

LA TÉCNICA NARRATIVA EN LOS «RELATOS CON CLAVE», DE JORGE LUIS BORGES

Hay en el conjunto de la obra borgeana una categoría de relatos cuya lectura requiere un mecanismo insólito: podríamos llamarlo la *vuelta al texto* o la *lectura reiterada*. Se caracterizan estos relatos por la revelación *estratificada* de su contenido. La materia narrativa está organizada de tal manera, que la primera lectura no logre sino una captación parcial (o errónea) del texto: aunque disponga de todo el material necesario para llegar a la interpretación justa y completa, el lector sólo se fija, durante esta primera recepción de la obra, en una (o algunas) de las valencias del texto —la(s) falsa(s) o secundaria(s)—, mientras que la valencia real o principal pasa inadvertida, y sólo se revela, brusca y totalmente, al final. La vuelta al texto después de esa primera lectura —ya conocida, por consiguiente, la clave del relato— es la que devuelve a la obra su plenitud: los detalles-clave que la primera etapa había hecho pasar por meros accesorios recobran ahora su verdadera importancia; las complejas potencias del texto, ocultas o disimuladas durante la primera lectura, se revelan, en fin, entera y plenamente.

Para la mejor comprensión de la técnica utilizada en toda esta serie de relatos —Ana María Barrenechea los llama «relatos con clave»¹ y nos permitimos adoptar su denominación—, juzgamos oportuno detenernos en uno de los que consideramos más interesantes desde este punto de vista. Se trata de la famosa *Casa de Asterión*, cuyo análisis podría contribuir a la aclaración de nuestras afirmaciones.

1. Ana María Barrenches, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Letras Argentinas, Paidós [1967], pp. 99 y s.

Optamos, entre los innumerables métodos de investigación posibles, por un análisis semántico de tipo estructural², el cual se proponga estudiar la manifestación y el modo de funcionamiento de las isotopías³ del discurso.

Los procedimientos de trabajo adoptados deberán conformarse al específico de la obra analizada. Precisamos, en este sentido, que el relato se presenta como un enigma, o sea, como una enorme *definición*, cuya *denominación* (que representa, en este caso, al *actor*⁴ *principal* del relato) no está revelado sino al final. La busca de esa denominación —de la identidad del *actor principal*— constituye el mecanismo de funcionamiento del enigma, pero la solución no puede ser hallada sino parcial y ambiguamente durante la lectura, la resolución total y definitiva siendo ofrecida sólo por la secuencia final.

Precisamos también que el relato está escrito en primera persona y —hecho de gran importancia para el desarrollo práctico de la investigación— que el *locutor* es idéntico al *actor principal*.

1.1. La primera etapa del análisis será la constitución —a base del material representado por el *discurso global* (el relato en su totalidad)— de un *corpus* (conjunto de secuencias), cuya ulterior transformación hará posible el descubrimiento de las distintas isotopías del discurso.

Hemos precisado ya que el objeto de la definición mencionada es el mismo *actor principal* del relato, y que la determinación de ese actor principal (el hallazgo de la denominación que condensa la definición) representa la clave del enigma. Estos dos hechos serán decisivos para la constitución del *corpus*. Delimitando del discurso todas las secuencias que contienen una información cualquiera sobre el *actor principal*, llegamos en posesión de un conjunto de secuencias con una estructura sintáctica amorfa y no homogénea, cuya función es la caracterización del *sujeto*.

El *corpus* así obtenido no agota la totalidad del discurso, sino que establece con éste una relación hipotética (el *corpus* representando la parte y el *discurso* el todo). El carácter parcial del *corpus* no excluye, sin embargo, su carácter representativo: quedando *parcial*, el *corpus* es, al mismo tiempo, *representativo* para la totalidad del discurso.

2. Utilizamos, en líneas generales, los métodos y la terminología que expone A. J. Greimas en su conocida *Sémantique structurale* (Recherche de méthode), Librairie Larousse, Paris [1966].

3. A. J. Greimas concibe la *isotopía* como una *totalidad de significación*: él afirma que un mensaje o una secuencia cualquiera del discurso sólo pueden ser considerados isotopos si poseen uno o más clasemas en común (véase A. J. Greimas, *o. c.*, p. 53).

4. Por no haber encontrado en español un equivalente perfecto del francés *actant* —término ya consagrado— utilizaremos provisionalmente la palabra *actor*.

1.2. El estado bruto del corpus en esta fase de la investigación, el carácter logomáquico que el corpus —como parte del discurso— conserva, hacen imposible su utilización en la forma actual.

Su purificación y transformación en *texto*⁵ representan, por consiguiente, una necesidad indiscutible.

Tenemos que proceder, con este fin, a la elección de una sola *isotopia*, y a la eliminación inmediata de todos los elementos que pertenecen a las demás isotopias existentes en los límites del *corpus*.

El punto de partida para estas dos operaciones es la constatación de la redundancia de ciertos *semas* (más exactamente, *clasemas*) que parecen generar una isotopia muy clara. El primero de ese inventario restringido parece ser el *clasema* HUMANO. Procediendo a la extracción de todas las secuencias que comportan ese clasema y, después, a la normalización de dichas secuencias por reducción de éstas a un número limitado de *sememas* —los esenciales para el análisis— obtendremos un inventario de *mensajes calificativos* de carácter *definitorio*.

Dentro del inventario, la calificación se efectúa de modo *directo*, por medio de mensajes de tipo *La (CA)* (procediendo de secuencias de tipo *soy único*), donde el *locutor* principal *L* (*principal* por ser el emisor de todo el discurso) y el *actor principal A* son idénticos ($L=A$, por lo cual notamos este primer locutor con *La*) —sea de modo *indirecto*, por introducción de un segundo *locutor*, impersonal esta vez, que sólo está representado en el discurso por lexemas como *detractores, los que* o por el *morfo-sema* del plural impersonal (*me acusan, mienten, declaran*). Notaremos este segundo locutor con *Li*. En estos últimos casos (nos referimos a los mensajes que proceden de secuencias de tipo *Sé que me acusan de soberbia*), la calificación del *actor principal A* está emitida por el locutor impersonal *Li*, y citada por el locutor principal *La*:

La [Li (CA)]

El inventario entero aparece, de este modo, como una inmensa *definición*, cuya *denominación* debe ser hallada por el lector. El descubrimiento del *semema denominativo* (*s*₁) que podría constituir la equivalencia condensada de esta definición (*d*₁) no significa, sin embargo, el descubrimiento del *semema-clave* (*S*), que represente, de manera perfecta y definitiva, al

5. A. J. Greimas define el *texto* como «el conjunto de los elementos de significación situados sobre la isotopia elegida y contenidos en los límites del *corpus*» (véase A. J. Greimas, *o. c.*, p. 145).

actor principal del relato. El *semema-clave* *S* no se dejará revelado sino en la secuencia final, de la cual prescindimos deliberadamente al establecer el corpus, considerando que representa —hecho que justificaremos algo más tarde— una parte independiente del resto del discurso. Lo que puede traer la etapa presente (la decodificación del inventario-definición establecido hasta ahora) es simplemente la construcción de un *semema denominativo provisional y parcial* (s_1) —contenido semántico del actor en la primera isotopía— el cual tendrá que ser corregido, por completamiento o modificación, a la lectura de la(s) otra(s) isotopía(s).

Debido a que la base clasemática de la denominación (el clasema HUMANO) está conocida —ella está firmemente establecida por la definición— el denominativo s_1 podrá ser fácilmente construido: él será, sin duda alguna, el semema HOMBRE, es decir, el semema inmediatamente correspondiente a nuestra base clasemática.

2.1. Volviendo al *corpus* inicial, recordamos que el punto de partida de la operación de obtención y preparación del texto había sido el establecimiento de una isotopía (generada por el clasema HUMANO, cuya redundancia era fácilmente observable), y que después se había procedido a la eliminación de las demás isotopías por extracción y conservación exclusiva de las secuencias que comportaban el clasema de discusión. Pero estas últimas estaban lejos de cubrir la totalidad del corpus y un gran número de secuencias quedaba sin utilización. Analizando las secuencias que quedaban dentro del corpus después de la primera extracción, se constata con facilidad la presencia redundante de otro clasema, que determina una segunda isotopía y que constituye la pareja no marcada del primero. Se trata del clasema NO HUMANO o [—HUMANO]. Es posible que la ausencia del sema HUMANO no agote el contenido sémico de este segundo clasema, pero por ahora las secuencias de que disponemos no nos indican otra cosa, y es suficiente considerarlo como tal.

2.2. Rehaciendo las operaciones efectuadas para la obtención y preparación del primer texto, obtendremos un nuevo texto isotopo, procedente del mismo corpus que había producido el texto I y caracterizando el mismo discurso.

Se puede hablar, por consiguiente, de una categoría clasemática HUMANO NO HUMANO, que determina la bivalencia isotópica de nuestro discurso. Se trata aquí de dos planos isotopos, con dos isotopías que realizan, una —el término positivo, la otra— el término negativo de la categoría clasemática enunciada.

Podemos concluir que el discurso analizado se caracteriza por una *isotopia compleja* que representa la manifestación de la categoría clasemática HUMANO NO HUMANO, o [HUMANO (—HUMANO)], o sea, la estructura elemental

$$\begin{aligned} E &= [(H) + (NON H)] \\ \circ \quad E &= [(H) + (—H)] \end{aligned}$$

Volviendo a analizar el corpus inicial e implícitamente el discurso, podemos constatar algunos detalles de funcionamiento de esta isotopia compleja.

En primer lugar, debemos precisar que el modo de manifestación de las dos isotopias no es la mera sucesión. La división neta del *corpus* en dos series de secuencias contrarias, de las cuales procedían las dos isotopias de signo contrario, no era sino una mera esquematización con ventajas metodológicas. La situación real es mucho más complicada.

Las dos isotopias representan la manifestación de una estructura elemental, pero el equilibrio ideal de los términos de la estructura no se conserva sino a lo largo de secuencias muy reducidas.

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa

instaura, categórica y exclusivamente, la isotopia positiva que se podría designar por

$$E_1 = [H + \langle \circ \rangle]$$

La siguiente secuencia

...pero también es verdad que sus puertas [de la casa] (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales.

introduce también la isotopia negativa, pero no en equilibrio con la positiva, sino en gran inferioridad frente a ésta:

$$E_2 = [H + (non h)]$$

El segundo plano isótopo queda, sin embargo, oculto. Para despistar al lector, ese plano está disimulado con habilidad. La secuencia *los animales* pasa inadvertida, el lector no percibe su valor pertinente.

Una nueva secuencia vuelve a establecer la primera isotopía, para que después, en seguida, vuelva a intervenir la isotopía negativa, esta vez prevaeciente:

...el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta

$$E_3 = [h + (\text{NON } H)]$$

Pero esta vez también, la segunda isotopía pasa inadvertida. La atención del lector sigue atraída por la primera isotopía. La secuencia *caras de la plebe* (isotopía I) de importancia secundaria, logra eclipsar la secuencia-clave *caras descoloridas y aplanadas como la mano abierta* (isotopía II). El temor del personaje será explicado en la imaginación del lector no por ser «descoloridas y aplanadas» las caras de los hombres (hecho que atestigua, indirectamente, un aspecto *distinto del humano* que tendría el personaje), sino por pertenecer a la plebe, al vulgo.

La secuencia

No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera

fortalece, con habilidad, esta convicción, volviendo a establecer —*objetiva*, no sólo *subjetivamente*— la isotopía I.

Las secuencias donde se manifiesta exclusivamente la isotopía II son menos numerosas (en realidad, la exclusividad de esta isotopía queda incierta): La secuencia

Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra, hasta rodar al suelo, mareado

—la más representativa, quizás, para la fórmula

$$E_4 = [«O» + (\text{NON } H)]$$

lleva, en realidad, en el metatexto, la sombra de la isotopía I y el lector, de modo extraño, no percibe este metatexto.

La fórmula de la isotopía compleja del discurso analizado es, por consiguiente,

$$E = [H + (\text{non } H)]$$

y las fases de su manifestación son en número de *cuatro* (la cuarta queda, sin embargo, algo dudosa):

$$\begin{aligned} E_1 &= [H + \langle o \rangle] \\ E_2 &= [H + (\text{non } h)] \\ E_3 &= [h + (\text{NON } H)] \\ E_4 &= [\langle o \rangle + (\text{NON } H)] \end{aligned}$$

3. La secuencia final, de la cual prescindimos hasta ahora, considerándola independiente del resto del discurso (ella representa, en realidad, una resolución de este discurso, condensando, por medio de una denominación, la definición *D* representada por el resto del discurso), trae, junto con la denominación milagrosa y tanto tiempo anhelada (el *semema-clave* *S*: MINOTAURO), el «choque espiritual» con el cual Borges había contado durante todo el relato. El mecanismo es comparable con el de los acertijos o de cualquier enigma que se aclara al final.

Al mismo tiempo, la secuencia instauro una nueva isotopia, la tercera, que reemplaza a las dos manifestadas a lo largo del discurso. No se trata de la substitución de una isotopia falsa por otra real, porque las dos isotopias manifestadas hasta ahora eran reales; pero cada una era insuficiente. La tercera —la principal, la completa— representa la fusión de las primeras dos. El clasema fundamental es [y HUMANO y NO HUMANO], la isotopia es, por consiguiente, *neutra*.

Su aparición necesita una reconsideración de la isotopia compleja de todo el discurso. Aunque manifestada literalmente sólo en la secuencia final, ella había persistido latente, en el metatexto, a lo largo de todo el discurso, coexistiendo con una u otra de las dos isotopias —literales o no—, o con las dos al mismo tiempo. La primera lectura del discurso la había dejado pasar inadvertida y sólo la segunda lectura, después de haberse recorrido, una vez, también la secuencia final, la hace observable al lector.

Reconsiderado de este modo, el discurso se nos revela como portador de una *isotopia compleja trivalente*, que representa la manifestación de una estructura elemental ternaria:

$$E = [H + (y H y \text{NON } H) + (\text{NON } H)]$$

Cada uno de los tres planos isótopos representa la manifestación de uno de los tres términos de la categoría clasemática enunciada:

ISOTOPIA	CLASEMA fundamental
1.—Positiva	HUMANO
2.—Negativa	NO HUMANO
3.—Neutra	y HUMANO y NO HUMANO

En cada uno de estos tres planos se sitúa un texto isótopo, que puede ser reducido a un inventario de mensajes calificativos teniendo todas las características de una definición.

Cada una de estas definiciones suministra la base clasemática (constituida por el clasema fundamental de la isotopia respectiva) para el semema denominativo correspondiente:

ISOTOPIA	CLASEMA fundamental	DEFINICION	SEMEMA DENOMINATIVO
1.—Positiva	HUMANO	d_1	s_1 HOMBRE
2.—Negativa	NO HUMANO	d_2	s_2 NO HOMBRE
3.—Neutra	y HUMANO y NO HUMANO	D	S MINOTAURO (MONSTRUO)

Así como la tercera isotopia (neutra) representa la fusión de la primera (positiva) y segunda (negativa) isotopias, la definición D representa la combinación de las definiciones d_1 y d_2 , y el semema denominativo S (MINOTAURO, o, más general, MONSTRUO) reúne y combina los contenidos sémicos de los sememas s_1 y s_2 .

Las constataciones hechas a lo largo de nuestro análisis no constituyen fenómenos aislados, sino constantes de la técnica borgeana, válidas —en líneas generales— para toda la serie de los así llamados «relatos con clave». La estructuración del discurso de tal modo que sólo el final de la obra y, después, la segunda lectura hagan pertinentes algunos elementos-clave (incluso algunas isotopias, como en nuestro caso) representa una de estas constantes.

La vuelta al texto no representa, por consiguiente, en ninguno de estos casos, un mero capricho del lector, sino una fase obligatoria e imprescindible en el proceso de recepción de la obra, fase requerida por la especial estructuración de la materia narrativa. He aquí la justificación de las palabras de Enrique Anderson Imbert, quien afirmaba que «si no es el más leído [Borges] es, sin duda, uno de los escritores más releídos de nuestra literatura».

CRISTINA ISBASESCU-HAULICA
Universidad de Bucarest
(Rumanía)

(ANEJO)

JORGE LUIS BORGES: LA CASA DE ASTERION

Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión.
APOLODORO: *Biblioteca*, III, I.

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito)¹ están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas femeninas aquí ni el bizarro aparato de los palacios pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida). Hasta mis detractores admiten que no hay *un solo mueble* en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos.

Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado.

1. El original dice *catorce*, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por *infinitos*.

Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos). Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior* o *Ahora desembocamos en otro patio* o *Bien decía yo que te gustaría la canaleta* o *Ahora verás una cisterna que se llenó de arena* o *Ya verás cómo el sótano se bifurca*. A veces me equivooco y nos reímos buenamente los dos.

No sólo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo: mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce (son infinitos) los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizás yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me llevara a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió.