

INTERPELACIÓN Y RUPTURA EN “LA BIBLIOTECA DE BABEL” Y “EL ALEPH” DE JORGE LUIS BORGES

Ana B. Rodríguez Navas

La lectura de un texto de ficción supone, en general, un desprendimiento por parte del lector de su propia realidad y la inmersión, *eo ipso*, en un mundo ficcional que puede operar bajo reglas completamente distintas. El texto, por el contrario, suele hacer caso omiso de la figura del lector el mundo que presenta se funda en la pretendida ausencia de esta figura.

En los relatos de Jorge Luis Borges, el lector suele ser excluido de la ficción. Si bien la presencia del lector es reconocida a través de interpelaciones o aclaraciones que añaden detalles al texto, éstas no cumplen más que una función retórica. El lector es espectador del mundo ficcional que la historia presenta, y su participación en ella ocurre sólo en la medida en la que se involucra con ésta. Es por ello que las dos instancias en las que “La biblioteca de Babel” (1941) y “El Aleph” (1949) transgreden esta premisa son tan perturbadoras.

La biblioteca de Babel, según se describe en el relato, contiene todos los libros que existen, han existido y existirán; contiene todos los libros posibles. “La Biblioteca es total”, leemos, y se equipara al universo:

sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito. (OC 1: 467-468)

En referencia a un recinto de tales características no sorprenden los frecuentes paralelos que el narrador traza entre la biblioteca y el infinito. Lo que sí sorprende es que el lector, hasta este momento mero espectador del universo de esta biblioteca, sea incorporado a su mundo. Más perturbador aún es que esto se le anuncie con rapidez y desenfado, sin explicaciones, tan sólo incluyendo en la lista, después del “comentario del comentario” del evangelio de Basílides, “la relación verídica de tu muerte”.

A través del Aleph, según lo explica “Borges”, narrador y protagonista del relato, puede verse no sólo el universo entero simultáneamente, sino el universo entero desde todos los puntos. A través de una serie anafórica marcada por la reiteración de *vi*, “Borges” ofrece una larga enumeración –aún más larga que la que lista de los contenidos de la biblioteca– con el fin de dar, como dice, una aproximación a la totalidad de sus impresiones. El siguiente pasaje reproduce una porción de lo que “Borges” ve en el Aleph:

vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, *vi* en un escaparate de Mirzapur una baraja española, *vi* las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, *vi* tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, *vi* todas las hormigas que hay en la tierra, *vi* un astrolabio persa, *vi* en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, *vi* un adorado monumento en la Chacarita, *vi* la reliquia atroz de

lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (OC 1: 625-626)

Esta enumeración, como la citada anteriormente, pretende dar cuenta de la totalidad que “Borges” ve en el Aleph. Al igual que en la serie precedente, la frase *vi tu cara* opera una ruptura momentánea del hilo narrativo e incorpora al lector en el relato. En ambos casos, la interpelación dura sólo el largo de la frase; una vez que ésta concluye, el relato regresa a la estructura y estilo previos. Pero en su brevedad, este instante funciona como centro de gravedad del relato.¹

Si bien es cierto que la interpelación al lector no es ajena a la obra borgesiana, las dos instancias citadas son de naturaleza diferente. En los relatos de Borges, el narrador suele dirigirse a una figura genérica de lector, no a *ti* o a *mí* como lector, sino al lector desconocido y lógicamente necesario que todo texto trae implícito –al lector anónimo que responde a una función retórica. Así, justamente en “La biblioteca de Babel”, Borges escribe:

(Un número *n* de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero *biblioteca es pan o pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?) (OC 1: 470, énfasis en el original)

Este tipo de fórmula se limita a interpelar a un lector genérico como destinatario de la pregunta retórica que se formula. Ahora

¹ Julio Ortega escribe, en “El Aleph y el lenguaje epifánico”, que la página más trabajada del manuscrito de “El Aleph” es aquella en la que “Borges” enumera lo que ve en el Aleph. Borges intentó diversas formas de ordenarla e incluso enumeró las secciones para hacer la serie más clara. De allí que el orden de “tu cara” en la lista no haya sido producto del azar.

bien, esta pregunta, en tanto que comentario al margen de la historia, se sitúa formalmente fuera del relato. En este caso, lector e historia se mantienen separados.

En las dos series enumerativas citadas previamente, sin embargo, la interpelación implica una incorporación del lector en el mundo ficcional. El lector es forzado a entrar en el relato. Las frases *vi tu cara* o *la relación verídica de tu muerte* constituyen una referencia precisa que reenvía a elementos tan personales y únicos que dejan en claro que el sujeto interpelado eres *tú*, un individuo –sólo un individuo tiene cara y muerte precisas–, y no un lector genérico, el lector en su función de lector.²

Estas interpelaciones amenazan la pretendida autonomía del lector con respecto al mundo ficcional; autonomía que, de resto, parece garantizada por la pretensión del relato borgesiano de no reparar en su lector o, al menos, de no incluirlo en el mundo que describe. En este ensayo sugiero que esta tensión puede ser resuelta considerando que la idea de la estabilidad es para Borges una convención, una ilusión que se sostiene de común acuerdo para asegurar el funcionamiento tanto del mundo ficcional como del real. La ruptura momentánea de la estabilidad del relato funciona como un comentario sobre el acto de lectura y lo que la figura del lector representa en este acto. Estas dos interpelaciones aluden, de este modo, al artificio implícito en toda lectura de la realidad.

I.

Uno de los efectos de estas interpelaciones altera la experiencia de lectura: se trata del sentimiento de sorpresa que estas instancias producen cuando el lector se descubre dentro del mundo ficcional. El efecto es particularmente aparente si se toma la superficie lisa y engañosamente uniforme del texto borgesiano. Sylvia Molloy afirma que “ese blanco, esa estrecha

² Ortega escribe en el mismo artículo que “Borges” tiene una experiencia mística cuando ve el “inconcebible universo” del Aleph. La cara que ve, según Ortega, es “la del lector, muy probablemente”, pero también la de “Dios, naturalmente”. Si bien el elemento místico está claramente presente en el relato, no queda claro qué tan literalmente Ortega espera que tomemos su lectura.

distancia perturbadora, guía la organización salteada, disonante y asombrosa, del discurso borgeano, aun en los textos engañosamente más simples, más lisos. El hiato, la fisura inquietante, subyace –de manera ya evidente, ya solapada– en toda la obra” (166).

La sorpresa que esta pequeña ruptura produce es tanto más fuerte cuanto es momentánea, sostenida tan sólo por el posesivo *tu*. Para reforzar el efecto, el discurso interrumpido regresa a su curso después de la frase. La sorpresa, entonces, está ligada al desajuste causado por el abandono de las convenciones establecidas por el texto y el reacomodo de la perspectiva que este desajuste impone. Esta inestabilidad interrumpe el estilo constitutivo que hasta ese momento caracterizaba el texto e impone, por ese instante, una nueva lectura. Estas interpelaciones, además, entorpecen el regreso al modelo previo de lectura: una vez que la manera de aprehender el texto cambia, aun cuando se vuelva inmediatamente al estilo anterior, el efecto de inestabilidad persiste.

La sorpresa del lector que confronta estas rupturas está asociada con la idea del *punctum* como la desarrolla Roland Barthes en *La chambre claire*. El *punctum* es el llamado que hace un detalle de la obra –en el caso que Barthes convoca, de la fotografía– al espectador que la observa; es la señal que obliga a reinterpretar la obra. Barthes escribe: “En este espacio muy frecuentemente uniforme, de vez en cuando (pero, ay, raramente) un ‘detalle’ me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que es una nueva foto que observo, marcada a mis ojos de un valor superior”.³ La interpelación, como el *punctum*, confiere a la obra una nueva dimensión, un nuevo significado.

Barthes habla del *punctum* como de una flecha que hiere al espectador. La metáfora es apta para describir el gesto rápido –susceptible de ser reducido a una palabra cada vez, el adjetivo posesivo *tu* que concentra su fuerza y su violencia– con el que estas interpelaciones operan. La rapidez de esta acción se com-

³ Todas las traducciones son propias. En el original, Barthes escribe: “Dans cet espace très habituellement unaire, parfois (mais, hélas, rarement) un ‘détail’ m’attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c’est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d’une valeur supérieure” (71).

pensa, sin embargo, con la dilación de su efecto: la desestabilización del texto persiste más allá de su ocurrencia y del cambio de ritmo que ésta impone.

Estas instancias se articulan como un pasaje súbito de la descripción a la reflexión –movimiento notado también por Barthes– que funciona tanto a nivel del discurso narrativo, como a nivel del lector. A nivel del discurso narrativo, éste pasa súbitamente de la enumeración de los contenidos de la biblioteca o de lo que se ve en el Aleph a la revelación inesperada de lo que incluye el mundo ficcional. A nivel del lector, éste pasa de observar los contenidos de esta biblioteca y lo que el Aleph muestra, a reconsiderar el mundo ficcional que lee y a reflexionar sobre el acto de lectura. En otro plano, la narración abre un diálogo momentáneo a través de estas interpelaciones.

Lo que Borges propone en estos relatos es, entonces, la desestabilización del discurso previo e inmediatamente posterior, desestabilización que invita el cuestionamiento de lo que el mismo texto avanza y de la posibilidad de dar una única y coherente versión de la realidad –en este caso, de la realidad textual, aunque el cuestionamiento inevitablemente se extienda más allá de las fronteras de ésta. Ambas interpelaciones se presentan como una *mise en fiction* de las críticas hechas por Borges, en su ensayo “La supersticiosa ética del lector”, a quienes guían sus lecturas por ideas recibidas. En el mismo ensayo Borges afirma que “decir de más una cosa es tan de inhábiles como no decirlo del todo, y que la descuidada generalización e intensificación es una pobreza y así la siente el lector” (OC 1: 204). El gesto súbito con el que Borges rompe con la linealidad de estos dos relatos parece estar relacionada con su desconfianza de las lecturas previsibles y estables. Según Molloy, en efecto, Borges insiste en

lo desarticulado, en la descomposición. Descomposición de la personalidad –‘superstición occidental’ la llama Borges–, descomposición del tiempo lineal; de la historia literaria (prestigiosa metáfora del mero tiempo sucesivo, anotado); del pensamiento unívoco y didáctico; de la secuencia narrativa orientada de modo previsible; del personaje rotundo fabricado a base de pura acumulación. (166)

La ruptura que estas interpelaciones representan parece de este modo insertarse en un proyecto más vasto que aspira a la descomposición de lo que se presenta bajo la apariencia de lo uniforme.

II.

A través del Aleph, “Borges” asegura que vio el universo entero, simultáneamente y desde todos los puntos de vista:

En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. (OC 1: 625)

La biblioteca de Babel, por su parte, lo contiene todo, lo que se ha escrito y lo que se escribirá: “En efecto, la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos [...] Esta epístola inútil y palabarrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos –y también su refutación” (OC 1: 470).

En ambos casos se trata de la totalidad: en el caso de “El Aleph” de la imagen de la totalidad de *todo*; en el de la biblioteca, la totalidad de lo escrito.

Estas interpelaciones están atadas a un elemento que a pesar de pertenecer legítimamente a la serie –ya que todo allí tiene cabida– se sitúa, por sus implicaciones, fuera de ella: dentro, porque son una imagen a ser vista o un texto a ser leído, como todo lo que estas series enumeran; fuera, porque se extienden por primera vez más allá del mundo del texto hasta la figura del lector, que hasta ahora había sido sólo un espectador. La presencia de estos elementos fuerza la lectura a cambiar de ritmo: del rápido, típico de la enumeración, al más lento, típico de la reflexión. El ejemplo de “El Aleph” es en este sentido más dramático, en cuanto tiene lugar en una serie anafórica definida

por la reiteración de *vi*. El mecanismo es particularmente paradójico, ya que el movimiento repetitivo de la anáfora parece perpetuarse con una instancia más de ese *vi* y, sin embargo, éste marca una ruptura absoluta con las lecturas anterior y posterior.

Este cambio en la naturaleza del texto fuerza el reacomodo del lector: reacomodo de sus expectativas, reacomodo en su lectura del texto, reacomodo del hábito de lectura según el cual ha aprendido, hasta este instante, a leer el relato. Más aún, estas interpelaciones pueden también ser leídas como formas de insertar nuevos universos en el texto. Molloy escribe que en la ficción borgesiana operan “ciertas sorpresas sintácticas –injertos en apariencia secundarios– que contribuyen oblicuamente a abrir el relato” (113). Hasta el momento de la ruptura, estas series enumeraban elementos cuyo valor estaba determinado por su función dentro del conjunto. Los elementos *tu cara y la relación verídica de tu muerte* poseen una dimensión que desborda su función dentro de la serie. En consecuencia, las interpelaciones introducen una postulación metafísica que el lector no se espera.

Como escribe Foucault, la construcción de una serie se basa en el principio de que la realidad es susceptible de ser aprehendida y clasificada en categorías que responden a un sistema total que abarca todo lo real; la enumeración, así, implica confianza en la posibilidad de domesticar la realidad, de hacerla maleable. Foucault afirma que:

Cuando establecemos una clasificación deliberada, cuando nos decimos que el gato y el perro se parecen menos que dos galgos, incluso si el uno y el otro son domesticados o embalsamados, incluso si ambos corren como locos, e incluso si acaban de romper el jarrón, ¿cuál es la base sobre la cual podemos establecerlo con toda certeza? [...] ¿Cuál es esta coherencia –vemos enseguida que no está determinada por una concantenación a priori y necesaria, ni impuesta por contenidos inmediatamente sensibles? [...] El orden es a la vez lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se

miran de cierto modo unas a otras y aquello que no existe sino a través el filtro de una mirada.⁴

Estas interpelaciones sugieren la desconfianza de Borges de la idea misma de coherencia que requiere a su vez, como lo plantea Foucault, de una manera fácil de ver al mundo. La ruptura que se implanta en estas series a través de estas interpelaciones se presenta así como la distancia irónica con la que Borges observa toda construcción “sólida” de la realidad.

III.

La inserción del posesivo *tu* en las series citadas impone un cambio de lectura en “La biblioteca de Babel” y “El Aleph” que, a pesar de romper con las premisas establecidas hasta entonces por el texto, podría fácilmente pasar desapercibido. Este movimiento tiene que ver con la idea esbozada por Borges en “La supersticiosa ética del lector”, de que la página eficiente puede dispensar de intensificaciones gratuitas. Esta estrategia rige el texto borgesiano. En “La postulación de la realidad”, Borges escribe de Gibbon:

El autor nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla. Los ricos hechos a cuya alusión póstuma nos convida, importaron cargadas experiencias, percepciones, reacciones; éstas pueden inferirse de su relato, pero no están en él. (OC 1: 217-18)

⁴ “Quand nous instaurons un classement réfléchi, quand nous disons que le chat et le chien se ressemblent moins que deux lévriers, même s’ils sont l’un et l’autre apprivoisés ou embaumés, même s’ils courent tous deux comme des fous, et même s’ils viennent de casser la cruche, quel est donc le sol à partir de quoi nous pouvons l’établir en toute certitude? [...] Quelle est cette cohérence dont on voit bien tout de suite qu’elle n’est ni déterminée par un enchaînement *a priori* et nécessaire, ni imposée par des contenus immédiatement sensibles? [...] L’ordre, c’est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n’existe qu’à travers la grille d’un regard” (11).

La estrategia de Borges es similar. Recurre con frecuencia a la sugestión antes que a la explicación; sus textos avanzan imágenes que fungen como estructura de la perspectiva de la realidad que proponen. Explicar es caer en redundancia.

Los relatos de Borges evitan presentar significados o interpretaciones –la estrategia consiste en *mostrar* en lugar de decir. Ahora bien, así como evita la interpretación o la explicación, el relato borgesiano deja claro que el acto de mostrar supone, e incluso promueve, una cierta lectura. Todo cambio en lo que el texto muestra, o en su manera de hacerlo, conlleva una alteración en la manera como puede leerse la realidad que se presenta.

Al ampliar los límites del texto y fracturar con su autonomía respecto del lector, tanto “La biblioteca de Babel” como “El Aleph” imponen una nueva lectura. El desplazamiento de la perspectiva a través de la cual se lee el texto –lo que se concibe como la realidad durante el acto de lectura –es una maniobra que Borges practica con frecuencia en sus relatos. Las tramas de Borges con frecuencia se apoyan en giros sorprendentes que destruyen las premisas sobre las que se había fundado el relato, estableciendo una realidad distinta, con frecuencia en oposición a la anterior.

Un ejemplo claro de este desplazamiento lo constituye el párrafo final de “La forma de la espada”. Allí “el Inglés de *La Colorado*”, quien había estado relatando la traición de la que fue víctima, exclama de pronto: “–¿Usted no me cree? –balbuceó–. ¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me apará: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme” (OC 1: 495). La lectura de esta realidad se desliza así de un polo a su contrario: la víctima de la traición se revela súbitamente como el traidor.

En “Tema del traidor y del héroe”, el héroe asesinado resulta ser un traidor que al hacerse pasar por héroe termina siéndolo; en “La muerte y la brújula”, el detective Lönnrot, tras leer ciertas pistas que lo llevan a descubrir la solución a una serie de crímenes, descubre que es justamente su manera de leer lo que es leído; en “Las ruinas circulares” el héroe, en lugar de imponer

su propia creación a la realidad, termina descubriendo que él es “una apariencia, que otro estaba soñándolo” (OC 1: 455). Estos movimientos son apenas algunos ejemplos de la práctica borgesiana de destruir la realidad aparente, fundada en lecturas fáciles y convencionales, para revelar una realidad con frecuencia opuesta.

Esta práctica, que típicamente se sitúa a nivel de la trama – como es el caso en todos los ejemplos citados anteriormente– parece ausente en “La biblioteca de Babel” y de “El Aleph”. Estos relatos se centran en la descripción de la biblioteca como recinto en el que todo texto previo y posible se encuentra y en la descripción del Aleph como punto vertiginoso que muestra todo lo que existe en el presente, el universo entero desde todos los ángulos. A pesar de que el cambio de perspectiva en la forma de leer la realidad no se incluye en la trama de ninguna de estas dos historias, éste tiene lugar de manera rápida y precisa, e incluso más violenta, a través de la inserción del posesivo *tu* a través del cual se dialoga con el lector. Esta interpelación le revela al lector de estos relatos –que hasta entonces se creía mero espectador– su participación en el mundo ficcional que lee. Este mundo se extiende así a una dimensión más amplia de la que parecía habersele asignado, una dimensión que incluye al lector.

Este desplazamiento del eje del texto se hace tanto más fuerte cuanto que se produce fuera de este texto. Así, lo que en otros relatos forma parte de la diegesis deviene aquí *mise en réalité*: estas interpelaciones imponen al lector una nueva lectura de la realidad del texto, haciendo que el desplazamiento de perspectiva tenga lugar en el mundo del lector y se haga, así, tangible. El efecto de este desplazamiento se extiende a la reacción física, con la sorpresa y sobresalto que produce; la relectura –o *double-take*– que de allí resulta, constituye una suerte de materialización de esta operación típicamente borgesiana de romper con las visiones del mundo a las que el lector se había acostumbrado.

IV.

El desbordamiento de los límites del mundo ficcional y su irrupción en el mundo del lector produce un efecto *uncanny* –que traduciremos como perturbador– en el sentido freudiano. La interpelación directa es aún más potente en cuanto que el discurso borgesiano, si bien con cierta frecuencia está narrado en primera persona, no suele cortejar la apertura hacia la realidad del lector. Es en la apropiación del mundo del lector por el mundo del texto, entonces, donde reside la sensación perturbadora que, según Freud, suele producirse cuando realidad e imaginación se confunden: “un efecto perturbador es con frecuencia y facilidad producido cuando la distinción entre imaginación y realidad es borrada, como cuando algo que hasta este momento hemos considerado como imaginario aparece ante nosotros como real”.⁵ En “La biblioteca de Babel” y “El Aleph” la incertidumbre implícita en lo *uncanny* es reforzada por la naturaleza del momento del desbordamiento, que es aún más perturbador por cuanto es efímero. La eficacia del gesto, en estos dos casos, radica en que éste es apenas entrevisto.⁶

Freud afirma que el escritor “puede mantenernos en la ignorancia durante mucho tiempo respecto a la naturaleza precisa de las presuposiciones sobre las cuales el mundo del cual escribe está basado, o puede astuta e ingeniosamente evitar cualquier información definitiva sobre ese punto hasta el final”.⁷ Estas dos

⁵ En la traducción inglesa estándar de James Strachey: “an uncanny effect is often and easily produced when the distinction between imagination and reality is effaced, as when something that we have hitherto regarded as imaginary appears before us in reality” (244).

⁶ Henry James logra un efecto similar –quizá mas sostenido– en sus relatos *The Turn of the Screw* y *The Aspern Papers* a través del mismo procedimiento de sugestión, de una realidad borrosa que es apenas entrevista. En el prefacio a *The Aspern Papers*, James escribe: “On the surface there wasn’t much, but another grain, none the less, would have spoiled the precious pinch addressed to its end as neatly as some modicum extracted from an old silver snuffbox and held between finger and thumb” (170). Lo mismo podría decirse de la manera como Borges trabaja estas dos instancias.

⁷ En inglés, “can keep us in the dark for a long time about the precise nature of his presuppositions on which the world he writes about is based, or he can cun-

interpelaciones crean la sensación de *uncanny* al borrar las fronteras que separan el mundo ficcional del mundo del lector, así sea temporalmente. De este modo, como escribe Molloy, “se abren, con una sola mención, lo que Stevenson llamaba relatos secundarios dentro del texto” (35); el texto se revela como abarcando al lector mismo.

Por otra parte, la narración en primera persona que rige estos dos relatos implica, evidentemente, la existencia de un narrador que habla de su propia experiencia. Pero la convención de las narraciones en primera persona hace que éstas se caractericen por ser un recuento estático, una historia que tuvo lugar en algún momento y que, tras haber sido fijada, permanece inerte. El acto de interpelar al lector rompe con esa estática y hace del narrador una entidad viva que dialoga con su lector en el presente.

Pero quizá lo que más aproxima las dos interpelaciones a la sensación de *uncanny* es el cambio de posición que imponen en la relación de lectura. El desplazamiento de la visión del mundo implica que el sujeto observador, el lector, se halla de pronto en la posición del objeto observado. Un movimiento similar se produce al observar la pintura *Las meninas*, de Diego de Velázquez. Escribe Foucault:

observamos el cuadro desde donde un pintor a su vez nos contempla. Nada más que un cara a cara, que ojos que se sorprenden, que de miradas directas que cruzándose se superponen. Y sin embargo esta delgada línea de visibilidad en retorno envuelve toda una red compleja de incertitudes, de intercambios y de evasivas. [...] en este lugar preciso, pero indiferente, el observador y el observado se intercambian sin cesar. Ninguna mirada es estable, o más bien, en el surco neutro de la mirada que atraviesa la pintura perpendicularmente, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo invierten su rol hasta el infinito. (20-21)⁸

ningly and ingeniously avoid any definite information on the point to the last” (251).

⁸ [N]ous regardons un tableau d’où un peintre à son tour nous contemple. Rien de plus qu’un face à face, que des yeux qui se surprennent, que des regards droits qu’en se croisant se superposent. Et pourtant cette mince ligne de visibilité

El *uncanny* surge como consecuencia de este cambio de posición, de la toma de conciencia de que se es observado. En ese momento el texto se revela como *voyeur* de su lector. Como dice Foucault, los roles de sujeto y objeto se intercambian entonces *ad infinitum*.

V.

En términos prácticos, la literatura no puede concebirse fuera de la conjunción de escritor, texto y lector. Aún cuando no se haga referencia a esta tríada, la lectura de textos de ficción depende tanto del artificio del escritor como de la voluntad del lector de olvidarse de su propio mundo y sumergirse en el que propone el texto.

La incorporación del lector en el mundo ficcional, sin embargo, rompe con el pacto que mantiene estos dos mundos aparte. Este movimiento conlleva una puesta en escena de los presupuestos de los cuales dependen la escritura y el acto de lectura; más aún, recuerda que la base del acto de lectura es el pacto sobreentendido entre escritor y lector bajo el cual ambos pretenden ignorar la existencia del otro.

El hecho de que la interpelación se haga de manera oblicua –a través de un adjetivo posesivo en lugar de un pronombre personal– señala directamente estos presupuestos; la referencia indirecta sugiere que el autor/narrador sabe que el lector ha aceptado el pacto y que aludir a él es suficiente para que el gesto sea comprendido. Estas instancias fuerzan que autor y lector cesen de obviarse; les obligan a cruzar miradas.

La puesta en escena de este pacto rompe con la ilusión que éste crea y que sólo se sostiene si ambas partes lo honran. Su ruptura no hace más que enfatizar su existencia. El pacto de lectura es propuesto por el autor bajo sus propias premisas; el lector tiene la potestad de aceptarlo o rechazarlo. Al interpelar al lector y hacer

en retour enveloppe tout un réseau complexe d'incertitudes, d'échanges et d'esquives. [...] en ce lieu précis, mais indifférent, le regardant et le regardé s'échangent sans cesse. Nul regard n'est stable, ou plutôt, dans le sillon neutre du regard qui transperce la toile à la perpendiculaire, le sujet et l'objet, le spectateur et le modèle inversent leur rôle à l'infini."

alusión a este acuerdo tácito, Borges lo rompe. El lector es en ese momento investido de un rol que es, si se quiere, más activo: para continuar la lectura, debe redefinir el texto bajo nuevas premisas, dotarlo del significado que considere pertinente en lugar de aceptar pasivamente los designios del escritor. De esta manera, la inserción del posesivo *tu* en estas series revierte los roles convencionales de lector y escritor.

Esta preocupación por el actor y por la validación de la relación individual del lector con el texto denota lo que el acto de lectura significa para Borges: la experiencia humana arquetípica. Para Borges, la vida es el proceso de encontrar y crear maneras de aprehender la realidad. Así como el lector descubre significados en un texto, la alusión al acto de lectura funciona como una metáfora de esta experiencia de vida: si todos los hombres son lectores, entonces el lector es el hombre.⁹

Borges también es, por encima de todo, un lector. Al atraer al lector al universo del texto procura crear no sólo una visión colaborativa de este mundo, sino dejar que el lector se haga cargo de su propia experiencia de lectura. Borges se pronuncia como lector, y fuerza a su lector a ponerse en la posición de quien escribe: para él, después de todo, los roles son intercambiables y las distinciones entre uno y otro rol se reflejan indefinidamente. Como escribe en el epígrafe que abre *Fervor de Buenos Aires*: “Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor” (OC 1: 15).

Ana B. Rodríguez Navas
Princeton University

⁹ La imagen de la totalidad a la que se apunta a través de la enumeración no puede, entonces, no contener al menos una alusión al lector como figura genérica. Este gesto apunta hacia lo que Maurice Blanchot afirma en “L’infini littéraire: L’aleph”, en el que habla de las implicaciones del infinito borgesiano y de las relaciones libro y mundo: “Le monde et le livre se renvoient éternellement et infiniment leurs images reflétées. Ce pouvoir indéfini de miroitement, cette multiplication scintillante et illimitée – qui est le labyrinthe de la lumière et qui du reste n’est pas rien – sera alors tout ce que nous trouverons, vertigineusement, au fond de notre désir de comprendre” (132).

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. *La Chambre claire. Notes sur la photographie*. París: Gallimard Seuil, 1980.
- Blanchot, Maurice. "L'infini littéraire: L'aleph". *Le livre à venir*. París: Gallimard, 1959. 130-134.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: Emecé Editores, 1996. 4 vols.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard, 1966.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. xvii. Ed. y traduct. James Strachey. Londres: The Hogarth Press, 1955. 219-256.
- James, Henry. *The Art of the Novel*. Boston: Northeastern UP, 1984.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.
- Ortega, Julio. "El Aleph y el lenguaje epifánico". *Hispanic Review* 67.4 (1999): 453-466.