







**La
ficción
calculada 2**
Luis Gusmán

Gusmán, Luis
La ficción calculada II. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de
Buenos Aires : EGodot Argentina, 2015.
224 p. ; 20x13 cm.
ISBN 978-987-3847-24-0
1. Crítica Literaria. 2. Estudios Literarios.
CDD 807

La ficción calculada II

Luis Gusmán

Corrección

Hernán López Winne

Ilustración de Roberto Arlt

Damián Scalerandi

Diseño de tapa e interiores

Víctor Malumián

Ediciones Godot ©

Colección Crítica

www.edicionesgodot.com.ar

info@edicionesgodot.com.ar

Buenos Aires, Argentina, 2015

[Facebook.com/EdicionesGodot](https://www.facebook.com/EdicionesGodot)

[Twitter.com/EdicionesGodot](https://twitter.com/EdicionesGodot)

Impreso en Color Efe, Paso 192,
Avellaneda, República Argentina,
en Octubre de 2015

A
Ricardo
Piglia

“No se trata de que no haya errores
de lenguaje sino de que no nos
avergoncemos de ellos”.

W. Gombrowicz

Prólogo a la presente edición

EN PRINCIPIO, ESTA IBA a ser una reedición de *La ficción calculada* pero la idea original ha tenido modificaciones respecto a la primera edición. Vaya contradicción, me oriento por la frase de Pessoa (“la impotencia de la explicación”) y, sin embargo, elijo el título a partir de “una explicación” de Mármol.

En cuanto a la disposición de la totalidad del libro, primero se agregó un subtítulo: *Un género inestable*, para informar al lector que no era un mero remedo de la edición anterior pero también indicando los tropismos que afectan a materias tan inestables, como son tanto la lectura como la escritura. Pero después de idas y vueltas opté por suprimirlo y conservé *La ficción calculada*, al que solo le agregué: *II*. La decisión se debió a que es en ese texto, *Versiones de Amalia*, donde se ejerce la ficción calculada que es materia dispuesta por la ocasión de la escritura y la lectura.

La ficción calculada está relacionada con el tiempo del relato. Es una anticipación, no una pro-

fecía. En *Amalia*, Mármol la propone para situar su relato históricamente. Si se extiende lo que Mármol escribe en su “explicación” se puede afirmar que la ficción calculada implica una interrupción y una irrupción en cómo se disponía hasta su aparición la literatura de su época.

De aquel libro, se suprimieron los ensayos sobre Kafka. También los trabajos “La noche más profunda”, “El estudiante Törless”, “G. Greene: Diario de un sueño” y “Madame Bovary soy yo”. Además, se suprimió “Adán Buenosayres: La saturación del procedimiento” porque, después de su lectura, tanto en su estilo como en su argumentación, responde a una crítica aplicada. Se incorporaron ensayos dedicados a la literatura argentina en la sección *Orientalización*, que reúne “El fantasma de *Facundo*”, “*Vathek*, relato oriental” y “Arlt: El desierto entra a la ciudad”. En la sección *Retratos del artista* se agregó “Gombrowicz: El artista polaco”. En la sección *El mecanismo de lo íntimo* se publican tres trabajos inéditos en libro: “El diario perdido de Mansilla”, “Los otros diarios” y “Escrito con vergüenza”.

En la sección *La ficción calculada*, que como en la primera edición “cierra” el libro, figuran nuevos textos: “*Striptease* de la mujer araña”, “Tres prólogos” y también “Historia del dinero”.

La historia de la literatura, como la mayoría de las historias, no importa cuál, se arma a la manera de la valija de Frankenstein: pedazos de cuerpos textuales que se agregan o se quitan, según la época, para hacer más bella a la criatura; un relato deriva en otro relato, ese es el ensayo de los escritores, a

veces se le suele llamar crítica. Por supuesto, como en todos los casos, lo monstruoso, con el tiempo, forma parte de lo bello. Pero como suele suceder, la criatura devora a su propio inventor.

En este libro hay también rastros de libros anteriores. Acaso, ¿podría ser de otra manera? A veces, esos rastros son explícitamente la inserción de ensayos como “Kafka: El artista baudelaireano” de mi libro *Kafkas*.

En mi ficción calculada, los nombres de autor: Borges, Viñas, Arlt, Gombrowicz, Joyce, Kafka, nombran aquellos escritores y aquellas lecturas que fueron haciendo de mí un escritor.

Diciembre de 2014

Prólogo a la primera edición

ESTOS ENSAYOS LLEVAN LA marca de lo que la retórica clásica, antigua y medieval entiende por poética. Con este objetivo, compilé el libro según dos principios rectores. El primero, tomado de una definición de Ramón Alcalde donde la retórica es como “una estética de la repetición de variación musical en que la misma melodía es planteada bajo un número muy ampliado de formas”. Este principio adquiere en este libro una recurrencia temática. El segundo es la argumentación bajo la égida de “gramática, lógica, lingüística, historia, con la guía artesanal de la Madre del Lenguaje reflexivamente Poético, *la retórica*”. Y como dice el mismo Alcalde: “Eso sí, no cientifizada por ningún estructuralismo, ni inhibida por ningún odio al ‘contenido’, la glosa, la paráfrasis, el comentario”.

A través de los años, la fecha de los trabajos es la indicación de una dirección que aspira a ejecutar estos principios. Sin duda, el lector podrá ir siguiendo esta dirección y lo irregular de un movimiento que le otorga a la compilación un valor

de materia viva, actual, solo posible mediante una lectura que arranque a lo ya publicado de la inercia propia del género compilatorio.

Por otro lado, el libro es el testimonio teórico de entusiasmos, lealtades, insistencias y abandonos que, como el amor y el odio, son condiciones insoslayables en la lectura, lazos indisolubles que nunca terminan de cortarse. Sin embargo, hay autores y referencias que permanecen con una fidelidad obstinada que tiene esa insistencia porque sin saberlo -eso lo descubrimos mucho más tarde-, es la que sirvió para formarnos.

Alguna vez publiqué un texto que, paradójicamente, no figura en esta recopilación, al que titulé: “El ensayo de los escritores”. Pero quizá no sea tan paradójico si pensamos en el *aleph* necesariamente excluido de un *corpus* para darle una lógica a ese mismo *corpus*. Privilegié ese género de ensayo para nombrar lo que guía siempre a los escritores: una política de la lengua. Para decirlo borgeanamente: la idea de que el pensar siempre está subordinado a la fatalidad de la lengua.

En cuanto al método usado en este libro también traté de orientarme siguiendo la indicación de Pessoa: “la impotencia de la explicación”, sin renunciar por ello a cierta vertiente demostrativa que a veces, en el colmo del ejemplo podría calificarse de un tomismo exagerado. Como en las pinturas de Pollock, la figura se fue construyendo después, a distancia, en el movimiento mismo de alejarse. De esa manera me di cuenta de que había ciertas preocupaciones dominantes. Una de ellas era la memoria y las *Memorias* en su relación con lo político. Desde

esa perspectiva tomé la frase que da lugar al título del libro: *La ficción calculada*. La frase, del siglo pasado, pertenece a la “explicación” con que Mármol antecede a *Amalia* y traté de argumentar que cierto cálculo que el escritor practica excede una pedagogía de la moral.

Reduje el cálculo a su función más elemental: la decisión. Aquella que una y otra vez encontramos en la correspondencia de Flaubert cuando trata de elegir entre una palabra y otra y no se limita a la tarea de la corrección sino a lo que ha planeado para la *Bovary*. O al plan que Joyce calcula, dibuja, grafica, anuncia una y otra vez antes y mientras escribe *Finnegans Wake*. También el plan con que Mansilla decide el lugar desde donde va a narrar sus *Memorias*: bajo el régimen de una supresión calculada. O bien, la posición que toma como escritor en esas interlocuciones entre lo íntimo y lo público que son las *Causeries*.

Finalmente, “El mecanismo de lo íntimo”. Las cartas de amor perdidas, el Diario, la correspondencia donde el cuerpo de la escritura y el escritor va adquiriendo un volumen, primero imperceptible, hasta delimitar un espacio inédito en que la vida se fetichiza en escritura, y el mundo se transforma en una masa de papeles íntimos, esa misma masa que cuando se organiza la llamamos biografía.

En la tradición en que me reconozco sería imposible soslayar las fulguraciones de Viñas, sobre todo cuando analiza las dedicatorias en Mansilla o la intimidad de los objetos en Mármol y las paradojas borgeanas que exceden el ingenio verbal para transformarse en una lógica de la lectura. Esto

es, en términos positivos, una lectura que afecta la temporalidad, el orden y la clasificación de los textos producidos hasta un determinado momento histórico para establecer una nueva *dispositio* en el campo literario.

Tanto en la escritura como en la compilación de estos textos traté de hacer resistencia teórica a la mayor presuntuosidad de estos tiempos: formular una teoría general o particular acerca del relato y la ficción calculada. También intenté no contribuir a la ambigüedad generalizada de transformar las categorías literarias en un procedimiento a partir del cual se pueden explicar otras disciplinas. Lo hice con el propósito explícito de mantener una diferencia necesaria, y no una ajenidad higiénica, y para no restarle a la verdad su potencia dialéctica y su posibilidad de interrogar e interpelar a la *polis* con el efecto más deseable que puede tener un ensayo: neutralizar el poder de la *doxa* en cualquier campo en que se proponga incidir.

Abril de 1998

ORIENTALIZACIÓN

El fantasma de *Facundo*

UNA LECTURA DESATENTA -ESTO es, solo atenta a querer encontrar como fundamento de su método lo que formula Edward Said en su libro *Orientalismo*- podría rápidamente llevarnos a construir analogías groseras entre *Facundo* y *Las ruinas de Palmira* del conde Volney. Por otra parte, las referencias a Volney en Said son muy generales ya que ni siquiera se ocupa de ese libro.

En la novela de Mary Shelley *Frankenstein: el Prometeo moderno*, la criatura inventada por el doctor Frankenstein aprende a leer observando cómo un joven turco le enseña francés a una chica leyendo el libro del conde Volney: *Las ruinas de Palmira*, que aparece citado en *Facundo* y del que Sarmiento transcribe un párrafo.

El fragmento de Volney en *Facundo* fue traducido por el propio Sarmiento. Pero no es ese el párrafo en que algunas lecturas pretenden justificar una influencia cercana al plagio sino en la primera página de *Las ruinas...* donde se despliega cierta retórica propia del Romanticismo. El exordio es una

invocación a las ruinas formulada por Volney en un tono gótico y exagerado.

El libro de Volney está construido a partir de un diálogo entre el narrador y un genio que aparece y va a dar cuenta de una civilización sepultada.

En estas acotaciones traté de encontrar no las coincidencias posibles sino los rastros de las diferencias que se pueden encontrar en la lectura de los dos libros.

LA TUMBA

En principio, las ruinas de Palmira se oponen a la pampa desértica sin monumento alguno, tal como se describe en *Facundo* y son efectivamente una metáfora.

En Volney, el narrador-viajero las interroga pero más bien es interrogado por las tumbas que simbolizan la enseñanza que deja una civilización perdida: “Yo os saludo ruinas solitarias, tumbas sacrosantas, muros silenciosos”. Mientras que en *Facundo* es Sarmiento quien interroga al fantasma.

Lo solitario del “valle de los sepulcros” convoca a una moral de la tumba en relación al tiempo y la vanidad. El viajero se dirige a la tumba en busca de una lección útil. Volney parece pertenecer a esos visitantes de cementerios en que el viajero se transforma en caminante. Un pasaje del libro parece confirmarlo cuando el viajero solo pisa rastros de polvo de una civilización perdida. Rastro semejante al que deja en el polvo la huella del caminante.

EL FANTASMA

El tercer capítulo del libro de Volney lleva este título: “El fantasma”. Aquí es el fantasma que, transformado en genio, habla e interroga y hace reflexionar al narrador: “En ese momento un ruido hirió mis oídos. Fue la impresión de que se trataba del movimiento de una vestidura flotante y de una marcha lenta sobre hierbas secas y crujiendo... y de las ruinas de un templo cercano me pareció ver de pronto un fantasma blancuzco envuelto en un enorme manto semejante a los espectros que se presentan saliendo de las tumbas”. Esa voz lo interpela y le espeta un discurso. El primer valor que convoca y esgrime el genio es la libertad.

Las ruinas son también un lugar que ofrece la posibilidad de pensar con libertad y transformar la meditación en reflexiones ideológicas sobre Oriente.

EL HOMBRE

Es con un discurso sobre el hombre que el fantasma comienza su parlamento: “¿Hasta cuándo el hombre importunará a los cielos con sus injustos lamentos? ¿Hasta cuándo acusará con vanos clamores a la suerte de sus desventuras? ¿Estarán pues sus ojos siempre cerrados a la luz y su corazón a las insinuaciones de la verdad y la razón? ¿Se le ofrece por doquier esta verdad luminosa y él no la ve! ¿El grito de la razón hiere sus oídos y él no la oye! ¡Hombre injusto!”.

Si, por un instante, este hombre puede abandonar lo ilusorio y efímero de los sentidos y “com-

prender el lenguaje del razonamiento”, que interroga a estas ruinas. Ellas le darán una lección. En el ejemplo, el hombre que razona es el hombre occidental, a diferencia del hombre oriental que está preso de la lujuria y del imperio de los sentidos.

LA MEDITACIÓN

El tópicos pertenece al Romanticismo y la pintura ha dejado más de una imagen del paseante solitario. La paz de los sepulcros es un lugar para la meditación y la enseñanza que dejan los muertos. Estas dos cosas se fusionan entre ellas y suscitan un estado interior de cierta melancolía que evoca una figura “filosófica y no patológica”. Esta figura no está en *Facundo*.

EL SILENCIO

Desde la cima del valle de los sepulcros, el viajero contempla el conjunto de las ruinas y la inmensidad del desierto. Pero esta meditación implica una intimidad del hombre consigo mismo y para que ella sea posible es necesario un elemento decisivo: el silencio: “Reinaba un silencio profundo en el desierto, y tan solo a largos intervalos se escuchaban los lúgubres chillidos de ciertas aves nocturnas y de algunos chacales”.

LA BARBARIE

En *Las ruinas...*, la barbarie está encarnada en la figura de los idólatras que se opone a los pueblos creyen-

tes y santos, o sea los cristianos. La pregunta retórica es: “¿cómo puede haber tanta barbarie en aquellos que, acaso, no son los hijos de los profetas?”.

En *Facundo* la barbarie sería efecto del cristianismo corrompido en el gaucho y que está encarnado en supersticiones groseras sin instrucción, sin culto, y sin convicción. Hay en Volney un estado de recogimiento que produce un sentimiento religioso que no está en *Facundo*.

LAS RUINAS

Sarmiento experimenta un sentimiento religioso de cierta exaltación en “un cuadro homérico”, o sea épico y mitológico, cuando narra cómo un estanciero oficia de sacerdote rezando fervorosamente el rosario en una capilla improvisada en su estancia. Como buen retórico, Sarmiento sucumbe ante la eficacia del rezo transformado en sermón. El ruego ungido a Dios por la lluvia para los campos, fecundidad para el ganado, paz para la república y seguridad para el caminante. Un caminante que es diferente al de Volney, que parece un caminante del género fúnebre por excelencia: la llamada al caminante. Después de escuchar el rezo Sarmiento confiesa: “Yo soy muy propenso a llorar, y aquella vez lloré hasta sollozar, porque el sentimiento religioso se había despertado en mí con exaltación y con una sensación desconocida, porque no he visto nunca escena más religiosa....”.

Pero si el paisaje de la llanura “le da a la vida interior cierta tintura asiática bien pronunciada”, la vasta soledad está dada por la extensión deshabitada

del desierto y las analogías le otorgan el soporte de una geografía mítica, literaria. *Facundo* está inventando un mito fundante.

Es después de esta referencia a la extensión desolada de las llanuras que Sarmiento cita un fragmento del primer capítulo del libro de Volney: “Muchas veces, al ver salir la luna tranquila y resplandeciente por las hierbas de la tierra, la he saludado maquinalmente con estas palabras de Volney en su descripción de las ruinas: ‘La pleine lune a l’Orient s’ elevait sur un fond bleuarte aux plaines rives de l’Euphrate”¹. Y la figura de la comparación surge de inmediato: “Y en efecto, hay algo en las soledades argentinas que trae a la memoria las soledades asiáticas; alguna analogía encuentra el espíritu entre la pampa y las llanuras que median entre el Tigris y el Éufrates...”.

Pero la soledad a la que se refiere *Facundo* no es un lugar propicio para la meditación, tal como sucede en Volney.

En Sarmiento, las ruinas son una metáfora del estado ruinoso de algunas provincias argentinas. El ejemplo lo sitúa en La Rioja: “Para hacer sensible la ruina y decadencia de la civilización y los rápidos progresos de la barbarie, necesito tomar dos ciudades, una ya aniquilada, otra caminando sin sentirlo hacia la barbarie: La Rioja y San Juan”.

1 “Acababa de ponerse el Sol; una franja rojiza indicaba aún su rastro en el lejano horizonte lejano de los montes de Siria; por Oriente, la Luna llena se iba elevando sobre un fondo de añil en las llanuras ribereñas del Éufrates”. Conde de Volney, *Las ruinas de Palmira*, Editorial Sopena, Buenos Aires, 1946.

LAS PIEDRAS

Una de las diferencias entre los dos libros son las piedras. Las inscripciones funerarias están ausentes en Volney. Es cierto que las tumbas parlantes hablan pero no desde una inscripción, como sucede en *Facundo*.

Hay un umbral del *Facundo* que Sarmiento llama “La advertencia al lector”, donde cita la frase de Fortoul: “On ne tue point les idées”, traducida, a la manera de una metonimia donde resuena el lema mazorquero: “A los hombres se los degüella, a las ideas no”. La advertencia funciona como la fórmula: “Detente caminante” pero aquí se trataría de: “Detente lector”.

La anécdota me es conocida, no sé si alguna vez leí los términos de ella. Sarmiento cuenta que al pasar por los baños de Zonda escribió con carbón la frase de Fortoul. Enterado el gobierno de Rosas de la pintada, mandó una comisión a descifrar el “jeroglífico” que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción dijeron: “Y bien, ¿qué significa esto?”.

¿Y por qué no insultos, amenazas y desahogos? Porque no hubiera cumplido con la condición necesaria del jeroglífico. Tampoco habría que desdenar por pudor la ironía bárbara acerca del estado de lengua de la barbarie rosista que tuvo que enviar una comisión para traducir la frase del francés.

Para Sarmiento, el *graffiti* significaba algo muy concreto, que viajaba a Chile para utilizar la libertad de prensa que ese país le posibilitaba y por lo tanto hacer su política. Por supuesto es notable que (según Borges, debería haber sido nuestro libro

ejemplar), *Facundo* haya nacido de un *graffiti* escrito en una piedra por fuera de los circuitos en que la política se institucionaliza. Pero no es solamente este valor marginal que desde la obscenidad hasta lo satírico tiene el prestigio de la epigrafía griega y romana, lo que me importa señalar, sino que “La advertencia del autor” indica el lugar de la enunciación en *Facundo*. Esto es, que la política de Sarmiento logra cambiar el lugar de la enunciación. Ya no es Rosas, y eso está dicho desde el inicio en “La esfinge argentina”, el misterio a develar sino aquella cita enigmática escrita sobre una piedra y que sus enemigos acuden a descifrar y que seguramente las distintas versiones de la traducción (“Las ideas no se matan”, o “Bárbaros, las ideas no se matan”, o “A los hombres se los degüella, a las ideas no”) son todas válidas por estar colocadas en el lugar del enigma y por lo tanto interrogan y exigen una interpretación por parte del enemigo. La frase citada hace hablar más allá de la otra lengua en que está escrita, mucho más allá de la aforística de Fortoul que en sí misma, si no hubiese quedado en el lugar de la enunciación en la historia argentina, no querría decir nada.

EL TIRANO

El tirano en Volney es aquel que atenta contra el altar y el trono de la ley natural. El pueblo extraviado es el que está contra la religión de los padres. Pero fundamentalmente Volney es un defensor de la razón. Pero la religión es un peligro si es la proscripción absoluta de la duda. La duda es una posibilidad de la libertad de interrogarse.

La razón aparece opuesta a la pasión y el pueblo debe curarse del delirio de superstición para quedar libre de los impulsos de fanatismo. En este tópico, es posible encontrar una coincidencia con algunas ideas expuestas en *Facundo*.

La duda que no excluye la contradicción es el motor que hace progresar la razón contra la ignorancia. La violencia es el argumento de la mentira, que es el argumento del tirano.

LA EXPOSICIÓN

La primera invocación a las ruinas es que los sepulcros poseen virtudes conjuratorias: “Vosotros espantáis a los tiranos y emponzoñáis con un secreto terror sus impíos placeres, huyen ellos de vuestro incorruptible aspecto y los cobardes se alejan de vosotros el orgullo de sus palacios”.

“La exposición” es el nombre del cuarto capítulo del libro de Volney. Es cuando el fantasma toma la palabra, toma la figura del genio, que revela la ciencia que guardan esos sepulcros.

Pero fundamentalmente es en el punto de la exposición donde hay una diferencia abismal entre *Facundo* y el libro de Volney. *Las ruinas...* es una suma de diálogos entre el narrador viajero y el genio. Los diálogos son confusos, además de extensos, y son el pretexto para que en ese contrapunto el genio, en parlamentos interminables, desarrolle sus ideas sobre Oriente.

Facundo es de una contundencia argumentativa en el orden de la exposición inigualable en la historia de nuestra literatura.

En Volney la mirada es directa. Es la del viajero europeo que explica la decadencia de la civilización en Oriente por un fracaso de la razón. El discurso proviene de boca de un legislador después de declarar: “Nosotros -¿Quiénes?-, solo poseemos la verdad y la razón”.

En *Las ruinas...*, las causas son abstractas. Es decir, dependen de cómo es el hombre. Volney discurre por todo Oriente sin citar una sola fuente histórica de la política de esa dominación. En esta terminología abstracta se resuelve por nominaciones genéricas como: pueblos, naciones. Las generalizaciones proliferan: “Todo el sistema político del mundo”. La figura se extiende y se generaliza en tiempo y espacio: “¡Desde hace siglos la Tierra es un campo de disputas!”.

MÁS ALLÁ: EL DESIERTO

En *Facundo*: “Muchos políticos han creído también que las llanuras preparaban las vías al despotismo. Del mismo modo que las montañas prestaban asidero a las resistencias de la libertad”. La analogía que Sarmiento encuentra en Volney le sirve para ejemplificar lo que se conoce como despotismo oriental.

En *Facundo*, el desierto, sus analogías, son el pretexto de una argumentación. Pero no deja de ser la mirada de alguien que aunque sueña con Europa no es europeo.

El tópico del que se ocupa Sarmiento en *Facundo* cuando se refiere al desierto lo define como un mal y ese mal reside en su extensión. Pero hay una diferencia fundamental y es que en el desierto

de Volney se trata de ruinas mientras que en *Facundo* es todo lo contrario: "...la extensión de lo vago de lo incomprensible porque solo donde acaba lo palpable y vulgar empiezan las mentiras de la imaginación, el mundo ideal". En ese más allá reinan las mentiras de la imaginación.

Podemos decir, en Volney, que la soledad propicia la reflexión filosófica. En Sarmiento el desierto implica la mentira, la imaginación. La poesía y no la filosofía. Podemos decir que *Facundo* es más literario que filosófico.

Sarmiento avanza en su exposición y trata de inventarle a esa extensión vacía un más allá que tenga efectos sobre el más acá. Avanza interrogando a ese fantasma, a ese más allá que es la sombra de Facundo pero también el desierto, desierto: "Ahora yo pregunto: ¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte y ver... no ver nada?".

Nada no, el más allá. Lo desconocido más allá del horizonte que cuanto más se aleja más fascina al que lo mira y lo sume en "la contemplación y la duda". Es en este acto de exaltación romántica que *Facundo* se desliza hacia lo fantástico con algún rastro científico. En ese estado, al revés de Volney, no de recogimiento sino de entusiasmo, tiene lugar el diálogo del hombre del desierto pampeano con Dios: "La oscuridad se sucede después de la luz; la muerte está por todas partes; un poder terrible, incontrastable, le ha hecho reconcentrarse en sí mismo y sentir su nada en medio de aquella naturaleza irritada, sentir a Dios por decirlo de una vez en la

aterrante magnificencia de sus obras. ¿Qué más colores para la paleta de su fantasía?”.

Solo falta la ballena para que Sarmiento se convierta en Ahab. La pampa ha mutado en la cubierta del Pequod: “[...] Masas de tinieblas que anublan el día; masas de luz vívida, temblorosa, que ilumina un instante y muestra la pampa a distancias infinitas, cruzándola vivamente el rayo, en fin, símbolo de poder”.

Por el poder divino de la naturaleza, *Facundo* se transformó en un pasaje de *Moby Dick* que va a anticipar en su exposición, un fragmento que se asemeja a un cuento de Poe: “Preguntadle al gaucho a quien matan con preferencia los rayos y os introducirá en un mundo de idealizaciones morales y religiosas, mezcladas de hechos naturales, pero mal comprendidos de tradiciones supersticiosas y groseras”. *Facundo* se debate entre la razón y lo fantástico.

El relato progresa por el verosímil científico hacia lo fantástico: “Añádase que si es cierto que el fluido eléctrico entra en la economía de la vida humana, y es el mismo que llaman fluido nervioso, el cual excitado subleva las pasiones y enciende el entusiasmo, muchas disposiciones deben tener los trabajos de la imaginación del pueblo que habita bajo una atmósfera recargada de electricidad hasta el punto que la ropa frotada chisporrotea como el pelo contrariado del gato”.

Pero ese estado no queda reservado a la literatura, a lo científico o a la pasión. El hombre que habita el desierto en *Facundo*: “El hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto”. Es decir, sueña despierto.

Borges: *Vathek*, relato oriental

PARTO DEL ENSAYO ESCRITO por Borges sobre el relato de W. Beckford, *Vathek*. He elegido este texto de Borges porque dialoga con el prólogo de Mallarmé que acompaña la edición en francés de este breve relato “oriental”.

No me detendré en la fábula, ni puntualmente en el prólogo, Borges resume el argumento del relato y puntúa el prólogo de manera magistral. Incluso cita a Mallarmé y lo olvida, allí donde lo plagia.

Borges comienza apoyándose en “una broma” de Carlyle para anotar una reflexión sobre el método biográfico: “Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo. Simplifiquemos desafortadamente una vida; imaginemos que la integran trece mil hechos. Una de las hipotéticas biografías registraría la serie 11, 22, 33..., otra

la serie 9, 13, 17, 21..., otra la serie 3, 12, 21, 30, 39... No es inconcebible una historia de los sueños de un hombre; otra de los órganos de su cuerpo; otra de las falacias cometidas por él". Ya no es posible -escribirá Borges, más adelante en el mismo ensayo- pensar que alguien se resigne a contar la *biografía literaria* de un escritor, se podrían escribir setecientas páginas sobre Poe sin que haya una mención a uno de sus textos.

A partir de la invención de este procedimiento, Borges exige su argumentación hasta la paradoja: "...alguna biografía de Miguel Ángel que tolere alguna mención de las obras de Miguel Ángel". Con una paradoja semejante, Borges inicia su *Vathek*: "O. Wilde atribuye la siguiente frase a Carlyle: una biografía de Miguel Ángel que omitiera toda mención de las obras de Miguel Ángel".

Estas observaciones le sirven a Borges para criticar el método biográfico que privilegia la vida de un autor sobre su obra, desmontar la ilusión biográfica de una totalidad a partir de la teoría de las series, enunciar al mismo tiempo "el punto de vista del narrador omnisciente" e incorporar al método biográfico una arqueología que incluya lo que hasta entonces una biografía "dejaba afuera", los sueños de un hombre, sus órganos. Por supuesto no se trata de la psicobiografía, Borges lo aclara cuando se refiere a lo totalizador de la biografía psiquiátrica o quirúrgica.

Todas estas reflexiones son para detenerse en la biografía de W. Beckford e indicar la temporalidad de la lectura, porque la está leyendo mientras escribe su ensayo, pero a la vez es lo que lo pro-