

lingüística y no geográfica: «donde el idioma zen no está contaminado de griego». El escenario circular y solitario, a orillas de un río, es el idóneo para que pueda ocurrir todo prodigio, como en las ínsulas de las novelas de caballería. Finalmente, la tarea (la acción) se anticipa como «sobrenatural» aunque «no imposible», según la irónica paradoja con que se subraya la posibilidad de la fantasía.

Esta abrumadora y cuidadosa reunión de elementos fantásticos volverá más complejos los significados al invertir la interpretación desde una clave literaria. El escritor, un soñador profesional, decide imponer a la realidad sus obras, los productos de la mente. Esta empresa obsesivamente le insuena todas sus fuerzas («Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma») y le hace descuidar su propia subsistencia («los leñadores... se encargaban de subvenir a sus necesidades frugales»).

La difícil descripción del acto mismo de la escritura aparece clara y exacta en la metáfora, en la compleja reunión de dificultad y esfuerzo —la ardua tarea—, de placer y ternura —la felicidad de las horas que le dedica—.

Hasta los mínimos detalles de la empresa son señalados con irónica precisión. La obsesiva dependencia de la obra por parte del autor («con el pretexto de la necesidad pedagógica, dilatada cada día las horas dedicadas al sueño»), las manías, las inseguridades, las correcciones y retoques del texto («También rehizo el hombro derecho, acaso deficiente»).

Inclusive la caracterización, aparentemente incidental, del muchacho cetrino (la obra) que repetía los rasgos del soñador (el autor), transmite una opinión sobre la literatura, aquella que fue resumida por Flaubert en *Madame Bovary c'est moi* y que, con un guiño exagerado, reitera Marguerite Yourcenar cuando dice que todo autor sólo está capacitado para la autobiografía.

La obra (el «discípulo» y luego el «hijo», en la simbología de su progresiva relación con el creador) estará lista cuando, por su consistencia, sea capaz de convivir con la realidad exterior (en el cuento, cuando embandera la cumbre). En este punto Shaw, citando a Ronald Christ, señala que no es fortuito el uso del verbo «flameaba»¹⁴; yo llamo también la atención sobre las connotaciones de «cumbre», como máxima altura, cima, perfección.

Antes de enviar al hijo río abajo, el mago le infunde el olvido de su aprendizaje, lo que en este contexto podría interpretarse como el disimulo que el escritor hace de su técnica, del andamiaje que le permitió crear esa obra.

Dijimos que se prepara al lector para un cuento fantástico y se le entrega, además, una teoría literaria. Con ello se insiste una vez más en la deliberada contaminación de los discursos, en la doble o triple intención temática, en la imprecisión de todo límite entre realidad y fantasía, entre teoría y ficción. En suma, se crea y se transmite ese manto de ambigüedad e incertidumbre que cubre nuestra percepción y que, por otra parte, es obsesión reiterada en Borges. En otros cuentos, como por ejemplo «El Sur», destacado con elegancia por su autor como «uno de los menos imperfectos», también se plantea esta postura cuando, en un equilibrio perfecto entre fantasía y

¹⁴ Christ, Ronald. *The Narrow Act*, New York, Universidad de Nueva York, 1969. En cita de Shaw, Op. Cit., pág. 56.

realidad, el protagonista no se pronuncia y deja a ambas en un plano de igualdad, enfatizado por la repetición de la opción final entre «el fin elegido» (plano real) «o soñado» (plano ideal) con que concluye el relato. Sin embargo, el autor sí parece categórico al privilegiar el discurso literario como idóneo para expresar la riqueza de esa ambigüedad, la complejidad de una perspectiva plural, contradictoria e insuficiente, propia del pensamiento contemporáneo.

En su interpretación de «Las ruinas circulares» como una metáfora de la creación artística, Donald Shaw analiza las etapas del proceso creador y señala tres fases que indentifica sucesivamente con «el sueño de la razón», «el sueño de las emociones», ambos fracasados, y «el sueño del alma», coronado por el éxito, en el que la recurrencia a la divinidad fue imprescindible.

Sobre dios del fuego, el crítico inglés opina que «en este contexto [le parece] un simple recurso narrativo, sugerido sin duda por la teoría de Heráclito según la cual en el origen de todo está el fuego»¹⁵. Es precisamente este punto del análisis el que pretendo matizar con algunas observaciones sugeridas por el propio texto y por la crítica antes citada. No pienso que la elección del fuego sea casual, sólo un recurso que alude a un elemento asociado desde antaño con el principio de la vida; por lo contrario, veo en él una clave, la más significativa y compleja, y cuya importancia en la alegoría general está subrayada justamente por su lugar de excepción en la estructura del cuento, al coincidir con el primer clímax del relato: el logro feliz de la difícil empresa.

Efectivamente, con los dos primeros pasos fracasados pareciera cuestionarse, en sentido figurado, la eficacia de la razón y la afectividad para el logro estético; de paso se hace referencia a la incompetencia en arte, de los dos más prestigiosos sistemas de pensamiento occidentales: el deductivo (del vasto colegio al discípulo) y el inductivo (del corazón que latía al pelo innumerable).

Ante la obra estructurada pero inerte, se hace imprescindible recurrir a la ayuda divina, llámese talento, inspiración, entusiasmo (con su significativa etimología: que venga Zeus a mí) que, no casualmente, viene concedida por el dios del fuego, metáfora del lenguaje. Es el lenguaje «ese múltiple dios» polivalente, polisémico, ambiguo («tal vez era un tigre y tal vez un potro»), que aparece en el cuento bajo criptografías codificadas a lo largo de la obra borgeana: un tigre, un potro, un toro, una rosa, una tempestad, como insistentes símbolos de los atributos de la literatura.

No es casual tampoco que ese dios múltiple, el lenguaje, sea a la vez un principio creativo y destructor: el lenguaje literario nace de las ruinas, del agotamiento de otro lenguaje, destruye lo establecido para dar nueva vida, en una cadena continua —la de las sucesivas estéticas— que se insinúa ilimitada o circular: «Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego».

Un detalle del propio cuento que podría reforzar esta dirección de interpretación es la noticia de que el hijo (la obra) lanzado al mundo (a las múltiples lecturas) se

¹⁵ Shaw, Donald. Op. Cit., pág. 57.

hace célebre por su capacidad de hollar el fuego sin quemarse, lo que podría entenderse como la capacidad de pervivencia de una obra (un clásico) a pesar de la amenaza de otros fuegos, de la existencia de nuevos códigos estéticos.

Shaw observa que la paulatina tarea del mago concluye «cuando se destruye brutalmente la ilusión»¹⁶. La realidad de la obra literaria, capaz de influir y actuar en el mundo exterior, des-realiza, por reflejo, a su autor, convirtiéndolo en «mero simulacro». El autor, como el mago, es la víctima de su propio sueño; su realidad queda contaminada por la irrealidad de su obra. La toma de conciencia de este hecho por parte del autor (el mago que advierte que el fuego no lo quema) provoca una triple reacción, de alivio, humillación y terror que, en su conjunto, es síntoma de la desestabilización de su propia identidad. No es casual que la humillación ocupe el lugar central de la triada simbólica y sea el nexo entre las reacciones antagónicas de alivio y terror, lo que realza su protagonismo. La evanescencia de la criatura confirma la inconsistencia de su creador, humilla porque golpea en el centro mismo de la autoestima del hombre contemporáneo; su yo, su personalidad compacta, son puestos en duda. La primaria sensación, física, de alivio (porque el fuego no lo quema), se desvanece ante el terror, psicológico, al comprobar su inconsistencia como persona.

Se ha identificado al mago con el autor para no distraer el análisis, pero, lógicamente, (y más aún después de las teorías de la lectura creativa y de la recepción) no es necesario aclarar que esa figura está repartida entre el autor y el lector, los dos «hacedores», soñadores voluntarios que ponen en acto la obra; que dan vida a ese hijo y lo interpolan en la realidad. Ante el hecho crucial de escribir o de leer, ambos quedan igualmente humillados, incómodos, porque ese hijo que han procreado (o «permitido») en la lectura o la escritura, contradice, cuestiona los valores, desestabiliza la propia identidad.

Podrían añadirse otras puntualizaciones significativas como las «mil y una noches secretas» dedicadas a la creación, símbolo insistente de irrealidad¹⁷. Recordamos que en «El Sur», Dahlmann, el protagonista, «abrió el volumen de las *Mil y Una Noches*, como para tapar la realidad»¹⁸. Otro ejemplo que se carga de sentido en el contexto de la obra de Borges es la comparación de las dificultades de la creación con «tejer una cuerda de arena o amonedar el viento sin cara», figuras recurrentes y, en un caso, destacada como título (*El libro de arena*).

Concluyo reiterando que si en clave fantástica el cuento termina con escepticismo, con una amenaza para la existencia humana (¿no será el hombre sólo un fantasma, un sueño sucesivo, de otros soñadores?), en clave literaria, relega, con elegancia, a un discreto segundo plano el papel del autor, mientras valoriza el del lenguaje, el discurso, el instrumento «divino» del hecho literario, de ese milagro inefable que la metáfora de este cuento trata de penetrar.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 55.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 56.

¹⁸ *Borges, J.L., «El Sur», Ficciones. Madrid, Alianza, 1987, pág. 202.*

Leonor Fleming