Borges implícitamente sugiere en los ensayos de los años treinta es que la misma construcción se da en nuestra puesta en relato del “asiático desorden del mundo real” ([1932] OC I: 231). “Pues en relato”, y no elucidación de un hipotético orden causal que no es otra cosa que “el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones”, aunque nadie, en el manejo de las explicaciones factuales y pragmáticas del mundo, esté dispuesto a reconocerlo: “He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo.”³² ([1932] OC I: 232).

Pensada desde estas coordenadas, la ficción compite con nuestra percepción de la realidad porque ambas utilizan los mismos esquemas, los mismos procedimientos

³¹ Este devenir es contrario al orden cognitivo, que no logra concebir la precedencia temporal del efecto sobre la causa (Black, 1956: 49-58). Además, el artificio es mucho más complejo, porque exige la posibilidad de una interpretación retroactiva, donde cada detalle funcione como clave virtual de un suceso posterior.

³² Estos pormenores “que profetizan” no son distintos de los indicios funcionales estudiados por el estructuralismo. Ver por ejemplo Barthes, 1966 : 7: “Tout dans un récit [...] a-t-il un sens ? [...] Tout, à des degrés divers, y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de la part du narrateur), c'est une question de structure : dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable. [...] On pourrait dire d'une autre manière que l'art ne connaît pas le bruit (au sens informationnel du mot) : c'est un système pur, il n'y a pas, il n'y a jamais d'unité perdue”

a la hora de exponer, mediante una narración y una trama causal, un mundo. Y en ambos casos –relato ficcional y relato factual– los hilos de la construcción causal suelen permanecer ocultos: salvo en textos autoreflexivos, los sucesos del relato se desprenden los unos de los otros sin una evidente intervención autoral, por el peso supuesto de su propio encadenamiento causal, o por el efecto de palabras como *Destino*, *Fatalidad*, *Sino*, *Suerte*, *Azar*, que absorben las incógnitas causales de los actos. *El Destino quiso que...; el azar lo hizo ir hacia...* Estas apariciones de sistemas de causación superiores, macro, ocultan la indeterminación causal y dan orden allí donde los actos ya no se deducen necesariamente los unos de los otros, como quería Aristóteles en la Poética.³³

Para Borges “la única honestidad” es salir, en la ficción como en la vida, de esa operación de ocultamiento de los hilos, mostrando que uno tiene conciencia de la farsa. Y eso es lo que su literatura, en las décadas del treinta y del cuarenta, va a hacer, al exhibir de manera constante los procedimientos de fabricación de las causas. Es llamativo, además, que el momento –la década del treinta– en que Borges se pone a reflexionar sobre los procesos de causalidad del relato coincida con su paso de poeta a narrador, con su entrada en la narración. Como saben, la fama de Borges fue primero la del poeta: 1923 *Fervor de Buenos Aires*, 1925 *Luna de enfrente*, 1929 *Cuaderno San Martín*.

³³ En el capítulo 6: “Las acciones deben surgir de la estructura de la fábula misma, de manera que resultan ser la consecuencia necesaria o verosímil de eventos anteriores”.

A partir de 1935, con *Historia universal de la infamia*, se produce el paso de la poesía al relato. Y ese paso conlleva en Borges una reflexión teórica sobre lo que es el relato, como si fuera necesario, paralelamente a la práctica de la ficción, entender teóricamente en qué consiste esto de escribir narraciones.³⁴ No era, hasta entonces, una pregunta central: como lo estudió Annick Louis,³⁵ las primeras poesías se estructuran en torno de un “yo flâneur” que yuxtapone instantáneas de la ciudad sin mayor preocupación por la concatenación causal. Pero ya en 1933, en una reseña a un libro de Norah Lange, *45 días y treinta marineros*, asevera Borges que “el problema central de la novela es la causalidad” ([1933] 2001: 77). Un detalle, que no lo es: este texto aparece en la *Revista Multicolor de los sábados* del diario *Crítica* (del infame diario *Crítica*, que es un diario popular, no prestigioso, lo más parecido a un tabloide). No es ese el único soporte masivo donde Borges va a plantear el problema de la causalidad en la literatura. A principios de la década del treinta, como saben, empieza a colaborar en soportes varios, que van desde revistas prestigiosas como *Sur*, hasta diarios populares como *Crítica* (*Crítica*, *Revista Multicolor de los sábados*, 1933-1934); u *Obra* (que era el órgano oficial de los Subterráneos de Buenos Aires, secr. de redacción: JLB, 1935-1936); o *El Hogar* (revista femenina dedicada a la moda, a la cocina, a

³⁴ Ver la clara síntesis que ofrece al respecto Isabel Stratta (2004: 39-60).

³⁵ Ver en particular “Métaphore et avant garde dans la poésie de Borges des années vingt: de l’image au récit”, p. 45-57 y *Borges face au fascisme 2, Les fictions du contemporain*, p. 127-129, p. 151-154.

la decoración. Borges se ocupa de las páginas literarias. A partir de 1936, lleva la página de “libros y autores extranjeros”, compuesta por diversas secciones: “Biografías sintéticas”, “Libros nuevos”, “De la vida literaria.”)³⁶ De esta manera, la reflexión sobre el arte de escribir se encuentra diseminada en todo tipo de soportes: los que respetan los códigos y los procesos de legitimación intelectual, y los que no respetan esos códigos. El gesto resulta algo sorprendente si se piensa en los lectores potenciales de la *Revista Multicolor de los sábados*, aunque también puede leerse como un gesto ideológico y político. En efecto, al reflexionar sobre la construcción del relato, se trata para Borges de reflexionar (y de hacer reflexionar a su lector) sobre las puestas en relato de la realidad y sobre los instrumentos que se usan para hacer ese montaje, en particular el montaje causal. Más aún (y acá volvemos al escepticismo), se trata de mostrar que la realidad no es más que la suma de los relatos que de ella se hacen. Solo existen versiones de la realidad, y esas versiones dependen de tramas y argumentos que un sujeto autor construye. Lo que hay entonces, siempre, es una “penúltima versión de la realidad”, para retomar un título de *Discusión*.

Pero es la luz sobre el procedimiento lo que va a mostrar en los cuentos el carácter de variante, de versión de la realidad implícita en cualquier relato: se elige una cadena causal para configurar la historia, aunque perfec-

³⁶ A esto se añaden, entre 1936 y 1939, los artículos recogidos en *Textos cautivos*.

tamente podría haberse elegido otra. Esto va a ser una constante de los cuentos de la década del cuarenta: son cuentos que muestran cómo múltiples explicaciones de un solo fenómeno pueden coexistir armoniosamente, sin chocarse las unas con las otras, porque la imposibilidad de determinar una causa lleva a la multiplicación sistemática de las causas. Doy algunos ejemplos, por demás evidentes: “Emma Zunz” es un manual sobre construcción de causalidades paralelas; “La lotería en Babilonia” le atribuye al azar, a todos los eventos del azar, una causa: esa causa es la organización secreta llamada la *Compañía*, que se adosa sin conflictos a las manifestaciones externas de la fortuna; “La otra muerte” exhibe por lo menos tres tipos de causalidades (una causalidad fantástica, otra metaficcional, una tercera que es sobrenatural,³⁷ condensadas en la palabra *destino*), que explican simultáneamente la muerte de un solo hombre. “Tema del traidor y del héroe” propone un desarrollo causal oculto que depende por completo de un guiño previo, que es el texto de Shakespeare. En todos estos ejemplos, el sistema causal que sostiene la articulación de los hechos es un constructo que el relato exhibe minuciosa, deleitosamente: se llame *Compañía* en “La lotería en Babilonia”, o *plan tramado* por Emma, en “Emma Zunz”, o *destino* en “La otra muerte”, o *la trama de Nolan* en “Tema del traidor y del héroe”. En esto, Borges es

³⁷ Sigo la tipología que propone Brian Richardson en *Unlikely Causes: Causality and the Nature of Modern Narrative*. Para una definición teórica de estos tres tipos de causalidad, ver, 1997: 61-88.

muy claro: no importan los detalles circunstanciales, eso viene después, lo que importa son las junturas causales, que pueden ser múltiples y paralelas. Como se dice en el final de “Emma Zunz”: “solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios”; o como escribe, también, en “Tema del traidor y del héroe”: “Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así”. No importan los detalles circunstanciales, lo que importa son las junturas que unen causalmente los hechos, y esas junturas, el lector debe verlas en el momento mismo en que están haciendo su magia, cuando el hipercausalismo de las ficciones viene a suplir la inasible trama de causas que rige el mundo, a exhibirse como adenda que no esconde su buscado artificio. El lector (cualquier lector, también el que leía la *Revista Multicolor de los sábados*) tiene que entender esto mientras lee, porque si lo entiende —esa es la apuesta, la sutil pedagogía—, si ve cuáles son los eslabones con que el autor arma su trama, podrá entender hasta qué punto su propia percepción de la realidad responde al uso de instrumentos análogos.

La reflexión sobre recursos narrativos trasciende de esta forma el análisis teórico y literario y se proyecta como reflexión sobre las representaciones que el hombre se hace de la realidad. Pensar en recursos narrativos para Borges no es solo hacer literatura sino, también, reflexionar sobre la relación entre sujeto y realidad y sobre los límites y los fracasos de esa relación. Ante un mundo

que Borges vislumbra —el análisis es de Paul Bénichou (1954)— como “maquinación o truco cuyo sentido nos es negado”, como “laberinto y ramificación sin fin de posibilidades cuyo cómputo nos está vedado”, existe sin embargo la posibilidad de imprimir en el texto sobredeterminaciones que desplazan esa doble negación: de ahí que “el artificio sea el resultado de un trastorno: como si la serenidad de *Ficciones* hubiera sido arrebatada al deseo y a la ansiedad. Esa serenidad no está por encima de los problemas, sino más allá, como solución” (Bénichou 1954: 687). Así, pues, a diferencia de los incesantes procesos que abastecen lo real, la ficción puede echar luz sobre los dispositivos que la configuran y así marcar un dominio autoreflexivo de sus propias limitaciones: la ficción tiene en efecto la capacidad (como decía Enrique Pezzoni) de exponer sus artificios, de armar un reloj y de mostrar los mecanismos de ese reloj mientras está andando.

Hay que marcar que esta luz sobre los procedimientos de escritura en la escritura misma no es exclusiva de Borges, aunque él radicaliza y depura concisamente esa apuesta en sus cuentos. Existe toda una tradición irónica que se remonta al siglo XVIII y que pone en evidencia los procedimientos necesarios, las suturas que arman tramas. Si ustedes leen textos de la modernidad narrativa, por ejemplo novelas de Laurence Sterne (*Tristram Shandy*), de Henry Fielding (*Tom Jones*) o de Diderot (*Jacques le Fataliste*), van a ver que hay saltos constantes donde se subraya el procedimiento literario, y donde el narrador obliga al lector a salirse de la inmersión

ficcional para tomar conciencia de los hilos de construcción del relato. Estos saltos marcan la arbitrariedad (normalmente disimulada) que rige la narración: no hay otro *fatum* o destino del personaje que el que el autor decide; la causalidad es hija del sujeto que habla y solo depende de su habilidad de brujo para hilar los hechos. Es indiscutible que en una novela, nada sucede por azar o por fatalidad, o más bien, que el juego del azar y de la fatalidad son el resultado de la intervención de un sujeto, que es el autor; a veces incluso, quien maneja los hilos es un personaje.

Mostrar esa dependencia es una decisión autoral. A partir del siglo XIX, en la novela posromántica, los procesos de exhibición de los hilos causales van a ser cada vez más frecuentes. Un ejemplo famoso en torno a la *fatalidad* se da al final de *Madame Bovary*, en un diálogo entre Charles, el marido engañado, y Rodolphe, uno de los amantes de Emma, que ya ha muerto, entre otros motivos por la falta de ayuda económica de Rodolphe. Dice Charles:

- No tengo nada contra usted.

Rodolphe se había quedado mudo. Y Charles, con la cabeza entre las manos, retomó con una voz queda y el acento resignado de los dolores infinitos:

- No, ¡ya no tengo nada contra usted!

Agregó incluso una frase importante, la única que jamás hubiese dicho:

- ¡Es culpa de la fatalidad!

A Rodolphe, que había dirigido esa fatalidad, le

pareció muy bondadoso para un hombre en su situación, cómico inclusive, y un poco vil.

Rodolphe, que había dirigido esa fatalidad: aquel que Charles lee en términos causales absolutos es en realidad el resultado de una serie de causas desconocidas por él; la crueldad del diálogo subraya por lo demás la construcción causal del propio Charles, absolutamente subjetiva.

Borges se inscribe en toda esta tradición de exhibición de los hilos, pero la lleva un paso más allá al unir la causalidad con la magia, a fin de mostrar su naturaleza a la vez arbitraria y necesaria. Esto lo hace en un texto central, que mencionamos al principio: "El arte narrativo y la magia" (1932). Quisiera cerrar con algunas observaciones sobre ese ensayo, donde Borges sostiene que la única honestidad posible para la ficción es la fabricación de un orden causal que reproduzca "la primitiva claridad de la magia". "La magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción", escribe en una cita famosa, y esa asociación entre causalidad y magia destruye por completo cualquier pretensión referencial, racional o mimética en la atribución causal. En el mundo de la magia, las causas responden al escándalo, a leyes artificiales que no esconden nunca su naturaleza de artificio; son, estas, causas que responden (cito a Borges) a la "ley de la simpatía que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual —magia imitativa— homeopática— ya por el hecho de una cercanía anterior

—magia contagiosa". Y Borges prosigue:

Ilustración de la segunda [la magia contagiosa] era el ungüento curativo de Kenelm Digby, que se aplicaba no a la vendada herida, sino al acero delincuente que la infirió —mientras aquella, sin el rigor de bárbaras curaciones, iba cicatrizando. De la primera [la magia imitativa] los ejemplos son infinitos. Los pieles rojas de Nebraska revestían cueros crujientes de bison con la cornamenta y la crin y machacaban día y noche sobre el desierto un baile tormentoso, para que los bisontes llegaran. Los hechiceros de la Australia Central se infieren una herida en el antebrazo que hace correr la sangre, para que el cielo imitativo o coherente se desangre en lluvia también. Los malayos de la Península suelen atormentar o denigrar una imagen de cera, para que perezca su original. Las mujeres estériles de Sumatra cuidan un niño de madera y lo adornan, para que sea fecundo su vientre. ([1932] OC I: 230-231)

Como verán, en la magia el lazo causal se funda en una analogía entre cosas distantes, a la manera de la metáfora, que también une lo distante y que al hacerlo reproduce, si se lo mira desde la óptica de la desnaturalización, la extrañeza constitutiva de la realidad. Esto lo desarrolla muy bien Sylvia Molloy (1977): es evidente que para alguien como Borges, que vio en la metáfora

un instrumento esencial para la comprensión poética (recordemos los inicios ultraístas, los primeros poemarios o los ensayos sobre aquellas metáforas de la literatura islandesa que aparecen cortadas de todo, como escindidas del mundo), para un poeta como Borges, entonces el atractivo de este tipo de leyes de causalidad mágica es grande porque en ellas la analogía subraya (paradójicamente) la ruptura y la discontinuidad entre las cosas del mundo. Es la distancia que va del muñeco de cera al ser humano al que representa, de la sangre que corre a la lluvia que se supone debe producir.

De ahí que postule la magia, siempre dentro de su batalla contra la causalidad unívoca, como ley general del relato. Lo novedoso de la propuesta es que plantea la posibilidad teórica de una causalidad no racional, no cartesiana, no mimética, no consensuada, que sería propia de la ficción. Ese tipo de causalidad sería propio de la ficción: no solo del relato literario, sino también del cine y estaría fundada en el diálogo estrictamente verbal entre las cosas, esto es: en la analogía y la metáfora. "Todo episodio", escribe Borges, "en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior"; "larga repercusión tienen las palabras" ([1932] OC I: 230). La repetición de un color, de un objeto, de un sonido, de un rasgo atmosférico pueden en la ficción, funcionar como lazo causal entre eventos y dar cuenta de la motivación de los actos. Así, por dar un ejemplo, en *El extranjero* de Camus, el calor que enseguece a Meursault en la playa es el mismo calor que sentía en el entierro de la madre y que sentirá en la sala

del juicio, y ese calor, que es una circunstancia atmosférica, funciona en la novela como causa de los actos. Es un lugar común decir que *El extranjero* es una novela del absurdo; en rigor de verdad habría que decir que es una novela de causalidades mágicas, donde el calor y el sol son causas que unen subterráneamente el sacrificio del árabe con la culpa por la muerte de la madre.

Se llega de esta forma a una práctica y una expresión de la causalidad absolutamente distintas del modo usual, cartesiano, racional en que conocemos, y esa nueva modalidad de las causas lleva la percepción hacia la analogía y la metáfora, y crea un código de comprensión del mundo que es mucho más cercano al de la poesía, que es de algún modo connatural a la percepción poética. Es un lugar común sostener que los relatos de Borges son superiores a su poesía; habría que ver sin embargo hasta dónde los relatos no se sostienen profundamente en procesos de representación y de comprensión que son propios de la poesía: su propuesta de un sistema causal fundado en la magia (es decir, en la metáfora y la analogía) parece confirmar estas ideas.

Bibliografía

1. ARISTOTE, 2001, *Poétique*, trad. Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres.
2. BARTHES, ROLAND, 1966, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, p.1-27.
3. BÉNICHOU, PAUL, 1954, "Le Monde et l'esprit chez Jorge Luis Borges", *Les Lettres nouvelles*, n° 21, p. 680-94.
4. BLACK, MAX, 1956, "Why cannot an effect precede its cause?", *Analysis*, XVI, p. 49-58.
5. BUNGE, MARIO ET AL., 1971, *Les théories de la causalité*, Paris, PUF.
6. BORGES, JORGE LUIS, 1986, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*, Ed. Enrique Sacerio-Garí and Emir Rodríguez Monegal, Buenos Aires, Tusquets.
7. —, 1995, *Borges en Revista Multicolor. Obras, reseñas y traducciones inéditas*, Ed. Irma Zangarini, Buenos Aires, Atlántida.
8. —, 1997, *Obras completas (OC I – IV)*, Buenos Aires, Emecé.
9. —, 1999, *Borges en Sur. 1931-1980*, Ed. S. L. del Carril and M. Rubio de Socchi, Buenos Aires, Emecé.
10. —, 2000, *Borges en El Hogar. 1935-1958*, Buenos Aires, Emecé.
11. —, 2001, *Textos recuperados. 1931-1955*, Ed. S. L. del Carril and M. Rubio de Socchi, Buenos Aires, Emecé.
12. CORRY, LEO, 2003, "Algunas ideas científicas en la obra de Jorge Luis Borges y su contexto histórico", en *Borges en Jerusalén*, Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), Frankfurt am Main, Vervuert/Iberoamericana, p. 49-74.
13. DESCARTES, RENÉ, 1953, "Première Méditation. Des choses que l'on peut révoquer en doute", en *Œuvres et Lettres*, ed. André Bridoux, Paris, Gallimard.
14. ECO, UMBERTO, 1985, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Bernard Grasset.
15. GENETTE, GÉRARD, 1968, "Vraisemblance et motivation", *Communications* 11, p. 5-21.
16. KERN, STEPHEN, 2004, *A Cultural History of Causality*, Princeton, Princeton University Press.
17. KISTLER, MAX, 1999, *Causalité et lois de la nature*, Paris, Vrin.
18. LAFON, MICHEL, 1990, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil.
19. LOUIS, ANNICK, 2006, *Borges face au fascisme 1: Les causes du présent*, Paris, éd. Aux lieux d'être.
20. MALHERBE, MICHEL, *Qu'est-ce que la causalité ?*, Paris, Vrin, 1994.
21. MOLLOY, SYLVIA, 1977, "Dios acecha en los intervalos: Simulacro y causalidad textual en la ficción de Borges", *Revista Iberoamericana* 100-101, p. 381-398.
22. NELSON, ROY JAY, 1990, *Causality and Narrative in French Fiction from Zola to Robbe-Grillet*, Ohio, Ohio State University Press.

23. POE, EDGAR ALLAN, 2009, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, Cosimo Classics.
24. RUSSELL, BERTRAND, 1912, "On the notion of cause", *Proceedings of the Aristotelian Society* 13, p. 1-26.
25. RICHARDSON, BRIAN, 1997, *Unlikely Stories: Causality and the Nature of Modern Narrative*, Newark, NJ: University of Delaware Press; London: Associated University Presses.
26. RUIZ, PABLO, 2011, "La novela sin E y el secreto borgeano de Georges Perec", en *Borges-Francia*, eds. Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, Buenos Aires, publicación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.
27. SAINT-SERNIN, BERTRAND, 1989, "Causalité (Philosophie)", en *Encyclopaedia Universalis*, corpus 5, p. 142-145.
28. SALMON, WESLEY, 1984, *Scientific Explanation and the Causal Structure of the World*, Princeton, Princeton University Press.
29. STRATTA, ISABEL, 2004, "Documentos para una poética del relato", p. 39-60, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 9. El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé.
30. TODOROV, TZVETAN, (ed. y trad.), 1965, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris: Seuil.

BORGES, DESDE DANTE Y SARMIENTO³⁸

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ
Universidad Católica Argentina
 CONICET

En un volumen dedicado a Borges y a Kafka se impone naturalmente asumir, con mayor o menor grado de conciencia o voluntad teórica, un enfoque comparatista. Prudentemente, a causa de nuestra incompetencia sobre el creador checo, no intentaremos ejercitar aquí ese enfoque con ambos autores, sino que nos propondremos la más modesta tarea de ilustrar el modo en que Borges se apropia de dos de sus referentes literarios favoritos, Dante y Sarmiento –por añadidura, los dos más grandes autores, respectivamente, de la literatura universal y de la literatura argentina anterior al propio Borges–, en uno de sus textos más emblemáticos y también favoritos, el "Poema conjetural". Si los análisis resultantes de este intento no van del todo descaminados, quizás puedan servir también, más allá de los concretos textos involucrados en ellos, de aceptable pauta de abordaje para otras lecturas de Borges, y más en concreto, de guía o modelo posible para su

³⁸ Los contenidos centrales de este trabajo han sido adelantados en González, "Poema conjetural, verso 14", 13-39; y González, "El arte narrativo de Sarmiento", 87-105.