

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Lo fantástico en *el Sur* de Borges

Trabajo de Seminario para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con
mención en Literatura

Alumna:

Maritza Requena de la Torre

Profesor Guía: Guillermo Gotschlich

Santiago, Chile 2006

Epígrafe . .	1
INTRODUCCIÓN .	3
I. BORGES Y LA LITERATURA FANTÁSTICA .	5
II. ANTECEDENTES .	9
III. ASPECTOS FANTÁSTICOS DE “EL SUR” .	17
IV. LA FUNCIÓN DE LAS MIL Y UNA NOCHES .	23
CONCLUSIONES . .	29
BIBLIOGRAFÍA .	31

Epígrafe

De un rey que entrega, al despuntar el día, su reina de una noche a la implacable cimitarra, nos cuenta el deleitable libro que al tiempo hechiza todavía. Borges: "Ariosto y los árabes."

INTRODUCCIÓN

En el siguiente trabajo intentaré realizar una lectura del cuento “El Sur” del escritor argentino Jorge Luis Borges, considerando sus aspectos fantásticos, los cuales son reconocibles en el texto. Para esto aplicaré distintas teorías de lo fantástico y también referencias a algunos ensayos del propio Borges. Los objetivos son, en primer lugar, determinar que en este cuento lo fantástico se construye a través del discurso, la escritura o la palabra de su protagonista, en la medida que considero en mi postulación que el discurso de Juan Dahlmann crea una realidad otra. La realidad que Dahlmann construye mediante la narración consiste en su elección de cómo morir. En segundo lugar, me interesa establecer la importancia de la lectura en la configuración de la realidad, a partir de la concepción borgeana del mundo como biblioteca y de la figura de Dahlmann como bibliotecario y asiduo lector.

Lo fantástico se produciría a partir de la actividad escritura-lectura de Dahlmann; desde la importancia que adquiere la lectura, ya sea de textos literarios como del universo, en la manera de percibir la realidad, y desde el poder que adquiere la escritura en la creación de la realidad. Para Dahlmann la postulación de otra realidad representa la posibilidad de corregir su destino, su deseo es morir a la manera del Martín Fierro y este deseo se realiza en la forma de un viaje soñado. La creación mental-discursiva de Dahlmann permite la realización del viaje-sueño, lo cual supone una concepción de la realidad como proyección mental que proviene del idealismo de Berkeley.

Según la doctrina idealista vivir equivale a soñar. Así el viaje ilusorio y las alteraciones causales, temporales y espaciales que éste provoca, otorgan un carácter

fantástico al cuento.

Por otro lado, me interesa demostrar que se puede leer a Borges sin remitirlo al *Martín Fierro*, en este caso preferí remitirlo a *Las mil y una noches*, y abordar la obra de Borges en su aspecto universal que trasciende lo propiamente argentino. Por lo tanto, un tercer y último objetivo, es vincular “El Sur” con *Las mil y una noches* en distintos aspectos. Primero, la relación intertextual con el relato de la montaña de piedra imán y el del genio que ha jurado matar a quien lo libere, ambos leídos por Dahlmann en el libro referido. Y segundo, la similitud de los personajes de Dahlmann y Shahrazad en tanto narradores. Además de establecer la función de este libro como modelo literario y como intertexto que pone de manifiesto el interés de Borges por la cultura oriental.

I. BORGES Y LA LITERATURA FANTÁSTICA

La obra de Jorge Luis Borges se caracteriza por la problematización de los parámetros que definen lo real, en muchos de sus relatos domina lo irreal, y esta es una de las razones por las cuales su narrativa se puede situar dentro de la categoría literaria de lo fantástico¹.

“Borges busca un orden en la consistencia de una narración que sea independiente del reflejo real: la literatura fantástica construye mundos hipotéticos basados en la potencia de la imaginación libre de los límites impuestos por las estéticas representativas o miméticas. Lo fantástico es un modo que sólo responde a leyes internas.”²

Beatriz Sarlo entiende lo fantástico en Borges como la manifestación de una independencia de la ficción con respecto a los referentes reales, en este sentido fantástico es sinónimo de literatura no realista. Borges recoge ideas de una configuración del mundo y la realidad que contradicen las nociones del pensamiento realista. De esta manera, se encuentran en la literatura fantástica alteraciones del tiempo y el espacio, de

¹ Ana María Barrenechea en “Introducción” a *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1984, afirma que las poesías, ensayos y cuentos de Borges se orientan hacia las formas universales de lo fantástico-metafísico aunque también demuestra interés por los temas locales, como el de las luchas a cuchillo.

² Sarlo, Beatriz: *Borges, un escritor en las orillas. Capítulo V: “La fantasía y el orden.”* Buenos Aires. Ariel. 1995. p. 126.

las leyes de causa y efecto, de los límites entre lo real y lo imaginario, todo lo cual se traduce en la incertidumbre, confusión y duda del lector.

En “El arte narrativo y la magia” se advierte que para Borges la literatura no se rige por las leyes de la realidad, sino que es la magia el procedimiento que opera en el arte narrativo. En este ensayo Borges describe dos relatos atendiendo a conceptos fundamentales de la literatura como son la verosimilitud y la suspensión de la referencialidad. A propósito del libro *The life and death of Jason* de William Morris, cuyo proyecto era la narración verosímil de las aventuras de Jasón, Borges destaca la necesidad de “una fuerte apariencia de veracidad, capaz de producir esa espontánea suspensión de la duda, que constituye para Coleridge, la fe poética.”³ Morris consigue que el lector crea en sus palabras como si correspondieran al mundo real. Borges plantea el problema central de la novelística a partir de una segunda ficción, *Narrative of A. Gordon Pym* de Poe:

“Rectamente se induce de lo anterior que el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la novela de continuas vicisitudes, esa motivación es improcedente, y lo mismo en el relato de breves páginas (...)”⁴

El orden que rige este tipo de relatos es la primitiva claridad de la magia. La magia supone un vínculo entre cosas distantes, ya sea porque su figura es igual (magia imitativa) o por una cercanía anterior (magia contagiosa). Los actos de magia de los hombres primitivos, los rituales de tribus, las supersticiones son ejemplos que, según Borges, demuestran que la magia establece relaciones de causalidad. En la novela manda la causalidad de la magia, por lo tanto muestra un mundo autónomo, desligado, en ese sentido, de lo real. Para Sarlo:

“Las ficciones de Borges son la puesta en forma de hipótesis filosóficas, del modo que otras ficciones fantásticas lo son de hipótesis científicas o psicológicas. Borges imagina la puesta en escena de una pregunta no planteada abiertamente en la trama, sino presentada como ficción en el desarrollo de un argumento que es, al mismo tiempo, teórico y narrativo.”⁵

Esto no implica que cada uno de sus cuentos contenga la solución de un problema, Borges trabaja con los dilemas presentados en situación filosófico-narrativa. Así Sarlo califica la obra de Borges como literatura racionalista fantástica en la cual el autor imagina un mundo de pesadilla racional, puesto que sus ficciones se fundan en el examen de una posibilidad intelectual mostrada como hipótesis narrativa. Esta estrategia de presentar diferentes ideas que pueden ser contradictorias o divergentes también se da en muchos de sus ensayos y le permite jugar con los límites entre la verdad y la ficción a través de la mezcla de invención y conocimiento, de citas inventadas y falsa erudición. Tal estrategia

³ Borges, Jorge Luis: “El arte narrativo y la magia.” En *Obras Completas I*. Buenos Aires. Emecé. 2001. p. 226.

⁴ Borges: *Op.cit.* p. 230.

⁵ Sarlo, Beatriz: *Op.cit.* p. 130.

narrativa que Borges adopta para presentar ideas, es denominada por Sarlo estrategia del des-concierto, cuyo efecto es la desestabilización del lector.

Borges produce lo que Bioy Casares llama, a propósito de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, ficción metafísica. Dentro de una enumeración de argumentos fantásticos en el prólogo de su antología, Bioy Casares menciona las fantasías metafísicas, donde lo fantástico está más que en los hechos, en el razonamiento.

“Con *El acercamiento a Almostásim, con Pierre Menard, con Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura.*”⁶

De esta manera, la obra de Borges soporta una lectura filosófica ligada a una inquietud metafísica. Aparece en sus cuentos una búsqueda esencial como es la dilucidación de la realidad, el anhelo de conocimiento de lo real, la aspiración a la trascendencia del ser.

⁶ Bioy Casares, Adolfo; Borges, Jorge Luis; Ocampo, Silvina: *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires. Universitaria. 1976. p. 13.

II. ANTECEDENTES

En este análisis del cuento “El Sur” pretendo determinar en qué aspectos se puede considerar un relato de tipo fantástico para lo cual revisaré primero el concepto de realidad o la visión del universo que tiene Borges.

Ana María Barrenechea analiza cinco formas de expresión de la irrealidad en la obra de Borges, una de ellas es el caos y el cosmos. Barrenechea sostiene que Borges presenta una visión caótica del universo. Si bien, por un lado, para Borges el mundo es un caos en el sentido de que es imposible reducirlo a leyes humanas, por otro lado reconoce que el cosmos es regido por la Divinidad. Así el mundo y la realidad funcionan misteriosamente, se rigen por leyes que desconocemos, esta idea pone de manifiesto la separación entre Dios y los hombres, a quienes les resulta imposible explicar el funcionamiento del universo. Esta dificultad de comprensión de la realidad mediante la racionalidad produce dudas e incertidumbres que dan paso a lo sobrenatural, lo irreal, lo fantástico, puesto que surgen otro tipo de fundamentos para dar cuenta de lo real. Así Borges introduce en sus cuentos y ensayos distintas teorías que intentan interpretar el mundo, eligiendo precisamente aquellas que sugieren lo sobrenatural.

El cuestionamiento de lo real se traduce en ambigüedad, el desmoronamiento de las certezas racionales genera la percepción de una realidad ambigua. En este sentido, una de las teorías que Borges elige para desarrollar en sus cuentos es el idealismo de Berkeley, el cual niega que exista un mundo real, objetivo y concreto, fuera de la mente de quien lo observa. En el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Tlön es un planeta que sería la Tierra si la doctrina idealista fuera la verdadera descripción de la realidad,

además en Tlön juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Esta doctrina filosófica supone que es la percepción la que crea los objetos, así la realidad está determinada por nuestras categorías mentales. Desde este punto de vista el espacio y el tiempo también son hechos mentales. Berkeley afirma la existencia continua de los objetos, ya que cuando algún individuo no los percibe, es Dios quien lo hace.

“En el anhelo de encontrar la clave del mundo, se mezclan además otros temas que preocupan a Borges: la presciencia de Dios y la predestinación, las ciencias mágicas y cabalísticas, la cifra o el nombre todopoderoso, el libro dictado por la Divinidad y el viejo topos hebreo-cristiano del libro de la naturaleza.”⁷

La idea del libro de la naturaleza se relaciona directamente con la concepción borgeana del mundo como biblioteca y la importancia de la lectura en la configuración de lo real. En Borges hay una veneración por el libro y está la creencia en una obra dictada por Dios y por lo tanto sagrada. Esta obra se puede identificar con el Corán. El Corán es palabra divina, dictado de Dios, pone de manifiesto la relación de la palabra con la divinidad, lo cual constituye lo sagrado. En su ensayo “Del culto de los libros” se refiere de esta idea:

“A la noción de un Dios que habla con los hombres para ordenarles algo o prohibirles algo, se superpone la del Libro Absoluto, la de una Escritura Sagrada. Para los musulmanes, el Alcorán (también llamado El Libro, Al Kitab), no es una mera obra de Dios, como las almas de los hombres o el universo; es uno de los atributos de Dios como Su eternidad o Su ira.”⁸

El simbolismo del libro, es decir, la idea de que todo el Universo es un libro o que Dios ha creado el mundo como un Libro está también en el judaísmo. En “La biblioteca de Babel” la biblioteca simboliza el orden del universo:

“El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales...”⁹ ***Este orden corresponde a la figura de una esfera, tras cuya forma está Dios: “(Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios.) Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.”***¹⁰

Además en este cuento se califica al hombre como el imperfecto bibliotecario. Así se puede establecer la misma relación entre biblioteca-bibliotecario que entre Dios, universo-ser humano.

En los ensayos “La esfera de Pascal” y “Pascal” (ambos en *Otras Inquisiciones*) Borges alude a la metáfora de la esfera que designa a Dios, la forma de la esfera conviene a la divinidad por su perfección. Aunque Pascal se refiere directamente a que la

⁷ Barrenechea, Ana María: *Op.cit.* p. 44.

⁸ Borges, Jorge Luis: “Del culto de los libros.” En *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires. Emecé. 2005. pp. 166 - 167.

⁹ Borges, Jorge Luis: “La biblioteca de Babel.” En *Ficciones*. Buenos Aires. Emecé. 2004. p. 109.

¹⁰ Borges: *Op.cit.* pp. 110 - 111.

naturaleza (el espacio) es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, la metáfora que usa Pascal para definir el espacio es empleada por quienes lo precedieron para definir la divinidad, de esta manera, se entiende que Dios es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, tal definición corresponde a la forma de la biblioteca.

La idea del universo como biblioteca implica que el mundo se puede leer, tal lectura consiste en descifrar signos. En “La escritura del Dios” está presente, a través de la imagen del tigre, la idea de que el mundo es escritura y por lo tanto se puede leer, esto implica que el universo posee un carácter simbólico y un sentido secreto que se intenta descifrar. Barrenechea afirma que los términos nombre, cifra, número, letra, símbolo, mapa, aluden a la creencia de que las cosas son creaciones del Verbo, el poder del nombre secreto de Dios, o a la idea más general de que palabras, letras y números poseen virtudes de encantamiento y que se identifican con lo nombrado.

A partir de la importancia de la palabra tanto en la percepción (lectura) como en la creación (escritura) de la realidad se puede analizar a Juan Dahlmann, protagonista de “El Sur” y establecer que es su escritura lo que configura lo fantástico del cuento en tanto mediante ella crea una realidad otra; Dahlmann escribe su destino, elige cómo morir y realiza su deseo a través de la palabra.

Juan Dahlmann es un bibliotecario. Desde “La biblioteca de Babel” se puede entender el mundo como una biblioteca y el bibliotecario como el lector de aquél. Dahlmann, en tanto bibliotecario y lector asiduo, es definido por su percepción cultural de la realidad, la forma de conocimiento de Dahlmann se origina en su visión libresca del mundo, no puede dejar de “leer” el mundo, lee la realidad a través de los referentes literarios del *Martín Fierro* y de *Las mil y una noches*. Para Silvia Molloy:

“Los personajes de Borges, a partir de Pierre Menard, son claras fabricaciones textuales. Alguna vez se ha descrito a Hamlet como un pobre joven con un libro en la mano, cuyo contenido –variable-ignoraba el espectador. Con un libro en la mano –libro que leen, que escriben, del que son intérpretes, que acaso sin saber completan, del que quizás sean sólo letras- aparecen los personajes borgeanos (...) Los personajes no se encarnan según criterios extratextuales, sí se encarnan, intertextualmente, en la pluralidad de relatos que los contienen.”¹¹

Según Guillermo Gotschlich “El Sur” tendría como fundamento el tópico de las armas y las letras, puesto que Dahlmann posee una doble naturaleza derivada de su doble linaje germano-argentino. De su abuelo paterno pastor de la iglesia evangélica habría heredado su naturaleza pasiva y reflexiva que se manifiesta en su oficio. Por otro lado, su abuelo materno representa a los hombres que pelearon y murieron de manera valerosa. Estos antecedentes dan cuenta de una dualidad: “la del arte de la palabra confrontada con la lucha, la del pensamiento con la acción, o si se quiere, la de la página historiada con la guerra.”¹²

¹¹ Molloy, Silvia: *Las letras de Borges*. Buenos Aires. Sudamericana. 1979. pp. 61 - 62.

¹² Gotschlich, Guillermo: “Lectura borgeana de la literatura gauchesca. Ensayos y cuentos.” En *Revista Chilena de Literatura*. N° 57. 2000. p. 56.

Gotschlich afirma que el eje de la narración es la visión de la realidad a partir de un complejo espectro de imágenes literarias, por lo tanto, “la irrealidad que domina al texto, reside de manera esencial en la visión libresca que domina en la consciencia de Dahlmann.”¹³ Las influencias literarias de Dahlmann son tres: *Las mil y una noches* en la versión de Weil, *Martín Fierro* y *Pablo y Virginia*. Estos libros desempeñan, cada uno a su manera, un papel fundamental en la lectura del cuento. La lectura del *Martín Fierro* sería determinante en el tipo de muerte que escoge Dahlmann, el duelo a cuchillo en la llanura constituye una muerte literaria que sigue el modelo del gaucho argentino representado por el *Martín Fierro*. Al respecto, Allen Phillips sostiene que:

“El Sur presenta una muerte doble: la que en el sanatorio experimenta Juan Dahlmann y la que sueña el moribundo. En su sueño emprende un viaje regresivo hacia el pasado y hacia el Sur, donde realiza su propio destino al morir en una de esas muertes típicas de la literatura gauchesca del siglo XIX. La acción supone, pues, un anacronismo presentado a través de la alucinación del personaje central.”¹⁴

De esta manera se confunden los planos temporales (presente y pasado) y los planos de la realidad y la irrealidad. La ambigüedad de los planos de lo real y lo no real (irreal o ficticio) produce un efecto de vacilación en el lector, quien al terminar de leer el cuento se pregunta por la muerte real de Dahlmann, ¿Dahlmann murió en el sanatorio o en un duelo a cuchillo? ¿El viaje de Dahlmann es real o imaginario? El tema del doble y la presentación de una realidad ambigua que confunde lo real con lo soñado es evidente en el siguiente fragmento:

“(…) era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres.”¹⁵

La forma en que muere Dahlmann, es decir, un duelo a cuchillo en la llanura, corresponde a un destino elegido, cuya influencia proviene de su abuelo materno argentino Francisco Flores, quien murió en la frontera de Buenos Aires, pero también del referente literario del *Martín Fierro*. En la discordia entre sus dos linajes Dahlmann eligió el de ese antepasado romántico o de muerte romántica y no el germánico de su abuelo paterno Johannes Dahlmann que era pastor de la iglesia evangélica. En el cuento se enfatiza que Dahlmann elige su identidad y su destino, se nos dice que su criollismo es voluntario:

“(…) morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le lavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.”

En este párrafo se manifiesta claramente la preferencia de Dahlmann y sobre todo su voluntad. Esta vitalidad demostrada al momento de morir se opone a la pasiva vida de

¹³ Gotschlich: Op.cit. p. 58.

¹⁴ Phillips, Allen: “El Sur de Borges.” En *Revista Hispánica Moderna*. N° 2. 1963. p. 140.

¹⁵ Borges, Jorge Luis: “El Sur.” En *Ficciones*. p. 268.

bibliotecario, Dahlmann deja la inactividad de la lectura para actuar como Martín Fierro.

“A la literatura en sí parece oponerse la nueva vitalidad que experimenta Dahlmann al iniciar su viaje al pasado. Abandona, como vimos, la lectura porque ya no le entusiasmaban los milagros de Sherezada, y prefiere entregarse a la felicidad de vivir.”¹⁶

Para Beatriz Sarlo, a diferencia de Martín Fierro que no puede sino aceptar el único código moral que conoce, Dahlmann construye su destino entre las posibilidades que le ofrece su doble origen, no pertenece al mundo rural sino que lo elige, manifiesta una preferencia por el primitivismo del gaucho argentino por sobre el espacio urbano y letrado de la cultura moderna. El duelo que enfrenta Dahlmann:

“(…) puede ser leído como cumplimiento de un destino pero también como castigo por su bovarismo, porque el criollismo de Dahlmann es como el romanticismo de Emma Bovary, un efecto superficial y trágico de la literatura tomada al pie de la letra.”¹⁷

Desde este punto de vista Madame Bovary, el Quijote y Dahlmann son lectores que (con)funden lo que leen con la realidad, sus lecturas constituyen un modelo de vida. El hecho de que Dahlmann lea como Madame Bovary la novela *Pablo y Virginia* pone de manifiesto que los modelos literarios condicionan la forma de representación de la realidad o la alteración de la realidad en base a la lectura. Así como Dahlmann lee los relatos mencionados, interpreta también su vida, reescribiendo su destino, el proceso de lectura es también escritura, Dahlmann lee y escribe, en términos de que sueña y por lo tanto vive, pero su muerte vivida no es parte de una realidad objetiva, unívoca y fija sino de una (i)realidad ambigua, problemática, ensoñada o imaginada.

El viaje de Dahlmann ha sido entendido por la crítica como un viaje a través del tiempo y del espacio, es decir, un viaje fantástico. Dahlmann viaja al sur y al pasado, pero tal viaje se realiza sólo en la ensoñación, alucinación o imaginación del propio Dahlmann. Desde el punto de vista del idealismo basta que ocurra en sueños para que sea real en tanto vivir equivale a soñar, un sujeto existe porque es observado por otro, que a su vez también es observado y así hasta el infinito. Cuando nosotros dejamos de soñar se supone que es Dios quien nos sueña. El sueño es entendido desde Berkeley como creación y percepción de la mente, así Dahlmann crea su muerte, pero la creación sólo es posible a partir de sus lecturas, es decir, la escritura se produce sólo desde la lectura. El sueño o proyección mental le da a Dahlmann la posibilidad de lograr una muerte valerosa. Con respecto al sueño de Dahlmann, Zunilda Gertel dice:

“El sueño-alucinación se inserta en el interior del relato como una historia (imaginaria) dentro de otra (real), pero integrada de tal modo que el momento final de la historia real y la fantástica ocurren en el mismo instante temporal. Es decir, Dahlmann vive dos muertes, la real y la imaginada en su alucinación, en un mismo instante.”¹⁸

Desde este punto de vista la narración del viaje al sur y la muerte de Dahlmann, es decir, el sueño, es un relato enmarcado dentro del cuento “El Sur”. El procedimiento técnico de

¹⁶ Phillips, Allen: *Op.cit.* p. 145.

¹⁷ Sarlo, Beatriz: *Op.cit.* Capítulo IV: “Tradición y conflictos.” p. 107.

subordinación de una historia dentro de otra es denominado por Todorov *enchâssement*. Si bien los hechos posteriores al accidente se narran en tercera persona, provienen de la mente de Dahlmann, están presentados desde su punto de vista. Según ella en este viaje soñado Dahlmann encuentra su identidad, el sueño-viaje sería un regreso al origen y tendría la forma del laberinto.

“Borges realiza la impresión de fantasmagoría al relacionar los laberintos con las pesadillas y el caminar sonámbulo. Unas veces los protagonistas de sus cuentos tienen la sensación de hallarse perdidos en su red inextricable durante una pesadilla o una alucinación, otras, aunque no hayan soñado que vagaban por laberintos, dan ese nombre clave a las formas intrincadas e infinitas de sus ensueños (...) El laberinto sin salida donde el hombre vaga extraviado acaba por convertirse en el doble del símbolo del infinito y del caos (...) la biblioteca de Babel es, como ya vimos, un monstruoso laberinto que alude también al infinito (...) Pero la biblioteca es además el universo y esa metáfora laberinto-universo es la que da su grandiosidad y su horror al concepto del caos.”¹⁹

Para Phillips hay dos símbolos que sugieren alteraciones temporales. Uno es el gato misterioso del café y el otro es el gaucho viejo del almacén. Justo antes de abordar el tren al Sur, Dahlmann entra a un café conocido en el cual había un gato “que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa”.

“(Dahlmann) pensó, mientras le alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante.”

En estos fragmentos se advierte que el cristal separa la realidad temporalmente lineal, sucesiva, de la eternidad que para Borges constituye la unión del pasado, presente y futuro, además el uso del adjetivo ilusorio expresa irrealidad. La atemporalidad que le sugiere el gato lo relaciona con la divinidad. Para Gertel:

“El gato es símbolo de lo intemporal, arquetipo de la especie que lo incluye; por ello es presencia mágica fuera de la temporalidad sucesiva. Está como separado por un cristal y el contacto es ilusorio. Su presencia en la primera estación sugiere el sentido del viaje anacrónico, la salida del tiempo.”²⁰

Acerca del gaucho viejo que estaba en el almacén se dice que “estaba como fuera del tiempo, en una eternidad”. Éste personaje es quien le lanza el cuchillo a Dahlmann para que enfrente el duelo y representa al mítico gaucho argentino de la literatura gauchesca, es decir, que representa toda una tradición del ser argentino. El tiempo del gaucho es un pasado remoto. Con respecto al gaucho, Gertel dice:

“El viejo gaucho, anacrónico, intemporal, mimetizado en la hipérbole de la comparación, se fija como una cifra del Sur, gauchos de esos no quedan más

¹⁸ Gertel, Zunilda: “El Sur, de Borges: búsqueda de identidad en el laberinto.” En Nueva Narrativa Hispanoamericana. Vol.1. Nº 2. Septiembre. 1971. p. 37.

¹⁹ Barrenechea, Ana María: Op.cit. p. 47.

²⁰ Gertel, Zunilda: Op.cit. p. 42.

que en el Sur. El sentido mítico-mágico del gaucho, fuera del tiempo, tiene en el tránsito final del viaje de Dahlmann un valor arquetípico similar al del gato en la iniciación del viaje.”²¹

El tiempo y la eternidad son una de las formas que expresan la irrealidad en la obra de Borges, el problema del tiempo expresa la ambigüedad de lo real. La presencia de arquetipos, como el gato y el gaucho, supone una eternidad platónica. Para Barrenechea:

“La eternidad de los arquetipos platónicos desempeña especialmente la función desrealizadora de convertir este mundo en una copia o espejo de un orden superior.”²²

Otra de las formas de expresión de la irrealidad que señala Barrenechea, es la filosofía idealista de Berkeley, para quien el mundo no existe fuera de la mente de los que lo perciben o de la mente divina.

“Las imaginaciones derivadas de esta idea pueden adoptar dos formas: o hacer resaltar que la realidad es un simple sueño y que lo que creemos sustancias y concreto no es más que una apariencia, o producen un objeto soñado que adquiere tal vida y solidez que de rechazo disuelve el orden terrestre.”²³

Es importante señalar que la concepción borgeana del tiempo está marcada por el idealismo, desde este punto de vista el tiempo es considerado como un proceso mental y por tanto es ilusión. La idea de que la realidad se configura como creación de la mente supone también que todo cuanto existe surge de la palabra, el mundo es creación del sueño de alguien, así la existencia puede considerarse una ficción, en tanto es el pensamiento o la escritura lo que otorga existencia.

Según Barrenechea el ocaso en Borges hace sentir la presencia del tiempo, por lo tanto, anuncia la muerte. En el cuento se manifiesta una preocupación por el paso del tiempo: “Ya el blanco sol intolerable de las doce del día era el sol amarillo que precede al anochecer y no tardaría en ser rojo”²⁴, “Ya se había hundido el sol, pero un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa llanura, antes de que la borrara la noche.”²⁵ El ocaso produce una angustia temporal en tanto pone de manifiesto la fugacidad de la existencia. El hecho que Dahlmann se baje del tren a esa hora anticipa su muerte.

El problema del tiempo implica también el problema de la muerte, por este motivo, surgiría en Borges el deseo de aniquilar el tiempo, hay un anhelo de anular el tiempo para anular la muerte, esto se lograría con la repetición de los hechos, es decir, un tiempo cíclico en vez de un tiempo sucesivo. El tiempo circular supone también negar la realidad del pasado y del porvenir, esto es suponer sólo la existencia de un presente permanente. Para Borges la eternidad consiste en la unión de pasado, presente y futuro, en la

²¹ Gertel, Zunilda: *Op.cit.* p. 44.

²² Barrenechea, Ana María: *Op.cit.* p. 90.

²³ Barrenechea, Ana María: *Op.cit.* p. 96.

²⁴ Borges: “El Sur.” p. 268.

²⁵ Borges: “El Sur.” p. 269.

simultaneidad de esos tiempos. En “Historia de la eternidad”, Borges aborda la noción de eternidad desde el platonismo y el cristianismo. Advierte que la eternidad cristiana se asocia con la Trinidad (Padre, Hijo, Espíritu Santo) y por lo tanto, con la divinidad, es un atributo de la ilimitada mente de Dios. “La eternidad tal como la concibieron los cristianos le atrae por las relaciones con el problema de la trinidad y especialmente con el de la predestinación.”²⁶

En “El tiempo y J. W. Dunne” se encuentra una definición de la eternidad asociada al sueño y la muerte:

“Los teólogos definen la eternidad como la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes y la declaran uno de los atributos divinos. Dunne, asombrosamente, supone que ya es nuestra la eternidad y que los sueños de cada noche lo corroboran. En ellos, según él, confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia recorremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo, en el sueño abarcamos una zona que puede ser vastísima. Soñar es coordinar los vistazos de esa contemplación y urdir con ellos una historia, o una serie de historias (...) Dunne asegura que en la muerte aprenderemos el manejo feliz de la eternidad. Recobramos todos los instantes de nuestra vida y los combinaremos como nos plazca.”²⁷

²⁶ Barrenechea: Op.cit. p. 88.

²⁷ **Borges, Jorge Luis: “El tiempo y J. W. Dunne.” En Otras Inquisiciones.p. 40.**

III. ASPECTOS FANTÁSTICOS DE “EL SUR”

En Borges, la ambigüedad que caracteriza al relato fantástico proviene de la naturaleza ambigua de la realidad, en la elaboración de sus cuentos y ensayos, él utiliza las diferentes interpretaciones que los hombres le han dado a lo largo de la historia.

“Para Irène Bessière, la incertidumbre intelectual que acompaña a la literatura fantástica se debe a que en estos relatos se presentan juntos elementos de por sí contradictorios (...) Lo fantástico crea un mundo propio, ficticio a partir del mundo ficticio exterior (...) no teoriza ni saca conclusiones de las referencias extrañas de todo tipo que utiliza. Estos objetos son registrados y deconstruidos en el relato fantástico.”²⁸

Según Bessière lo fantástico utiliza elementos de la realidad sólo explicados en el texto y se basa en la ambigüedad, propone una cuestión sin resolverla y no contiene la respuesta, obliga al lector a decidirse pero sin dar la solución. El cuestionamiento de lo real se lleva a cabo mediante la yuxtaposición y la contradicción de diversos verosímiles, que en Borges implica un juego metafísico. En el relato fantástico la ambigüedad procede de la superposición de distintos verosímiles.

Frente a una lectura lineal y su respectiva explicación racional de lo que le ocurre a Dahlmann se propone una explicación sobrenatural, lo cual produce una vacilación en el

²⁸ Trancón, Montserrat: “Teorías de lo fantástico.” En *Lucanor*. Pamplona. Nº 14. 1977. p. 162.

lector. Para Todorov el dominio de lo fantástico es precisamente la incertidumbre:

“Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.”²⁹

La primera condición de lo fantástico, según Todorov, es la vacilación del lector, esto supone una integración del lector con el mundo de los personajes; lo fantástico se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. La vacilación se produce entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos. Existen dos tipos de vacilación: entre lo real – ilusorio y entre lo real – imaginario. En la vacilación entre lo real y lo ilusorio se duda de la correcta interpretación de los hechos y en la vacilación entre lo real y lo imaginario se duda de que los acontecimientos hayan ocurrido o sean producto de la imaginación, de un estado de locura, de un sueño o alucinación. Se podría pensar que en “El Sur” opera este tipo de vacilación, sin embargo, en Borges las oposiciones no son excluyentes sino que se integran, así Dahlmann a través del sueño crea otra realidad, es decir, el sueño adquiere realidad.

En “El Sur” lo fantástico se da tanto en los hechos como en el lenguaje o discurso. Existen elementos de desrealización, como el sueño-alucinación de Dahlmann, el viaje al pasado gauchesco, la alteración del tiempo y el espacio, la ruptura de la causalidad, el idealismo, el espejo, la ficcionalización de la existencia, el doble. El principal elemento desrealizador del cuento sería el sueño que sugiere la indeterminación de los límites entre mundo real y mundo ficticio. Todos los críticos aludidos coinciden en que Dahlmann realiza un viaje de tipo fantástico provocado por un sueño-alucinación. Este viaje puede entenderse como un viaje al infierno, al pasado gauchesco, como un retorno al origen, al espacio rural. Roger Caillois distingue algunos temas de la literatura fantástica entre los cuales se encuentra la inversión de los dominios del sueño y la realidad:

“Repentinamente, como un iceberg que oscila, la realidad se disuelve, desaparece, sumergida, mientras que en su lugar el sueño adquiere la aplastante solidez de la materia.”³⁰

El sueño, al revelarse como realidad, postula como real lo que se cree imaginario y por lo tanto, la irrealidad de lo que se acepta como real. En “La pesadilla”, conferencia recopilada en *Siete Noches*, Borges examina los sueños y afirma que éstos son obras de ficción. Aquí vuelve sobre Dunne:

“Él imagina que cada uno de nosotros posee una suerte de modesta eternidad personal: a esa modesta eternidad la poseemos cada noche (...) A cada hombre le está dado, con el sueño, una pequeña eternidad personal que le permite ver su pasado cercano y su porvenir cercano. Todo esto el soñador lo ve de un sólo vistazo, de igual modo que Dios, desde su vasta eternidad, ve todo el proceso cósmico. ¿Qué sucede al despertar? Sucede que, como estamos acostumbrados a la vida sucesiva, damos forma narrativa a nuestro sueño, pero nuestro sueño

²⁹ Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. México, D. F. Coyoacán. 1995. Trad. Silvia Delpy. Capítulo 2: “Definición de lo fantástico.”. 24.

³⁰ Caillois, Roger: “Del cuento de hadas a la ciencia-ficción.” En *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona. Edhasa. 1970. p. 27.

ha sido múltiple y ha sido simultáneo.”³¹

Acerca de la distinción entre la vigilia y el sueño señala que tanto para el salvaje como para los niños los sueños son un episodio de la vigilia, mientras que para los poetas y los místicos existe la posibilidad de que la vigilia sea un sueño.

“Tenemos esas dos imaginaciones: la de considerar que los sueños son parte de la vigilia, y la otra, la espléndida, la de los poetas, la de considerar que toda la vigilia es un sueño.”³²

Además Borges menciona cuáles son sus pesadillas. Dice que tiene dos pesadillas constantes que pueden llegar a confundirse: la pesadilla del laberinto y la del espejo.

“No son distintas ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto (...) Siempre sueño con laberintos o con espejos. En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras.”³³

Claramente se pueden identificar estas pesadillas con sus cuentos. Borges concibe el sueño como una representación, los sueños y la pesadilla son ficciones, creaciones literarias, en el sueño inventamos así como Dahlmann. Borges concluye que los sueños son una obra estética, los sueños serían la más antigua de las actividades o expresiones estéticas. Por lo tanto, el sueño de Dahlmann podría interpretarse como tal. Dahlmann convierte su existencia en una ficción.

La condición fantástica del cuento se sostiene básicamente en el sueño-viaje de Dahlmann, el cual trae como consecuencias una serie de características propias del relato fantástico, este sueño-viaje es una construcción mental que se hace realidad en el discurso de Dahlmann, el cual advertimos mediante la focalización interna. El narrador se sitúa desde la consciencia del personaje, mediante la focalización interna el narrador expone el discurso del propio Dahlmann. En “El Sur” los actos de la imaginación de un personaje focalizado internamente, generan la realidad; la imaginación de Dahlmann enriquecida con los relatos maravillosos de *Las mil y una noches* y el *Martín Fierro*, actúa sobre la realidad.

Hay metalepsis narrativa (cambio de nivel narrativo sin explicación del narrador) ya que no hay elementos que expliciten el cambio de nivel de la realidad al sueño. Predomina el uso del pretérito imperfecto, el cual indica una expansión del tiempo y un proceso iterativo ya que describe una acción no terminada en el pasado, abriendo una dimensión del tiempo que puede identificarse con la eternidad y el tiempo cíclico. Con respecto a los planos temporales Zunilda Gertel advierte la alternancia entre el pretérito indefinido y el imperfecto, las acciones y sensaciones físicas están en indefinido, son hechos de un nivel más real, mientras que el imperfecto tiene un aspecto de continuidad presente y está en relación con la actitud y el punto de vista de Dahlmann. Aquello que está referido en imperfecto sugiere otro tiempo, otra realidad y adquiere un sentido estático, como si se continuara viviendo un presente en el pasado. En este sentido el uso del pretérito imperfecto conviene a la literatura fantástica.

³¹ Borges, Jorge Luis: “La pesadilla.” En *Siete Noches*. México, D. F. Fondo de Cultura Económica. 2001. p. 37.

³² Borges: *Op.cit.* p. 40.

³³ Borges: *Op.cit.* p. 44.

Mientras el narrador moderno se caracteriza por presentar una causalidad propia de las leyes de la realidad en los hechos que cuenta, un narrador contemporáneo como el de “El Sur” se rige por la causalidad de la magia, esto quiere decir que los acontecimientos no ocurren de manera lineal como en la vida real, así la muerte de Dahlmann no sigue a continuación de su salida del sanatorio sino que tanto la muerte real como la imaginaria se producen de manera simultánea. Esta situación es aún más extraña si se considera que las muertes de Dahlmann se producen en tiempos y espacios distintos. La trasgresión temporal y espacial es uno de los aspectos que dan cuenta de un relato de tipo fantástico. En el cuento hay una alteración del tiempo sucesivo lineal, ya sea porque dos sucesos ocurren de manera simultánea o porque hay un viaje al pasado. Esta alteración puede ser además producto de otro factor fantástico como es la confusión entre el sueño y la realidad o la indeterminación entre los límites de lo real y lo ficticio. Así se produce una ruptura con las leyes fijas que rigen nuestro mundo racional.

Al principio, es la fiebre la que provoca en Dahlmann la alteración de su percepción del espacio y el tiempo. Producto de la fiebre tiene la sensación de estar en el infierno y de que “ocho días pasaron, como ocho siglos”, es decir, como una eternidad. La primera alusión a un viaje al pasado aparece cuando se dice que quien atraviesa la calle Rivadavia, donde comienza el Sur, entra en un mundo más antiguo. Durante el viaje en tren “(...) Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. De esa conjetura fantástica lo distrajo el inspector (...)”³⁴ Quien le informa que el tren no lo dejaría en la estación de siempre sino en otra anterior, ante la explicación del inspector Dahlmann no trató de entender “porque el mecanismo de los hechos no le importaba”, es decir la causalidad de los acontecimientos.

El Sur, representa tanto el infierno o mundo inferior como el pasado o mundo anterior, pero que es paralelo: “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos.” Tal afirmación marca el inicio de una segunda parte del cuento, donde predomina el paralelismo. El cristal que separa a Dahlmann del gato del café alude a la figura del espejo, el cual:

“Guarda en su reflejo empañado una constante sugestión de irrealidad y de poesía que suele enriquecerse con alusiones a los arquetipos platónicos, a la creencia popular en el doble y en los espejos mágicos, a la idea gnóstica de que el universo es una copia invertida del orden celeste, a la deformación monstruosa o a la multiplicación infinita de sus superficies enfrentadas.”³⁵

Esa parte del cuento puede interpretarse como el traspaso de un umbral ya que marca el inicio del viaje vinculado al cumplimiento del destino. Según Jaime Alazraki un principio estructurador del relato en los cuentos de Borges sería el espejo, el cual como elemento desrealizador sugiere lo fantástico. Alazraki señala que Borges estructura el relato de “El Sur” como un espejo en que la segunda mitad (el viaje al Sur) es un simétrico reflejo de la primera (el accidente). Así hay correspondencias entre las dos mitades del cuento como el tomo de *Las mil y una noches* que figura en las dos partes, el coche de plaza, que primero lleva a Dahlmann al sanatorio y luego a la estación, el parecido entre el dueño

³⁴ Borges: “El Sur.” p. 269.

³⁵ Barrenechea: *Op.cit.* p. 98.

del almacén y un empleado del sanatorio y el roce que siente Dahlmann al herirse en la frente y el roce de la bolita de miga que le tiran en el almacén para provocarlo.

“(El espejo) más que reflejar la imagen de nuestra conciencia, nos devuelve su reverso, la imagen del otro, el que más íntimamente quisiéramos ser, pero desde ese yo que somos. Para que la imagen del “otro” se produzca, Borges transporta a su personaje al Sur.”³⁶

Tal estructura especular permite que la segunda mitad del cuento refleje la imagen de ese otro que Dahlmann aspira a ser, ese otro emerge desde el sueño del bibliotecario moribundo.

“Casi todos los cuentos de Borges presentan un doble plano, casi un doble fondo, y el segundo de esos planos, como un espejo devuelve la imagen del primero, pero invertida.”³⁷

El tema del doble puede considerarse como uno de los aspectos que integran lo fantástico. Hay dos Dahlmann, el que está en el sanatorio y el que viaja al Sur y muere en el duelo. Se contrastan dos vidas y dos formas de conocimiento, hay una vida hecha de lecturas que conlleva un conocimiento literario. Al respecto Silvia Molloy señala:

“El ejercicio literario, tal como lo aprecia y lo practica Borges, no difiere de ese juego de caras y caretas plurales. Como rostros y máscaras concuerdan y divergen en la obra borgeana –en yuxtaposición deliberada y fecunda- textos superpuestos, relatos que se insertan en narraciones anteriores o posteriores y que a la vez las contagian (...) Al comentar las narraciones de Las mil y una noches, Borges adjudica a los relatos de Shahrazad la misma duplicidad, la misma incertidumbre, la misma posibilidad de juego –de intercambio, de diálogo- que atribuye a una cara y a su dudosa réplica.”³⁸

Así la máscara del Martín Fierro reemplaza el rostro vivo del bibliotecario Juan Dahlmann. Para Molloy el yo, la nada y el otro son elementos permutables en la ficción de Borges; antes que ser nadie en la muerte se finge ser otro, cuando se es nadie, se es el otro. Un Dahlmann es el pasivo bibliotecario y el otro es el gaucho capaz de enfrentar un duelo a cuchillo; ambos se identifican y se confunden, pasan a ser uno.

“Si desaparecen las máscaras explícitas en la ficción de Borges, hay por el contrario un constante ejercicio de distorsión. Si persisten los dobles –rostro que es máscara, máscara que es rostro, uno que es el otro- es porque el paralelismo y el contraste fundamenta sin duda, de manera primaria, la organización de todo cuento.”³⁹

De esta manera, la confrontación del doble interesa como punto de partida para una organización del relato que aspira a ser más que una oscilación binaria, Borges utiliza los paralelismos para socavar la elemental organización a base de contrastes y juega con la

³⁶ Alazraki, Jaime: *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid. Gredos. 1977. Capítulo II: “Discurso del método: El Sur.” p. 36.

³⁷ Alazraki, Jaime: *Op.cit.* p. 41.

³⁸ Molloy: *Op.cit.* pp. 18 - 19.

³⁹ Molloy: *Op.cit.* pp. 82 - 83.

“multiplicación ontológica” o con la multiplicación narrativa centrada, en este caso, en el elemento llamado personaje:

“Juega con el personaje, multiplicándolo, desequilibrando los dobles paralelos y complementarios (...) No otra cosa que estados sucesivos (o imaginarios) del sujeto inicial son los personajes borgeanos, unidos, -mantenidos también- por el paralelismo, el contraste.”⁴⁰

La identificación del otro Dahlmann con el Martín Fierro se puede relacionar con el problema del individuo y la destrucción de la personalidad por el panteísmo considerada por Barrenechea como uno de los elementos en la obra de Borges que expresan irrealidad. La anulación del individuo se produce por la unión del ser humano con el universo, al unir al individuo con todos los seres y las cosas del orbe éste se borra, esto es porque en la totalidad se pierde la particularidad. El yo se desintegra en la visión panteísta de que el hombre es uno y varios al mismo tiempo o que un hombre es todos los hombres y que todos los hombres tienen el mismo destino y por lo tanto la historia universal es la de un sólo hombre.

⁴⁰ Molloy: *Op.cit.* p. 94.

IV. LA FUNCIÓN DE LAS MIL Y UNA NOCHES

Para Zunilda Gertel el ejemplar de *Las mil y una noches* juega un papel primordial como causa del accidente y también actúa como estímulo psíquico. El volumen de *Las mil y una noches* es elemento estructural clave en la conexión de las dos identidades de Dahlmann y es símbolo de la estructura de “El Sur”, ya que es ejemplo clásico de *enchâssement* estructural. En la primera parte del cuento, el libro maravilloso es la causa del accidente y además sirve para ilustrar las pesadillas de Dahlmann durante la primera noche de fiebre. Aquí los relatos de *Las mil y una noches* operan como modelos literarios. En la segunda parte Dahlmann deja de leer en la pulpería para actuar como Martín Fierro. Aquí la función del libro es contraponer el mundo intelectual con el mundo primitivo de la pampa. Según Gertel, el libro también representaría el laberinto.

El libro pone de manifiesto la idea de la ficción dentro de la ficción o la inclusión de metarrelatos, puesto que una historia contiene muchas historias. El relato del sueño se incluye dentro del relato del cuento “El Sur”, así como los relatos de Shahrazad se incluyen en una historia situada en un nivel narrativo mayor. En este sentido Beatriz Sarlo advierte que una de las situaciones filosófico-narrativas más frecuentes en la obra de Borges es la estructura en abismo:

“Plantea la cuestión del infinito en términos de representación visual o como juego de cajas chinas en la trama del relato (...)”⁴¹

Si bien en “El Sur” no es posible hablar de puesta en abismo, ésta está sugerida por la

presencia de *Las mil y una noches* , ejemplo de inclusión del relato en el relato o el libro que se contiene a sí mismo. Borges trata la puesta en abismo en “Magias parciales del Quijote” asociada a la noción de infinitud. *Las mil y una noches* son un modelo de las multiplicaciones infinitas, de los orbes que proliferan y se incluyen como las muñecas rusas.

“La circularidad sin fin está en los laberintos, en los espejos enfrentados, en los relatos que incluyen otros relatos y en los sueños que incluyen otros sueños y otros soñadores soñados.”⁴²

Esto produce que se pierdan los límites entre ficción y realidad. Acerca del infinito como expresión de irrealidad, Barrenechea sostiene que:

“Los sueños con estructura de cajas chinas cumplen en la economía de su obra el papel de borrar los límites de la realidad y de crear una atmósfera de angustia.”

⁴³

Asimismo Borges señala:

“¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de Las mil y una noches? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.”⁴⁴

Para Borges el título sugiere un libro infinito:

“En éste hay otra belleza. Creo que reside en el hecho de que para nosotros la palabra “mil” sea casi sinónimo de infinito. Decir mil noches es decir infinitas noches, las innumerables noches. Decir “mil y una noches” es agregar una al infinito (...) La idea de infinito es consustancial con Las mil y una noches.”⁴⁵

El ejemplar que Dahlmann consigue es el de Gustavo Weil, una de las cuatro versiones alemanas de *Las mil y una noches* que Borges comenta en “Los traductores de *Las 1001 Noches*.” La traducción de Weil, un bibliotecario judío, estaría influenciada por las Escrituras. Dahlmann lee en el tren el relato de la montaña de piedra imán y el del genio que ha jurado matar a quien lo libere.

“Viajar con este libro, tan vinculado a la historia de su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada y un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal.”⁴⁶

⁴¹ Sarlo: *Op.cit.* Capítulo V: “La fantasía y el orden.” p. 135.

⁴² Sarlo: *Op.cit.* p. 137.

⁴³ Barrenechea: *Op.cit.* p. 30.

⁴⁴ Borges: “Magias parciales del Quijote.” En *Otras Inquisiciones*. pp. 75 - 76.

⁴⁵ Borges: “Las mil y una noches.” En *Siete Noches*. p. 61.

⁴⁶ Borges: “El Sur.” p. 267.

El vínculo con estos relatos es la relación entre el destino y la libertad, por un lado, y la elección del tipo de muerte, por otro. La mención a estas dos historias establece la conciliación de los términos opuestos voluntad y destino.

El relato sobre la montaña de piedra imán corresponde a la historia del tercer saaluk, enmarcada en la historia del faquín con las jóvenes. El tercer saaluk señala que mientras a sus dos compañeros todo se lo ha causado el destino y la suerte, la causa de que él lleve el mentón afeitado y que haya perdido un ojo radica en él mismo. El saaluk reconoce que él ha sido el causante de lo que le ha ocurrido. Él es un rey, su ciudad estaba situada a la orilla del mar y rodeada de islas. Decidió viajar a inspeccionar las islas y se embarcó en una escuadra de diez buques con provisiones para un mes. Viajó durante veinte días hasta que tras una noche de huracán perdieron el rumbo. Después de un par de días navegando, el vigía ve a lo lejos una mole negra que unas veces parece negra y otras blanca, se trata del monte de la piedra negra llamada piedra magnética, cuyo poder es atraer los objetos de hierro. Las aguas conducían al buque hacia esa dirección, lo cual hacía inevitable el naufragio, pues al llegar todos los clavos del buque serían atraídos por la montaña. Así sucedió y el saaluk se salvó. En un sueño una voz le dice que cuando despierte cave debajo de sus pies, donde encontrará un arco de cobre y tres flechas de plomo con los cuales debe atacar al caballero que está encima de la cúpula, ya que mientras éste no se caiga la montaña seguirá atrayendo el hierro de las embarcaciones. Al derrotarlo las aguas subirán hasta cubrir el monte, allí habrá un lancha con una persona que lo llevaría hasta el mar de la Salvación, donde encontrará quien lo lleve a su país siempre que no mencione el nombre de Dios. Así lo hizo el saaluk, pero al ver las islas de la Salvación se alegró tanto que mencionó el nombre de Dios, fue lanzado al mar y la lancha emprendió el regreso. Nadando llegó a una isla que tenía una puerta que conducía hacia jardines subterráneos. Allí encontró un caballo que montó, al descabalgar, el caballo le dio un golpe con la cola en el ojo. Al volver a Bagdad se afeitó el mentón y se convirtió en saaluk.

En esta historia la idea de la predestinación no anula la libertad. El motivo del viaje ya implica el cumplimiento de un tipo de destino. La noción de destino aparece de manera reiterativa en el cuento, ya sea de manera explícita mencionando la palabra destino o aludiendo a él con distintas expresiones: "(...) el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones" se dice justo antes del accidente, "(...) Dahlmann se echó a llorar, condolido de su destino", la condolencia ante el destino da cuenta de un deseo de cambiarlo, "increíblemente el día prometido llegó", el día prometido es el día en que Dahlmann emprende el viaje a la estancia en el Sur, el otoño "era como un símbolo natural de su destino rescatado de la muerte y la fiebre", "era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo".

En "Las mil y una noches" Borges reconoce, en la aparición de un genio al frotar una lámpara, la causalidad de la magia y recuerda precisamente la historia del pescador y el genio. Esta historia se trata de un pescador que, a la tercera vez que arroja su red al mar, saca un jarro de cobre dorado, lleno, cuya boca estaba sellada con plomo y que tenía el sello de Salomón. Al abrir el jarro sale un humo que se transforma en un genio. El genio le cuenta al pescador que era uno de los genios que se rebeló contra Salomón y que por eso lo había encerrado y lo había arrojado al mar. Durante cien años juró que a quien lo

liberara lo enriquecería por toda la eternidad, pero nadie lo sacó. Durante cien años más juró que entregaría todos los tesoros del mundo a quien lo liberara, pero nadie lo liberó. Así pasaron cuatrocientos años. Juró que le concedería tres gracias al que lo liberara de su encierro, pero nadie lo hizo. Hasta que enojado juró que mataría al que lo liberara, pero él podría morir como quisiera. Así el genio le plantea al pescador que debe elegir cómo quiere morir. El hecho de que ésta sea una de las historias que Dahlmann lee enfatiza el carácter electivo de su propia muerte.

Las mil y una noches es símbolo del poder del verbo y el modelo de las historias que salvan de la muerte, además la manera de narrar debe despertar la curiosidad de quienes oyen el relato, así Shahrazad, mantiene al rey en suspenso, se demora varias noches en llegar al final de la historia y el rey entretenido desea que le cuenten más historias tanto o más maravillosas que las que ya ha oído. El personaje de Shahrazad demuestra que contar una buena historia permite salvarse de la muerte, constituye así un modelo para Dahlmann, ya que la narración permite prolongar el tiempo de vida, aplazar la muerte y cambiar el destino.

“En las Mil y una noches Shahrazad es personaje y también creadora de la ficción. Dahlmann, protagonista, crea el viaje a su destino, y el sueño así se justifica.”⁴⁷

Para Dahlmann la muerte marca la posibilidad de reescribir su propia muerte, se retrasa la muerte mediante la narración:

“Dahlmann, como Shahrazad, crea un relato, el viaje de convalecencia al Sur, para postergar una muerte no deseada. Así el viaje posterga y modifica una muerte. Se narra para no morir, el sujeto se refugia en el relato que emite. Mientras narra seguirá viviendo. Sin embargo, lo narrado conduce a la muerte.”⁴⁸

Al respecto Molloy advierte que en *Las mil y una noches* narrar equivale a vivir y que, en el caso de Borges, habría que recalcar que narrar y sobre todo leer equivalen a vivir. Mientras que en un caso se narra para conservar la vida, en otro, se narra para crear una manera de morir:

“Así Dahlmann, a diferencia de Shahrazad no intercambia relato por vida, sino muerte degradada y accidental, por muerte elegida o soñada.”⁴⁹

El retraso de la muerte mediante la narración supone un criterio metafísico que trae como consecuencia una alteración temporal, es decir, hay una dilatación del tiempo:

“(…) un corte en el tiempo cuantitativo, inmediatamente anterior a la muerte del personaje, que permite dilatar esa muerte con la inserción de un período ucrónico.”⁵⁰

Así la elaboración textual interviene para lograr una muerte desviada como un final

⁴⁷ Gertel: *Op.cit.* p. 52.

⁴⁸ Rodríguez, Mario: “La postergación: un nuevo sentido de *El Sur* de Jorge Luis Borges.” *En Acta Literaria*.Nº 12. 1987. p. 23.

⁴⁹ Rodríguez, Mario: *Op.cit.* p. 24.

⁵⁰ Molloy: *Op.cit.* p. 65.

ilusorio. En otros cuentos de Borges la ruptura del tiempo puede manifestarse en su detención o en su repetición, por ejemplo, en “El milagro secreto” el tiempo se detiene para que Hladík termine su obra dramática.

CONCLUSIONES

A partir de lo anterior se puede concluir que la única realidad que Borges parece reconocer es la de la palabra puesto que resulta imposible una completa aprehensión de la realidad. Lo fantástico proviene de esa incertidumbre ante lo real y se desarrolla en sus cuentos desde sus propias lecturas. Asimismo Dahlmann construye su realidad a partir de sus lecturas, hay una fundación de la escritura desde la lectura, es más, lo real se funda en las actividades de escritura y lectura. En “El Sur” se pone en práctica el idealismo, el cual para Borges representa una posibilidad para la literatura fantástica al producir lo fantástico metafísico. La filosofía le ha permitido encontrar posibilidades literarias y sobre todo posibilidades para la literatura fantástica. Se podría decir que lo fantástico en Borges tiene su propia teoría y que ésta se realiza en sus cuentos.

“El Sur” es un relato fantástico en cuanto distingue otras posibilidades de lo real, como el sueño, el viaje a un pasado mítico, la realidad como proyección mental, además de otras posibilidades del tiempo como la eternidad y el tiempo cíclico. Todo lo cual constituye un quiebre a las leyes naturales aceptadas por el lector. Por otro lado, atrae elementos que producen indeterminaciones como la estructura del espejo, los universos paralelos, la existencia del doble y la confusión entre los límites de lo real y lo imaginario. Lo fantástico se manifiesta no sólo en el contenido del cuento sino también en su forma narrativa, así mediante la focalización interna el narrador borra la distinción entre lo objetivo y lo subjetivo, apropiándose del discurso del protagonista sin hacer comentarios explicativos con respecto a lo real. También el uso del pretérito imperfecto representa la imposibilidad de situar un hecho en un tiempo específico. La desestabilización de las leyes racionales corresponde a una causalidad distinta entendida por Borges como la

causalidad de la magia, operaría, entonces, en este cuento, como en tantos otros, esta manera de desarrollar los acontecimientos.

Por otra parte, el intertexto de *Las mil y una noches* contribuye a una lectura fantástica, puesto que como libro maravilloso sugiere la presencia de elementos sobrenaturales.⁵¹ Es también un elemento que produce el desarrollo de lo fantástico como causa del accidente que sufre Dahlmann y como modelo literario para él. Además enfatiza las concepciones del destino y de la muerte que operan en el cuento, esto es su posibilidad de cambio. Su presencia en el cuento no responde solamente a la fascinación de Borges por el tema del libro de *Las mil y una noches*. Queda mucho que decir acerca del interés de Borges por este libro, la cultura árabe, el Islam y el Corán, el cual se ve reflejado en toda su obra literaria, tanto en narrativa como en poesía.

De esta manera, la literatura de Borges se hace cargo de distintas tradiciones. En la construcción de "El Sur" es posible reconocer al Quijote, al Martín Fierro y a Shahrazad, además de la doctrina filosófica idealista y distintas teorías en torno la concepción del tiempo y el espacio, el sueño y la vigilia, el orden del universo y el poder de la palabra.

⁵¹ Para la distinción entre lo maravilloso y lo fantástico véase Todorov, Tzvetan: Op.cit. Capítulo 3: "Lo extraño y lo maravilloso" y Caillois, Roger: Op.cit.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo: *Las mil y una noches*. Barcelona. Planeta. 2000. Tomo I. Traducción, introducción y notas de Juan Vernet.
- Alazraki, Jaime: *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid. Gredos. 1977.
- Barrenechea, Ana María: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1984.
- Bioy Casares, Adolfo; Borges, Jorge Luis; Ocampo, Silvina: *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires. Universitaria. 1976.
- Borges, Jorge Luis: *Obras Completas I*. Buenos Aires. Emecé. 2001.
- : *Siete Noches*. México, D. F. Fondo de Cultura Económica. 2001.
- : *Ficciones*. Buenos Aires. Emecé. 2004.
- : *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires. Emecé. 2005.
- Caillois, Roger: "Del cuento de hadas a la ciencia-ficción." En *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona. Edhasa. 1970.
- Gertel, Zunilda: "El Sur, de Borges: búsqueda de identidad en el laberinto." En *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. Vol. 1. Nº 2. Septiembre. 1971.
- Gotschlich, Guillermo: "Lectura borgeana de la literatura gauchesca. Ensayos y cuentos." En *Revista Chilena de Literatura*. Nº 57. 2000.

Molloy, Silvia: *Las letras de Borges*. Buenos Aires. Sudamericana. 1979.

Phillips, Allen: "El Sur de Borges." En *Revista Hispánica Moderna*. Nº 2. 1963.

Rodríguez, Mario: "La postergación: un nuevo sentido de *El Sur* de Jorge Luis Borges." En *Acta Literaria*. Nº 12. 1987.

Sarlo, Beatriz: *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires. Ariel. 1995.

Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. México, D. F. Coyoacán. 1995.
Traducción Silvia Delpy.

Trancón, Montserrat: "Teorías de lo fantástico." En *Lucanor*. Pamplona. Nº 14. 1997.