

Jorge L. Borges y Augusto Roa Bastos: Plagios y falsificaciones: “El inmortal” y *Yo el Supremo*

MARÍA AUGUSTA VINTIMILLA

Universidad de Cuenca, Ecuador

RESUMEN

A partir de algunas afinidades entre el relato “El inmortal” (J. L. Borges, 1947) y la novela *Yo el Supremo* (A. Roa Bastos, 1974) la autora indaga sobre el modo cómo estos textos desestabilizan simultáneamente las concepciones y prácticas tradicionales del discurso historiográfico y de la ficción narrativa, minando los procedimientos fundamentales y las convenciones propias de estos géneros discursivos, al menos en dos órdenes: la construcción de la figura de autor y la cita –arbitraria, irónica y paródica– de fuentes documentales, procedimientos ambos señalados por Foucault como condición para la producción discursiva de la verdad. Como consecuencia de estas transgresiones ambos textos introducen un cuestionamiento radical a la noción de una *verdad* histórica original, unívoca e incuestionable.

PALABRAS CLAVE: narrativa latinoamericana, novela histórica, discurso historiográfico, ficción, verdad, plagio, Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos.

SUMMARY

From some similarities between the story “El inmortal” (J.L. Borges, 1947) and the novel *Yo el Supremo* (A. Roa Bastos, 1974) the author explores the manner in which these texts simultaneously destabilize the traditional conceptions and practices of the historiographical discourse and narrative fiction, undermining the fundamental procedures and conventions belonging to these discursive genres, at least in two orders: the construction of the figure of the author and the citation –arbitrary, ironic and parodic– of documentary sources, both methods identified by Foucault as a condition for the discursive production of truth. As a consequence of these transgressions, both texts introduce a radical questioning of the notion of an original, unique and indisputable historical truth.

KEY WORDS: Latin American fiction, historical novel, historiographical discourse, fiction, truth, plagiarism, Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos.

*“Cuando se acerca el fin”, escribió Cartaphilus,
“ya no quedan imágenes del recuerdo; solo quedan palabras”.
Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros,
fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.
Borges, El inmortal*

*Las formas desaparecen, las palabras quedan,
para significar lo imposible. Ninguna historia puede ser contada.
Ninguna historia que valga la pena puede ser contada.
Roa Bastos, Yo el Supremo*

EL FALSO MANUSCRITO

LAS NARRACIONES “El inmortal” de J.L. Borges y *Yo el Supremo* de Roa Bastos, a pesar de la enorme distancia que los separa en su arquitectura narrativa, exhiben una curiosa serie de analogías en el modo como ambas construyen la situación enunciativa, en sus implicaciones para la construcción de la figura autorial, y las formas de apropiación paródica de las fuentes.

Los dos relatos¹ parten de un texto *falsificado* como punto de arranque que desencadena la narración. En “El inmortal”, Borges apela al antiguo tópicico del *manuscrito encontrado* para enmarcar su relato: en la primera parte, el narrador-autor menciona la existencia de un texto apócrifo introducido, según afirma, en el último tomo de *La Iliada* de Pope que habría sido entregado por el anticuario Joseph Cartaphilus a la princesa de Lucinge; la versión traducida por el narrador-autor es el relato que en las páginas siguientes se ofrece a los lectores. *Yo el Supremo*, por su parte, se inicia también con un texto apócrifo: se trata de un pasquín aparecido en la puerta de la Catedral, que anuncia la muerte del Dictador Supremo; el pasquín no solo imita la letra y la firma del Supremo, dice el narrador, sino inclusive utiliza el mismo papel que suele utilizar en sus proclamas; la búsqueda de los impostores será un hilo conductor central de la trama novelesca. Esta estrategia narrativa de la ficción dentro de

1. En este trabajo se cita según estas ediciones: “El inmortal”, en *El Aleph*, Barcelona, Emecé Editores, 2006; *Yo el Supremo*, Caracas, Editorial Ayacucho, 1986.

la ficción introduce desde el comienzo una singular opacidad en las relaciones entre *realidad* y *ficción*.

No deja de ser interesante señalar que Ricardo Piglia, en *Respiración artificial*, mencione que el texto fundador de la literatura argentina, *Civilización y Barbarie*, comienza también con una falsa atribución: se trata de la cita en francés que le sirve de epígrafe. Renzi, el protagonista, sostiene que la literatura argentina arranca así con un gesto presuntuoso de erudición fraudulenta; “O sea, dice Renzi, que la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada”.²

Una segunda analogía se muestra en la situación enunciativa de los relatos y la relación que establecen los dos autores con sus materiales narrativos. Tanto Borges como Roa toman cierta distancia con respecto a lo narrado, camuflándose en la figura de *editores* de sus respectivos relatos. Así, ambos textos concluyen con una nota editorial: la “Postdata de 1950” en el relato de Borges, y la “Nota final del Compilador” en la novela de Roa. En los dos casos se trata de paratextos simulados que informan al lector sobre las fuentes que han alimentado sus respectivos relatos, e incluyen comentarios editoriales sobre el sentido y la orientación de lectura de las obras; desde luego, este es un juego paródico de una convención editorial pues, aunque los autores fingen hablar “desde fuera” de la ficción narrativa y colocarse en el terreno de la historia editorial de sus relatos, en realidad, como veremos más adelante, estas notas son parte fundamental de las ficciones literarias respectivas.

El efecto de estos falsos paratextos es semejante, pues ambos ponen bajo sospecha la veracidad de lo narrado. En la Postdata del relato borgeano, el narrador-autor deja filtrar dudas sobre la originalidad del texto que hemos leído, pues menciona a un hipotético crítico –el Dr. Nahum Cordovero– quien ha denunciado una serie de plagios introducidos en el relato lo que le lleva a inferir “de estas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo”:

Denuncia [Cordovero], en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V, 8); en el segundo, de Thomas de Quincey (*Writings*, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah* V). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo.³

2. Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2000. p. 120.

3. J. Luis Borges, “El inmortal”, p. 32.

De manera semejante, la “Nota final del Compilador” que cierra la novela de Roa propone que el autor no ha hecho otra cosa que transcribir un vasto conjunto de citas, copias y apropiaciones de una infinidad de fuentes ajenas, introduciendo así mismo dudas sobre la originalidad del texto: “Toda historia no contemporánea es sospechosa”.

Así, imitando una vez más al Dictador (los dictadores cumplen precisamente esta función: reemplazar a los escritores, historiadores, artistas, pensadores, etc.), el acopiador declara, con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada.⁴

Sin embargo, ambos comentarios afirman en última instancia la legitimidad de sus obras: “A mi entender, la conclusión es inadmisibles”, escribe el editor-Borges en referencia a las objeciones del Dr. Cordovero, y citando al narrador-personaje continúa: “Cuando se acerca el fin –escribió Cartaphilus– ya no quedan imágenes del recuerdo; solo quedan palabras”. De modo muy similar, el Compilador de *Yo el Supremo*, cita también a su protagonista: “Así, imitando una vez más al Dictador”, “los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma”. Citar las palabras de los personajes ficticios –Cartaphilus, el Supremo– para afirmar una verdad no ficticia implica subvertir las convenciones genéricas que exigen una demarcación nítida entre el campo de la ficción y el no ficcional.

Es notable el énfasis de ambos textos en el poder de las palabras y su autonomía en relación con lo real; el lenguaje no es una representación del mundo, sino un modo de configurarlo, es su garantía y su soporte.

TEXTOS Y PARATEXTOS

Aunque con obvias distancias entre los dos textos, por la diferente naturaleza propia de un cuento y una novela, ambos relatos exhiben su propio grado de complejidad en la organización del discurso narrativo. Los identifica, sin embargo, la mirada sobre el pasado para proponer versiones alternativas

4. A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 383.

que polemizan entre sí, la tensión entre mito e historia, y el juego intertextual que presenta al relato como una continua e incesante cita de textos ajenos.

Yo el Supremo exhibe una extrema complejidad estructural que desborda cualquier intento de delimitar con precisión sus múltiples estratos discursivos. A partir del pasquín falsificado, y siempre deslizándose en la difusa línea que separa la “verdad” de la “ficción”, se despliegan las demás textualidades que se entrecruzan en la novela en una polémica inacabable. Lo que está en cuestión es precisamente la aptitud de la escritura para construir un discurso que pueda ser admitido inequívocamente como *verdadero*. Para facilitar el análisis proponemos, sin pretensión de agotarlos, los siguientes:⁵

La *circular perpetua*, dictada por el Supremo a su secretario Policarpo Patiño como respuesta al pasquín catedralicio, es un discurso público en el que el Dictador relata, sin una cronología precisa, distintos episodios de la historia paraguaya, al tiempo que argumenta su propia legitimidad como Dictador Perpetuo y la de su proyecto político. Podemos leer esta circular como un acto de poder, ligado a la escritura, que busca desde el comienzo borrar toda polifonía para instaurar la palabra exclusiva del Supremo, tentativa que resultará irremediablemente fallida, y más bien desencadenará el despliegue de un sinfín de escrituras y voces que revelan página tras página la imposible instauración de la palabra única que desea el poder absoluto.

Un segundo cuerpo discursivo es el *cuaderno privado*, escrito a la manera de un diario personal (o de un “libro de cuentas”, dice el Compilador) en el que el Supremo anota sus reflexiones, pensamientos, dudas, proyectos, que con frecuencia contradicen lo que él mismo afirma en el discurso público de la *Circular*, o por lo menos proponen versiones alternativas que complejizan la visión sobre lo real y sobre los discursos que pretenden representarlo.

En términos muy generales, estas dos textualidades escenifican el desdoblamiento dramático del Supremo entre un *Yo* (personal, privado) y un *Él* (el Dictador, o de modo más abstracto el Poder).⁶

5. La crítica se ha encargado de analizar desde diversos ángulos esta extrema complejidad estructural. Carlos Pacheco, en la introducción a la edición de *Ayacucho*, señala en extenso estas dificultades, y propone un muy ilustrativo modelo gráfico de los estratos textuales que conforman este “*perpetuum mobile*”, como movimiento permanente de textos que se desdobl原因, dialogan, se invierten, se contraponen disputándose el sentido del texto, el poder autoritario, y el poder autorial.

6. Carlos Pacheco hace notar las afinidades de este desdoblamiento con la “otredad borgiana” (C. Pacheco, p. XXII, nota No. 20).

Un tercer discurso –literalmente marginal– son las *notas del Compilador*, que representa la figura del *historiador* y que irrumpe constantemente con comentarios desautorizadores, esgrimiendo extensas citas de documentos históricos sobre el Supremo, a veces auténticos, a veces falsificados, las más de las veces una mezcla indiscernible de ambos, que desmienten y ofrecen nuevas versiones sobre lo dicho en la *Circular* y en el *Cuaderno*. Estos documentos son un extensísimo catálogo de crónicas, cartas personales, libros de historia, biografías, escritos por autores de diversas épocas, a veces transcritos y comentados por el Compilador, y otras veces introducidas por el propio Supremo.

Además de estos tres cuerpos discursivos, cuya delimitación textual es relativamente perceptible, intervienen un sinnúmero de voces que entran en controversia con el Supremo, como la de un anónimo Corrector, que ha escrito notas tanto al margen del *cuaderno privado* como de la *circular perpetua*, enmendando, polemizando, ironizando lo allí afirmado.

Hay además hay una infinidad de otras intervenciones discursivas como las voces de dos perros, una calavera de reminiscencias shakesperianas, los “tíestos-escucha”, las “vasijas-parlantes”, los relatos insertados, voces, gritos murmullos, en una explosión discursiva sin fin. En este babelismo descontrolado, y a despecho de la pretensión del Supremo de que solo puede concebirse el poder absoluto como poder para controlar todos los discursos, para que la verdad del poder sea el único posible, la novela se construye, como una polémica instaurada en el entrecruzamiento incesante entre diversas textualidades, ninguna de las cuales alcanza a decir la verdad. Ni la palabra del protagonista, ni la del compilador, ni la de los documentos históricos, ni en última instancia la del novelista, pues todas están bajo sospecha.

Mucho más mesurada en la organización y el despliegue del discurso narrativo. La arquitectura compositiva de “El inmortal” se desarrolla en dos cuerpos discursivos que aparentemente delimitan el espacio de la ficción narrativa y el del paratexto editorial.

Actualizando un tópico que se remonta a las formas premodernas del género, es un relato enmarcado que introduce la ficción dentro de la ficción. El *relato externo* está formado por el fragmento inicial en el que el narrador-autor Borges relata el hallazgo del manuscrito, las circunstancias de su descubrimiento, y unos cuantos datos sobre Joseph Cartaphilus su presunto autor; en este fragmento este primer narrador se presenta como el traductor y edi-

tor del texto. El *relato externo* se complementa con la ya citada “Postdata de 1950” que lo cierra, además de dos citas a pie de página.

El segundo relato, mucho más extenso, es el texto introducido apócrifamente por Cartaphilus en la *Iliada* de Pope, que se desarrolla a lo largo de cinco capítulos breves; está a cargo de un narrador en primera persona, el tribuno y militar romano Marco Flaminio Rufo, quien remonta la narración al siglo III y la extiende hasta las primeras décadas del siglo XX; el texto es el relato de la búsqueda y hallazgo de la Ciudad de los Inmortales y el progresivo descubrimiento del enigmático secreto que encierra: el de que Cartaphilus es Marco Rufo, como antes ha sido Homero o Pope, puesto que “en un plazo infinito le ocurren a un hombre todas las cosas”; en última instancia, un libro es todos los libros, y un hombre es todos los hombres, en un juego de reflejos y refracciones multiplicados vertiginosamente al infinito. En este relato, la proliferación textual y discursiva abarca toda la tradición literaria, en una mezcla de datos históricos comprobables con otros ficcionales, que configuran una falsa enciclopedia.

EL PLAGIO COMO LEGITIMACIÓN DE LA FIGURA DE AUTOR

Foucault señala que uno de los principios de producción discursiva pasa por la figura del autor. “Al autor no considerado, desde luego, como el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia”. [...] “El autor –dice Foucault– es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real”. “Se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que pone a su nombre; se le pide que revele, o al menos que manifieste ante él, el sentido oculto que lo recorre”.⁷

Si se presume que la figura del autor es “exterior” al discurso, en los dos relatos que comentamos, la construcción de la figura de autor y los procedimientos para legitimarlo constituyen un núcleo fundamental de la ficción misma. Al postularse íntegramente como citas de palabras ajenas, las narraciones alteran de manera radical los principios que garantizan la *autoridad* del

7. Michel Foucault, *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, 1992, pp. 24-25.

autor para escribir ficciones: la originalidad, la unidad, la coherencia, el sentido último del texto.

La ficción borgeana instaura una sucesión de dudas y ambigüedades sobre el verdadero autor del texto: el anticuario Cartaphilus, el tribuno Rufo, Homero, un inmortal que es a la vez todos ellos y ninguno, la especie humana. El narrador interno dice hacia el final de su relato: “He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aún en los párrafos de los otros, creo percibir algo falso”. En la Postdata añade al catálogo de posibles autores, las interpolaciones plagadas de otros autores: Plinio, de Quincey, Descartes, Bernard Shaw. El resultado es desestabilizar la pertinencia misma de la noción de “autor” como fundamento original y garantía de la significación, negación que es consustancial a la poética de Borges que, como se sabe, postula la unicidad de toda la tradición literaria universal bajo las figuras del *libro único* o de la *Biblioteca* que contienen “todos los vastos y laboriosos libros”, y del lenguaje como el autor de toda significación, más allá de los sujetos individuales. “Postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, *La Odisea*. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres”.⁸

Roa Bastos pone en boca del Supremo una afirmación similar: “En el nombrar las cosas nunca hay un primero. No hay más que infinidad de repetidores. Solo se inventan nuevos errores. Memoria de uno solo no sirve para nada”.⁹ Roa perturba la cuestión de la legitimidad autorial al construir el discurso narrativo como un torrencial enfrentamiento intertextual entre las más diversas fuentes con sus respectivos autores, géneros discursivos y perspectivas de enunciación. En la Nota final advierte paladinamente que “en lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho otra cosa que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros”, y añade que no hay “una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esa manera”.¹⁰

Este procedimiento de autorización de Borges y Roa pasa por distanciarse de la figura del autor como urdidor de ficciones originales; al legitimar su autoridad como meros *transcriptores* de obras ajenas recurren a un tópico de larga tradición en la historia literaria y reactualizado por autores contem-

8. J. L. Borges, *El aleph*, p. 30.

9. A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 5.

10. *Ibid.*, p. 383.

poráneos, pero lo hacen de manera paródica. El tópico se remonta a las formas premodernas del género narrativo, las novelas góticas y las de caballería. “Se trata no solo de una de las más antiguas sino de la más prestigiosa de sus convenciones, en la medida en que, silenciada la voz de la musa inspiradora de la épica, garantizó la autoridad para narrar historias imaginadas, hasta que se eclipsó con la ficción moderna”.¹¹ Entre los modernos, y solo a manera de ejemplo, mencionemos los de Poe, Nabokov o Umberto Eco y, en el ámbito hispanoamericano, a Jorge Isaac.¹² El tópico del *manuscrito encontrado* funciona como una estrategia para encubrir el carácter ficticio de la obra y presentarla bajo pretensión de veracidad histórica al estar fundamentada documentalmen- te. Sin embargo, tanto en Borges como en Roa, esta convención literaria está sometida a una serie de transgresiones que la transforman en una parodia del recurso.

En “El inmortal”, el recurso aparece al inicio del relato, con tal abundancia de información y precisión de detalles que parecerían destinados a sostener su veracidad. Además, el fragmento construido a la manera de un prólogo está convenientemente deslindado del cuerpo mismo de la narración de Flaminio Rufo, que comienza más adelante bajo la marca del número I (como indicación del primer capítulo), demarcando así el discurso que pertenece a *la realidad*, del que corresponde a *la ficción* narrativa. El fragmento dice:

En Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Iliada* de Pope. La princesa los adquirió; al recibirlos, cambió unas palabras con él. Era, nos dice, un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos. Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao. En octubre, la princesa oyó por un pasajero del *Zeus* que Cartaphilus había muerto en el mar, al regresar a Esmirna, y que lo habían enterrado en la isla de los. En el último tomo de la *Iliada* halló este manuscrito.

11. Carlos Rincón, *Borges, lo sugerido y lo no dicho*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2004, p. 21.

12. Una forma también paródica la encontramos en el *Manuscrito encontrado en un bolsillo* de Julio Cortázar. Las novelas históricas, por su parte, suelen acudir abundantemente a este recurso.

El original está redactado en inglés y abunda en latinismos. La versión que ofrecemos es literal.¹³

Hay aquí una multiplicación de las instancias: Joseph Cartaphilus entrega el manuscrito a la princesa, quien se lo entrega a Borges y es él quien lo traduce y lo presenta a los lectores. Sin embargo, Borges no pretende que sus lectores acepten como “verdadera” la versión del manuscrito encontrado, sino que lo incluye como estilización de un recurso que supone enraizado en el horizonte de expectativas del lector con respecto a las convenciones genéricas de la ficción.¹⁴

Este autor-editor-traductor es también responsable de dos citas al pie de página: en la primera hace constar que “Hay una tachadura en el manuscrito; tal vez el nombre del puerto ha sido borrado”;¹⁵ la segunda es para atribuir a Sábato la identificación de un autor mencionado por Rufo solo por su nombre: “Ernesto Sábato sugiere que el Giambattista que discutió la formación de la *Iliada* con el anticuario Cartaphilus es Giambattista Vico”,¹⁶ con lo que el juego irónico del recurso se vuelve evidente. Además, la ya citada “Posdata de 1950”, como veremos, no deja ninguna duda sobre el carácter paródico e invita a una re-lectura integral del relato como pura invención.

En *Yo el Supremo*, el recurso es un tanto diferente, aunque con efectos similares. La “Nota final del Compilador”, tal como el fragmento inicial de “El inmortal”, afirma la ajenidad del texto con respecto al autor, y su carácter enteramente documental:

Esta compilación ha sido entresacada –más honrado sería decir sonsacada– de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espiaados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales. Hay que agregar a esto las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono.

[...]

13. J. L. Borges, “El inmortal”, p. 9.

14. En *Borges, lo sugerido y lo no dicho*, Carlos Rincón muestra la extrema complejidad que encierra este fragmento, y desarrolla un minucioso análisis de la cartografía cultural implícita en los nombres de los personajes y lugares mencionados.

15. J. L. Borges, “El inmortal”, p. 31.

16. *Ibíd.*, p. 32.

En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros. No hay pues en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esa manera.¹⁷

El autor, bajo la figura del Compilador, irrumpe constantemente en la narración mediante notas y comentarios destinados a dar cuenta del trabajo académico documentalista y a veces etnográfico sobre las fuentes. En otras ocasiones sus intromisiones están destinadas a aclarar, negar, poner en duda, matizar, las distintas versiones sobre los hechos del Supremo, con lo que comienza a difuminarse la frontera entre la figura del “autor” y la del mundo narrador; y ya del otro lado de esta frontera, el Dictador termina polemizando con su presunto historiador, liquidando radicalmente las diferencias entre realidad y ficción. Citaremos, a manera de ejemplo, el enfrentamiento entre la voz del Supremo y la del anónimo Corrector: la convención narrativa exigiría que las intervenciones de este último sean posteriores a la escritura de la novela, sin embargo todo sucede como si interrumpieran el curso mismo de la escritura, de modo tal que el Dictador lee las enmendaduras mientras escribe y le advierte:

Quienquiera que seas, impertinente corregidor de mi pluma, ya estás comenzando a fastidiarme. No entiendes lo que escribo. Los entendimientos torcidos no pueden captar esto. Interpretan los símbolos literalmente. Así te equivocas y llenas mis márgenes con tu burlona suficiencia. Al menos léeme bien.¹⁸

Algo muy similar sucede en “El inmortal”, cuando el comentario crítico de Cordovero, supuestamente posterior a la publicación de la obra, aparece como parte de la ficción. En ambos casos, la narración contiene en sí misma su propia refutación.

Es importante señalar que las “notas editoriales” forman parte de las convenciones propias del discurso académico más que del discurso literario, y cuando estas aparecen en las obras de ficción bajo la forma de prólogos, epílogos, o pies de página, el contrato de lectura exige demarcar con absoluta precisión la frontera que separa la ficción narrativa del paratexto editorial o crítico. Tanto Borges como Roa transgreden esta convención propia de los

17. A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 383.

18. *Ibíd.*, p. 89.

géneros discursivos ficticios, e integran el supuesto aparato crítico a la constitución misma de la ficción literaria.

En la arquitectura compositiva de “El inmortal”, Borges simula respetar esta convención, solo para perturbarla más radicalmente. En efecto, distribuye el relato en dos zonas aparentemente bien diferenciadas: la ficción narrativa propiamente tal que relata la búsqueda de la Ciudad de los Inmortales, y la que corresponde a los comentarios acerca de la obra. Esta última está distribuida al comienzo y al final del texto: el fragmento inicial ya comentado, donde Borges se presenta a sí mismo asumiendo las funciones de prologuista, editor y traductor del relato; y la “Postdata de 1950”.

La “Postdata de 1950” es íntegramente un juego paródico de las convenciones académicas que Borges simula respetar; por una parte, juega anacrónicamente con las fechas, pues “El inmortal” se publicó originalmente en 1947 en *Anales de Buenos Aires* (revista mensual dirigida entonces por Borges) y poco después en 1949 como parte de *El aleph*, mientras que la Postdata está fechada en 1950. Asimismo, introduce paródicamente la cita académica de un comentario crítico “*A coat of many colours* (Manchester, 1948)” que el Dr. Nahum Cordovero habría escrito en 1948, es decir antes de la primera edición del relato; desde luego, Cordovero y su comentario crítico solo existen en las páginas de “El inmortal”, como parte de una estrategia metaficcional de inconfundible estirpe borgeana.¹⁹ El texto contiene en sí mismo su propia refutación.

En *Yo el Supremo*, este juego irónico de la legitimación autorial se fortalece con las continuas intromisiones del Compilador a lo largo de toda la novela, que termina por debilitar y hasta desvanecer la frágil línea divisoria entre lo “real” y lo ficticio. ¿Quién habla bajo la figura del Compilador? ¿El autor “real” Augusto Roa Bastos? ¿El personaje llamado “Compilador”? Como se ve, la figura del “Compilador” oscila ambiguamente entre ambos márgenes, pues en la trama novelesca se va construyendo –aunque de modo ambiguo– como uno de los narradores-personajes (recordemos que el Supremo dialoga con él y le increpa), ambigüedad que se traslada a la Nota final, supuestamente colocada del lado de lo “real”.

19. Ítalo Calvino, refiriéndose a otro relato, *Acercamiento a Almotásim*, atribuye a Borges “el último gran invento de un género literario”, que consiste en “fingir que el libro que quería escribir ya había sido escrito por otro, por un hipotético autor desconocido [...] y describir, resumir, reseñar este libro hipotético”. Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Taurus, 1998, p. 49.

De esta manera, al postularse falsamente como editores, compiladores, editores –y, en el caso de Borges, como traductor– de las obras, los autores abandonan la zona de “lo real” que les corresponde y se transforman en narradores-personajes y, como tales, habitantes del mundo de la ficción. La ausencia de una voz narrativa central que proporcione algún fundamento de verdad provoca que la propia ficción narrativa se encargue de minar el poder autorial de cualquiera de sus múltiples narradores. En última instancia, el recurso de legitimación autorial es ironizado y por lo tanto paradójicamente deslegitimado en el mismo gesto de afirmarse.

RELATOS DE SEGUNDA MANO: ADULTERACIÓN DE LAS FUENTES

Según Foucault, “el comentario limita el azar del discurso por medio del juego de una identidad que tendría la forma de la repetición y de lo mismo. El principio del autor limita ese mismo azar por el juego de una identidad que tiene la forma de la individualidad y del yo”.²⁰ Hemos visto como esa individualidad del yo, exigida como principio de la función autorial, es debilitada sistemáticamente en los dos relatos; examinemos ahora como cuestionan el principio del comentario como procedimiento discursivo.

Tanto “El inmortal”, como la novela de Roa, se proponen como versiones de segunda mano, como copia de otros textos, como re-escrituras, lo cual implica una transgresión a la exigencia de originalidad que predomina en la tradición literaria moderna en general, y en el campo literario latinoamericano de la época.

Ricardo Piglia, refiriéndose a la cita falsa que Sarmiento coloca como epígrafe en *Civilización y barbarie*, dice que los textos de Borges

[...] son cadenas de citas fraguadas, apócrifas, falsas, desviadas; exhibición exasperada y paródica de una cultura de segunda mano, invadida toda ella por una pedantería patética. De eso se ríe Borges”, dice Renzi. Sus cuentos son una burla deleitada y mordaz en contra de ese intelectualismo artificioso, que “exasperan y llevan al límite, clausura por medio de la paro-

20. Foucault, *El orden del discurso*, p. 28.

dia la línea de la erudición cosmopolita y fraudulenta que define y domina gran parte de la literatura argentina del XIX.²¹

En *El orden del discurso*, Foucault señala “el comentario” de los textos canónicos como uno de los procedimientos que legitiman la autoridad discursiva; el comentario es precisamente la cita, la glosa de un texto considerado original, y garante de un sentido verdadero, aun cuando esa originalidad sea en realidad histórica y por lo tanto continuamente modificable. El comentario –dice Foucault– permite construir (indefinidamente) nuevos discursos; “su cometido es decir por fin lo que estaba articulado silenciosamente allá lejos” en el texto primero. Una “repetición enmascarada” en cuyo “horizonte no hay quizá nada más que lo que era su punto de partida, la simple recitación”. El comentario “permite decir otra cosa aparte del texto mismo, pero con la condición de que sea ese mismo texto el que se diga, y en cierta forma, el que se realice en el comentario”. “Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno”.²² Los relatos de Borges y Roa transgreden este procedimiento por el uso fraudulento que hacen ambos autores de los textos citados: en lugar de “recitación” del texto autorizado, se multiplican las falsas atribuciones, el plagio, las citas arbitrarias, la mezcla de documentos auténticos con otros fraguados, que convierten nuevamente el procedimiento legitimador de la cita documentada en una parodia subversiva. En ambos relatos, el sentido último es siempre inestable, siempre mediatizado, filtrándose por las grietas abiertas en el entrecruzamiento polémico de los discursos, dispersándose hacia distintas direcciones. Cada afirmación encontrará siempre una contrarréplica, cada hecho contiene su inmediata refutación, son palimpsestos cuyas capas discursivas entran en abierto conflicto. La función de la cita documental en estos relatos no persigue la realización del texto y la actualización de su verdad, sino todo lo contrario: desestabilizar la verdad contenida en ellos para mostrar su radical fragilidad.

Borges advierte en el epígrafe (una cita de Bacon: otra vez una escritura de segunda mano), que todo conocimiento es recuerdo, y puesto que nada hay nuevo sobre la tierra, cualquier novedad no es sino producto del olvido. Pero el mismo epígrafe remite a este juego incesante de versiones sucesivas: Borges cita a Bacon, que cita a Salomón y a Platón:

21. R. Piglia, *Respiración artificial*, p. 120.

22. M. Foucault, *El orden del discurso*, pp. 24-25.

Solomon saith: *There is no new thing upon the earth.* So that as Plato had an imagination, *that all knowledge was but remembrance;* so Solomon gi-ven his sentence, *that all novelty is but oblivion.*
Francis Bacon, *Essays*, LVIII

Recordemos además que Borges coloca el relato apócrifo introducido fraudulentamente en “la *Iliada* de Pope”, es decir, en un libro que es la re-escritura de otro.

En la “Postdata de 1950”, en uno de sus habituales guiños al lector, Borges proporciona una pista de lectura cuando señala que Cordovero ha “hablado de lo centones griegos y de la baja latinidad”. Los *centones* son man-
tas compuestas de diversos retazos viejos, cosidos entre sí; en el siglo III se conocían con este nombre a composiciones literarias de intención paródica, formadas íntegramente con fragmentos de versos de varios autores, que en su conjunto formaban un sentido enteramente nuevo. Los dos relatos analizados corresponden perfectamente a esta metáfora de los centones que funciona como una estrategia para refutar la estética realista que propone al relato como la representación mimética de lo real. En ambos casos, al presentarse como citas de citas, desacreditan las oposiciones entre original y copia, modelo e imitación, fundamento y reflejo, unicidad y pluralidad, y en última instancia entre realidad y ficción, pues la proliferación de representaciones alternativas sobre lo real, cada una con su propia legitimidad, terminan por desdibujar la noción misma de “lo real”.²³ “Esto es representación. Esto es literatura. Representación de la escritura como representación” dice el Supremo a Patiño al final del célebre episodio conocido como “la lección de escritura” (páginas 52 y siguientes), en un gesto que recuerda el de Velásquez en “Las Meninas”, al poner en escena al escritor en el acto de la escritura desacreditando la exi-gencia de representación mimética de la realidad.

“No es posible decir nada, por absurdo que sea, que no se encuentre ya dicho y escrito por alguien en alguna parte”, dice el Supremo, práctica de escritura que describe la del propio Roa. “Alguien dice algo porque otro ya lo ha dicho o lo dirá mucho después, aun sin saber que lo ha dicho ya alguien. Lo único nuestro es lo que permanece indecible detrás de las palabras”.²⁴

23. Por estas y otras razones, algunos críticos coinciden en señalar el lugar de Borges y Roa Bastos en la órbita de la condición posmoderna. Rincón anota que la lectura de Borges “había aupado en jóvenes filósofos como Michel Foucault y Gilles Deleuze el rebasamiento de las filosofías del sujeto, la experiencia y el sentido” (Rincón, p. 17).

24. R. Bastos, *Yo el Supremo*, p. 366.

Afirmación que recuerda cercanamente esta otra de Borges que cierra el relato y de alguna manera sintetiza su sentido: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fueron la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (33).

Los ejemplos de estos desplazamientos entre la palabra propia y la ajena, entre el original y la copia, entre realidad y ficción, que cuestionan la posibilidad de decir por fin “la verdad”, podrían multiplicarse en el breve relato de Borges y de manera indefinida en el de Roa. El estudio introductorio de Carlos Pacheco, por ejemplo, o en otro sentido los de Martín Lienhard y el de Peter Turton, anotan un extenso muestrario de este procedimiento. Turton llama a la novela de Roa Bastos, “un inmenso compendio del saber” tanto del lugar de la acción –Paraguay– como de “los sistemas filosóficos y las ideas procedentes de individuos que han hecho huella en la vida intelectual del mundo”.²⁵ De algún modo, “El inmortal” también lo es, pero bajo la forma de una enciclopedia falsa

En la ficción borgeana, además de los ya anotados, señalemos uno más. El tema central está tomado de *Los viajes a algunos lugares remotos del mundo por Lemuel Gulliver*, la novela publicada por Jonathan Swift en 1726. En “Los ecos de un nombre” (*Otras inquisiciones*, 1952) Borges revela esta fuente al comentar: “En la tercera parte de Gulliver [Swift] imaginó con minucioso aborrecimiento una estirpe de hombres decrepitos e inmortales, entregados a débiles apetitos que no pueden satisfacer, incapaces de conversar con sus semejantes, porque el curso del tiempo ha modificado el lenguaje, y de leer, porque la memoria no les alcanza de un renglón a otro”, comentario que es una apretada síntesis de “El inmortal”.

De la novela de Roa señalemos como ejemplo ilustrativo el diálogo del Dictador Supremo todavía adolescente con un cráneo desenterrado, evidente reescritura paródica de *Hamlet*, del que cito un fragmento:

¡Párate un poco, no me aprietes tanto! se quejó el cráneo. ¿Cómo has estado enterrado ahí? Contra mi voluntad, muchacho; tenlo por seguro. Digo ahí, en los fosos de la Casa de Gobierno. Siempre se está enterrado después de muerto en algún lugar; te aseguro que uno ni se da cuenta de ello. ¿De qué murió el que te llevaba sobre sus hombros? De haberle dado su madre a luz, muchacho. De qué muerte, te pregunto. De muerte natural, ¿qué otra podía ser? ¿Conoces tú alguna otra clase de muerte? Me deca-

25. M. Turton, “*Yo el Supremo*: una verdadera revolución novelesca”, p. 12.

pitaron porque intenté atizar un trabucazo al gobernador. Todo por no haber hecho caso del consejo de mi madre. No cruces el mar, hijo. No vayas a la Conquista. El mal del oro es peligroso.²⁶

Patiño, que ha estado escuchando la historia narrada por el Supremo, se da cuenta de la parodia y reconoce el texto aunque no lo atribuye a Shakespeare sino al profesor de inglés Juan Robertson:

¿No estás copiando lo que te dicto? Señor, estoy disfrutando de oírlo contar esa divertida historia de la calavera habladora. Después copiaré, Señor, el párrafo de los sepultureros que está casi íntegro en aquel sucedido que Juan Robertson traducía en las clases de inglés.

A lo que el Supremo responde: “Los hechos no son narrables; menos aún pueden serlo dos veces, y mucho menos aún por distintas personas”.²⁷

Borges y Roa introducen radicalmente la duda sobre la posibilidad de establecer alguna frontera nítida entre la realidad y la ficción, es decir, entre lo que podemos considerar como lo dado y lo construido discursivamente. Las intervenciones del Compilador están en principio destinadas a afirmar documentalmente la verdad, respetando la convención historiográfica del valor probatorio del documento. Sin embargo, lo que hace es desplegar los discursos históricos y los ficcionales en un mismo plano, adulterando a veces los históricos, e introduciendo citas textuales en los ficcionales, provocando una total relativización de las fronteras. El Supremo compara la ficción con el azogue, pues por una parte separa el oro del cobre, pero por otra dora los metales haciéndolos pasar por oro. Es, dice, “tanto más embustera cuanto no lo es siempre. Porque sería regla infalible de verdad si fuera infalible de mentira”.²⁸

Uno de los procedimientos consiste en falsear las convenciones del discurso historiográfico, suspendiendo su capacidad probatoria. El plagio, las falsas atribuciones, la adulteración de documentos históricos, las formas simuladas de citación, son otros tantos juegos que parodian las reglas exigidas por el discurso académico, por un parte, pero también las convenciones de la narrativa de ficción, al introducir un cuerpo extraño a ella como es la cita documental, los pies de página, etc.

26. *Roa Bastos, Yo el Supremo*, p. 72.

27. *Ibíd.*, p. 73.

28. *Ibíd.*, p. 16.

Ya es bien triste que nos veamos reducidos a envasar en palabras, notas, documentos, contra documentos, nuestros acuerdos-desacuerdos. Encerrar hechos de naturaleza en signos de contranatura. Los papeles pueden ser rotos. Leídos con segundas, hasta con terceras y cuartas intenciones. Millones de sentidos. Pueden ser olvidados. Falsificados. Robados. Pisoteados.²⁹

Nunca podemos estar seguros de la línea que separa los documentos auténticos de los impostados, de modo que los relatos afectan al deslinde de los campos discursivos que debería señalar una frontera precisa entre historia y ficción, y proponen ambos discursos como intercambiables.

Por otra parte, si la escritura no es apta para “representar la realidad”, sí lo es en cambio para intervenir en ella como un dispositivo de producción de realidad. Así, el Supremo afirma que la “pena de remo perpetuo” instaurada en Paraguay la copió de un texto de Sade: “Yo mismo, para establecerla aquí, me inspiré en una historia narrada por un libertino en la Bastilla, que solía repetirme un prisionero francés en las siestas del tórrido verano paraguayo. Yo tomo lo bueno donde lo encuentro”. Y el Compilador comenta en una nota:

Sin duda *El Supremo* alude a la narración sadiana *La isla de Tamoé*, conocida en el Paraguay, un siglo antes de ser publicada en la propia Francia y en el resto del mundo, mediante la versión oral del memorioso Charles Andreu-Legard, compañero del marqués en la Bastilla; y después prisionero del Dictador Perpetuo, durante los primeros años de la Dictadura.³⁰

Lo que recuerda otros relatos borgeanos como la paulatina colonización de la realidad por la ficción en “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” o “El tema del traidor y el héroe” en el que la realidad imita a la ficción; recordemos que en este relato, la muerte de Fergus Kilpatrik repite escenas shakesperianas de *Macbeth* y *Julio César*, y el narrador comenta: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible”.³¹

Como podemos ver, tanto la novela de Roa Bastos como el relato de Borges se proponen a sí mismos como *centones*, escrituras que son citas de otras citas, pastiches en los que ya no es posible discernir ni un autor unitario

29. *Ibid.*, p. 187.

30. *Ibid.*, p. 106.

31. J. L. Borges, *Ficciones*, p. 61.

ni un significado original, fundador y garante del sentido. El estatuto entre el discurso de la ficción y el discurso histórico es indiscernible. “Doscientos años más jóvenes, los lectores no saben si se trata de fábulas, de historias verdaderas, de fingidas verdades. Igual cosa nos pasará a nosotros, que pasaremos a ser seres irreales-reales”, reflexiona el Supremo.³²

Los textos son re-escrituras de otros textos, no solamente de los que le precedieron, sino inclusive de los que se escribirán en el futuro, puesto que todos ellos instauran un diálogo polémico en una proliferación semántica sin principio ni final.

En la representación mimética de lo real, tanto como en el discurso historiográfico, la convención exige respetar la cronológica de los “hechos”, pero estos relatos abundan en asincronías, despedazando cualquier atisbo de secuencialidad, como si todo sucediera en una temporalidad incierta y simultánea, en la que no caben las distinciones entre antes y después. Así, un texto futuro puede enmendar, desmentir, alterar, el sentido de un texto escrito en el pasado, como sucede por ejemplo con las asincronías señaladas en la datación de los textos. Un texto ulterior, como el atribuido a Nahun Cordovero, resignifica íntegramente el sentido del relato borgiano; una enmienda que se supone posterior a la escritura original interrumpe y desvía el acto mismo de escritura en *Yo el Supremo*, cuyo protagonista polemiza constantemente con autores y documentos escritos décadas después de su muerte.³³ “No vamos a perder más tiempo en menudencias que los murmuradores escribas repetirán prolijamente a través de los siglos. ¿Estos son los que van a defender la verdad mediante poemas, novelas, fábulas, libelos, sátiras, diatribas? ¿Cuál es su mérito? Repetir lo que otros dijeron y escribieron. Nada más”, dice el Supremo.³⁴

32. Roa parecería anticipar una reflexión posterior acerca de la narratividad que organiza los discursos sobre la historia. *Yo el Supremo*, p. 57.

33. Quizá el ejemplo más radical sea otro texto de Borges: “Pierre Menard, autor del Quijote”, o su afirmación de que “es muy fatigoso escribir obras para luego comentarlas, es más económico fingir que ya están escritas”; proyecto que después lleva a cabo Roberto Bolaño, con su *Antología de la Literatura Nazi en América Latina*.

34. A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 56.

MUNDO Y LENGUAJE

Tanto la estética de la mimesis como el discurso historiográfico parten de una premisa común: el mundo como ya dado y el discurso –narrativo o histórico– como representaciones de lo real, y como tales, aptos para decir una verdad fiable, a condición de ceñirse a los procedimientos propios de estos géneros discursivos. Borges y Roa desmienten tanto la premisa como la consecuencia: lo real no es un dato, y cualquier enunciado con pretensiones de verdad última puede ser puesto bajo sospecha.

Por diferentes vías, lo que finalmente ponen en escena ambos relatos es una visión del mundo como un jeroglífico indescifrable y el discurso como un dispositivo que puede alterarlo y configurarlo. Roa afirma, en palabras del Compilador, que “la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que debió ser narrada, no ha sido narrada”.³⁵ Borges por su parte concluye que “Cuando se acerca el fin, solo quedan palabras”, “palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros”.³⁶

En ambos casos, realidad y discurso son dos órdenes excéntricos, cuyo ensamblaje termina siempre en un intento fallido. Por una parte, la infinita vastedad del mundo, de nuestra experiencia del mundo, no se deja contener en el orden del lenguaje, y siempre queda un remanente que no puede ser dicho. Por otra parte, las palabras son incontrolables para cualquier decir, parecen siempre decir más o decir menos de lo que el enunciador quisiera; en todo caso siempre dicen “otra cosa”. Entre los excesos y carencias se levanta la escritura literaria, con una estrategia que consiste en desplegar y desdoblar una y otra vez, todas las significaciones posibles, para intentar capturar esos restos de sentido que se escapan por las grietas del lenguaje y que se resisten a ser formalizados en el discurso.

35. *Ibid.*, p. 383.

36. J. L. Borges, “El inmortal,” p. 33.

El mundo no es uno sino múltiple, como múltiples son los discursos que lo enuncian. El discurso no representa lo real, sino que es una forma de configurarlo. ✱

Fecha de recepción: 7 enero de 2013
Fecha de aceptación: 3 marzo de 2013

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis, *El aleph*, Barcelona, Emecé, 2006.
Calvino, Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Taurus, 1998.
De Toro, Fernando, “Roa Bastos, Borges, Derrida: escritura y deconstrucción”, en *Alter Texto* No. 1, vol. 1, 2003.
Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, 1992.
Pacheco, Carlos, Introducción, en *Yo el Supremo*, Caracas, Ayacucho, 1986.
Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2000.
Rincón, Carlos, *Borges, lo sugerido y lo no dicho*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2004.
Roa Bastos, Augusto, *Yo el Supremo*, Caracas, Ayacucho, 1986.
Tani, Rubén, “Análisis, lectura e interpretación”, en Noé Jitrik, *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Latinoamericana, Universidad de Buenos Aires, 1997.
Turton, Meter, “Yo el Supremo: una verdadera revolución novelesca”, en *Texto crítico*, 1979, <cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6836/1/197912P10.pdf>.