



Los límites de la representación
en “There Are More Things” de Jorge Luis
Borges

Juan Tomás Martínez Gutiérrez

UNAM

Resumen: El problema del monstruo en “There Are More Things” se asienta en el campo de la epistemología, no sólo por su imposibilidad para ser representado, sino porque ese ser está excluido de cualquier referente filosófico, religioso, natural e incluso popular, así lo manifiestan la construcción de los personajes y sus testimonios. Ese ser socava los cimientos de la representación y de las prefiguraciones; erige un mundo dentro de otro, construye una fisura en el orden de lo históricamente conocido. Pero la problemática de la epistemología no se limita a la figura del monstruo (puesto que su presencia ni siquiera es necesaria para abordar lo monstruoso); ésta se instala por medio de una dinámica de la ocultación y el develamiento, que se hace presente en el texto a través de la problemática de la representación y la prefiguración.
Palabras clave: Borges- Monstruo- representación- prefiguración- ocultamiento.

“...And He Built a
Crooked House”
Robert A.
Heinlein

En 1975 se publicó *El libro de arena* de Jorge Luis Borges, volumen que contiene algunos de los textos más representativos del autor argentino, entre los que podemos señalar “El otro”, “El disco”, “Undr”, y por supuesto el relato que le presta su nombre al libro. Por *El libro de arena*, como otros trabajos de Borges, desfilan una gran variedad de objetos y empresas que desafían toda lógica y terminan por invadir el mundo del lector.

Uno de los cuentos que integran este volumen es “There Are More Things” [1]. Sin duda, un relato que podría ser considerado casi accesorio en la obra de Borges: no ha sido asediado al grado que lo han sido “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El Aleph” o “El jardín de los senderos que se bifurcan”, entre muchos otros que son considerados paradigmas no sólo de la obra de Borges, sino de la literatura de todo el mundo.

Quizá a la suerte que ha corrido este cuento contribuya el hecho de que generalmente se ha leído a la luz de la obra de H. P. Lovecraft, a quien de manera póstuma está dedicado. No hay duda de que existe una estrecha relación entre “There Are More Things” y la obra del autor norteamericano, pero entendemos que dilucidar dichas relaciones debe ser sólo un punto para tomar en cuenta, y no la base y el fin mismo de un análisis. El texto se proyecta más allá de la relación Borges-Lovecraft; buscar en cada frase una concordancia entre ambos escritores o una referencia a la vida de éstos, puede ocasionar más dificultades que aciertos.

En Internet proliferan los análisis del tipo arriba señalado que, con mayor o menor suerte, dan cuenta de las relaciones entre “There Are More Things”, y la obra de H. P. Lovecraft. Algunos mencionan especialmente las coincidencias con relatos como “El superviviente” (“The Survivor”) y *El legado Peabody*, (“The Peabody Heritage”) [2].

Por otro lado, autores como Ana María Barrenechea en “Borges: álgebra y fuego” [3], abordan los objetos imposibles y sus virtuales implicaciones, para lo que se basan en “El disco” y “El libro de Arena,” entre otros. En ese mismo volumen donde se incluye el trabajo de Barrenechea, se hace alusión a otros tópicos comunes en la obra del autor argentino: los laberintos, el ajedrez, las paradojas, etc.

Nuestro trabajo, más bien se aboca al análisis de un texto que ha sido catalogado como adscrito al género fantástico. Cuantiosos son los trabajos que dan cuenta de la obra de Jorge Luis Borges y sus filiación al género mencionado; no obstante, el debate continúa. No es nuestro deseo abonar a esa discusión [4]. Nuestro análisis, por el contrario, se dirige a las relaciones internas del texto, a sus posibles significaciones e incidencias estructurales y narrativas. No se trata, por tanto, de un ejercicio sobre teoría de los géneros, sino de un acercamiento analítico, en donde los conceptos teóricos y nociones históricas se subordinan a nuestras necesidades.

Aclarado lo anterior, proponemos que en “There are more Things” existe una problemática de la *representación*, entendida ésta como el hacer presente algo: es un proceso mediante el cual se logra asir una referencia omitida. En el relato esta representación establece ciertas *homologaciones* entre dos objetos o hechos [5], uno de los cuales evoca al otro, es decir, funciona uno como signo y otro como significado. Lindante con esta problemática de la representación se articula una segunda, la de la *prefiguración* (representar algo anticipadamente). Lo anterior se manifiesta por las siguientes recurrencias textuales:

- La introducción de elementos que vinculan dos realidades, una de las cuales es más cercana a la experiencia del narrador, y por lo tanto, dentro del texto es entendida como concreta.
- El empleo de nombres propios que remiten a un contexto mas amplio, intertextual o cultural.
- La relación (concordante o discordante) entre lo previsto y lo factual
- Las constantes referencias y descripciones espaciales.
- La manera de abordar lo monstruoso

El análisis iniciará por los paratextos, término introducido por Gerard Genette, y que se refiere a aquellas partes externas de un texto que conforman una obra: portada, títulos, o epígrafes, entre otros, que sin estar “dentro” de él, se constituyen como importantes decodificadores de su significación.

Para el análisis de la narración seguiremos el orden propuesto por la diégesis. El primer aspecto a analizar será la diferencia entre representación y prefiguración y la manera en que éstas se hacen presentes como constantes desde las primeras líneas del relato. Aquí abordaremos dos aspectos: los objetos simples como prefiguraciones concordantes de otras realidades, y la función simbólica de algunos nombres propios (de personajes y lugares).

Seguirá la descripción de la forma en que operan ciertas fracturas en el acto de representar y prefigurar, y examinaremos la revelación y establecimiento gradual del caos en el mundo narrado. Lo que nos llevará posteriormente a describir de qué manera lo monstruoso se configura dentro del texto y algunas de las posibles implicaciones que esto conlleva en un plano epistemológico.

I. Los paratextos

El paratexto, en el análisis, es un dispositivo evocador de la semántica textual que contiene (ya sea confirmadas o negadas, y aún de manera parcial), algunas de las recurrencias que desplegará el texto mismo [6]. En “There Are More Things” los paratextos que nos interesan son tres: el título del cuento, el epígrafe y el epílogo.

El título proviene, como se ha señalado frecuentemente, de una línea de *Hamlet* de William Shakespeare. Específicamente, se trata de la escena en la que Horacio atestigua el encuentro entre Hamlet y la sombra de su padre:

Horatio:
O day and night, but this is wondrous strange!

Hamlet:
And therefore as a stranger give it welcome.
There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy.
(Hamlet, I, V) [7].

La frase de Hamlet alude a la existencia de cosas que rebasan no sólo lo visto, sino aquello sobre lo que se puede reflexionar. La inclusión de los términos “cielo” y “tierra” coloca en un mismo plano dos elementos que convencionalmente se excluyen; subraya al mismo tiempo, el área de influencia de lo desconocido que no se circunscribe a un espacio en particular, sino que abarca lo superior y lo inferior, lo inmediato y lo distante. Asimismo y siguiendo con el pasaje de Hamlet, podemos recuperar la manifestación del espectro y la resistencia a admitir como real aquello que se percibe con los sentidos (actitud asumida por Horacio).

El epígrafe *A la memoria de Howard P. Lovecraft*, establece una relación entre el cuento y el autor norteamericano, considerado uno de los más importantes y prolíficos de la narrativa fantástica y de terror. Esta relación se (re)orienta con las escuetas palabras que Jorge Luis Borges dedica al cuento en el epílogo: “El destino, que según es fama, es inescrutable, no me dejó en paz hasta que perpetré un cuento póstumo de Lovecraft, escritor que siempre he juzgado un parodista involuntario de Poe. Acabé por ceder; el lamentable fruto se titula ‘There Are More Things’” [8]. Más allá de los juicios de valor de Borges, lo que nos interesa es la relación que por estas líneas se establece entre “There Are More Things”, Lovecraft y Edgar Allan Poe, nombres propios que unidos al término “perpetrar” aquí utilizado, semantizan el texto y lo aproximan a la tradición de la novela negra.

El conjunto de paratextos nos remite, por lo tanto, a las posibilidades de existencia de cosas aparentemente inconcebibles para la mente humana, lo sobrenatural y la tradición de la novela negra (concretamente a la producción de Edgar Allan Poe y H. P. Lovecraft). La manera como estas relaciones se problematizan, es uno de los propósitos de este análisis.

II. Sobre la *representación, prefiguración* y sus manifestaciones textuales

Entendemos la narración como una construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción. En este sentido, el texto es una red de signos que se semiotizan mutuamente y que integran cuestiones que van más allá de la historia narrada. Algunos teóricos han subrayado la no neutralidad ideológica de la narración. Luz Aurora Pimentel, por ejemplo, anota:

A partir del entramado lógico de los elementos seleccionados se articula la dimensión ideológica del relato, de tal manera que puede afirmarse que una “historia” ya está ideológicamente orientada por su composición misma, por la sola selección de sus componentes. Una historia es entonces, una serie de acontecimientos “entramados” y, por lo tanto, nunca es inocente, justamente porque es una trama, una “intriga”: una historia “con sentido” [9].

Cuando hablábamos más arriba de la problemática de la representación, no lo hacemos en el sentido de un relato que represente una cierta realidad. Coincidimos con esta autora cuando afirma:

Pero el lenguaje -en su sentido estrictamente *verbal*- [10] no representa, sólo significa; por tanto “un relato, como todo acto verbal, no puede hacer otra cosa sino informar, es decir, transmitir significaciones. El relato no ‘representa’ una historia, la cuenta, es decir, la significa por medio del lenguaje [11].”

Tal aseveración se inscribe en el debate acerca de la independencia de la narración con respecto a la biografía del autor o de la representación fiel de una realidad, y en ese sentido debe ser entendida. No obstante cuando nos referimos a *representación*, lo hacemos porque dentro del texto aparecen objetos [12] o hechos que adquieren un valor simbólico, o son una imagen/ figura de otro objeto o realidad. Por medio de este proceso un elemento tiene la capacidad de hacer presente otra cosa, la evoca.

La diferencia entre *representar* y *prefigurar* es sutil pero definitiva. La representación implica la existencia de dos elementos que conviven en un mismo universo, aun cuando sea en ámbitos distintos, o pertenezcan a sistemas semióticos diferentes; la prefiguración incluye el problema del tiempo: *anuncia*, anticipa. En el texto hay elementos que representan y otros que prefiguran.

Los objetos como prefiguraciones de otras realidades

El cuento inicia cuando el protagonista, narrador en primera persona cuyo nombre desconocemos, se entera de la muerte de su tío Edwin Arnett y decide viajar de Austin, Texas (donde estudia el doctorado en filosofía), a Turdera para ver por última vez la Casa Colorada, finca que en vida habitó su tío y en donde el narrador pasó un periodo de su infancia:

...recordé que mi tío, sin invocar un solo nombre propio, me había revelado sus hermosas perplejidades, allá en la Casa Colorada, cerca de Lomas. *Una de las naranjas del postre* fue su instrumento para iniciarme en el idealismo de Berkeley; *el tablero de ajedrez* le bastó para las paradojas eleáticas. Años después me prestaría los tratados de Hinton, que quiere demostrar la realidad de una cuarta dimensión del espacio, que el lector puede intuir mediante complicados ejercicios con *cubos de colores*. No olvidaré los prismas y pirámides que erigimos en el piso del escritorio. (p. 69)

El sujeto de la enunciación se ubica en un tiempo alejado del hecho narrado. La narración en primera persona de un segmento de su infancia provee al relato un tono confesional. En lo que respecta a lo enunciado, nos interesa la función que cumplen los objetos simples que apunta el narrador y la relación que se entabla entre él, los objetos y aquello que evocan:

Una de las naranjas	el idealismo de Berkeley.
El tablero de ajedrez	la paradojas eleáticas.
Los cubos de colores	una cuarta dimensión del espacio.

Estos cuerpos simples no tienen una función por sí solos, son empleados con una finalidad que va más allá del objeto mismo y su materialidad, es decir, *prefiguran* otra cosa: una corriente filosófica, un problema lógico o un concepto de la física. Podemos advertir, asimismo, que dichos objetos no sólo cobran sentido en cuanto referencia a otra realidad (la filosofía, la lógica, la geometría), sino que su propósito de *revelar* se cumple con el tiempo, cuando el narrador, que hace las veces de discípulo, logra articular el objeto con el campo al que pertenecen, entonces la dimensión de dichos elementos y el hecho de haberlos conocido en la infancia se consuma.

En este primer párrafo se instauran ya algunas de las recurrencias de las que nos ocuparemos a lo largo de este análisis: el objeto simple que se presenta, por medio del proceso de articulación mental de un sujeto, como representación de una realidad más completa; la función simbólica que adquieren ciertos elementos. Y el acto de revelación.

La función simbólica de algunos nombres propios

Tan importante como aquello que ciertos objetos evocan (el idealismo, las paradojas, la cuarta dimensión), resulta el nombre que detrás de ellos se oculta dado que, en el caso particular de este pasaje, constituyen parte del aprendizaje: Berkeley, Jenófanes de Colofón, Parménides de Elea, Zenón de Elea y Meliso de Samos (los eleatas) y Hinton. De ahí que podamos proponer que el nombre propio se incorpora en una red de elementos que semantizan el hecho narrado y el proceso de enunciación del narrador. Acaso el siguiente párrafo del relato exprese con mayor claridad la importancia de los nombres:

Mi tío era ingeniero. Antes de jubilarse de su cargo en el Ferrocarril decidió establecerse en *Turdera*, que le ofrecía las ventajas de una soledad casi agreste y de la cercanía de *Buenos Aires*. Nada más previsible que el arquitecto fuera su íntimo amigo *Alexander Muir* [13]. Este hombre rígido profesaba la rígida doctrina de *Knox*; mi tío, a la manera de casi todos los señores de su época, era librepensador, o mejor dicho, agnóstico, pero le interesaba la teología, como le interesaban los falaces cubos de *Hinton* o las bien concertadas pesadillas del joven *Wells*. Le gustaban los perros; tenía un gran ovejero al que le había puesto el apodo de *Samuel Johnson* en memoria de *Lichfield*, su lejano pueblo natal. (p. 70)

En un nivel anecdótico, este pasaje no tiene muchas aristas: describe la personalidad e intereses de Edwin Arnett y de su íntimo amigo Alexander Muir. Insistimos en que no nos interesa profundizar en las coincidencias biográficas o extratextuales, sin embargo, en el texto que nos ocupa, los nombres propios resultan importantes dada la capacidad de evocación de una serie de intertextos que aportan información significativa en la lectura. Convenimos en que “[c]ada nombre, entonces,

es síntesis de espacios y mitologías globales. Como bien lo apunta Hamon, los nombres propios ‘permiten la economía del enunciado descriptivo, asegurando un efecto de lo real global que trasciende incluso toda descodificación de detalle’” [14].

En “There Are More Things”, los nombres son dispositivos que aportan información acerca de la identidad de los personajes y de los espacios. Así, Alexander Muir es presentado como un hombre rígido, seguidor de la doctrina de John Knox, fundador de la Iglesia Presbiteriana. De ahí que las posteriores acciones y testimonios de Muir consigan ser entendidas a la luz de sus concepciones religiosas.

Los otros nombres: Hinton (Charles Howard) y Wells (Herbert George), semantizan el pasaje al colocarse en relación con Arnett: dos visionarios cuya respectiva obra impactó en gran medida tanto a Arnett como al narrador quienes, deducimos de este proceso, participan de la cultura enciclopédica que hace posible la comprensión y el sentido de la narración. Especial importancia tiene el nombre del perro, *Samuel Johnson*, sobre todo por el papel que desempeñará más adelante en la diégesis. Samuel Johnson tiene su referente en el poeta y erudito del siglo XVIII, reconocido además por haber sido uno de los más tenaces detractores del idealismo neoplatónico de Berkeley, quien formuló su máxima “existir es ser percibido”. Como veremos más adelante, la correspondencia de nombres, ideas y acciones, se inscribe igualmente dentro de la problemática de la representación.

Por otro lado, pero siguiendo con los nombres propios, Turdera, Buenos Aires, Lichfield, son referencias espaciales concretas. Turdera se presenta por voz del narrador como una zona intermedia, casi agreste, pero cercana Buenos Aires. Su localización desempeña el papel de franja intermedia; en tanto que Lichfield nos remite al origen de Edwin Arnett y enfatiza su condición de emigrante. Suerte compartida por la mayoría de los personajes.

El espacio será abordada más adelante. Por ahora nos interesa subrayar que los nombres de ciudades remiten a una sistemática del origen. Pese a su condición de emigrados, su procedencia se localiza en un lugar preciso (además Lichfield y los apellidos europeos evocan cierta cultura occidental letrada y religiosa).

Entre Edwin Arnett, ingeniero de ferrocarriles, lector de Hinton, Wells, conocedor de Samuel Johnson y aficionado de la filosofía; y Alexander Muir, arquitecto, hombre devoto, se pueden establecer algunos puntos en común que conectan dos maneras de concebir el mundo: el primero es el interés por la teología; el segundo, menos evidente, es su vinculación con la técnica (ingeniería, arquitectura), de lo que podemos desprender un círculo cultural que engloba los saberes prácticos, teóricos y espirituales, entre los cuales, sin embargo, prevalece una división tradicional.

III. La fractura de la representación y la lenta construcción del caos

Más adelante, en el fragmento que narra el regreso a la provincia de Turdera, el narrador se entera por terceras personas del destino de la Casa Colorada. Nuevamente se rememoran las primeras lecciones de filosofía de la primera infancia:

Regresé a la patria en 1921. Para evitar litigios habían rematado la casa; la adquirió un forastero, Max Preetorius, que abonó el doble de la suma ofrecida por el mejor postor. Firmada la escritura, llegó al atardecer con dos asistentes y tiraron a un vaciadero, no lejos del Camino de las Tropas, *todos los muebles, todos los libros y todos los enseres de la casa.*

(Recordé con tristeza los diagramas de *los volúmenes de Hinton y la gran esfera terráquea.*) (p. 71).

¿Qué tienen en común los volúmenes de Hinton con la esfera terráquea, y por qué su evocación queda unida a los muebles y los enseres de la Casa Colorada? Las incidencias textuales nos permiten postular que los anteriores elementos guardan una relación más estrecha que la mera confluencia espacial.

Así como los volúmenes de Hinton habían proporcionado los modelos para representarse una cuarta dimensión, el globo terráqueo constituye un modelo a escala, una representación: son mecanismos por medio de los cuales se intenta asir un segundo elemento más complejo. Cada uno por su cuenta cumplen una función didáctica: ilustran.

La relación de estos objetos con los viejos muebles de la Casa Colorada y los libros contenidos en ella, podemos adelantar, tiene que ver con una problemática de la prefiguración, puesto que son elementos que presuponen, anticipan cierta utilidad. Lo anterior se entreve, por ejemplo en las reacciones que las reformas a la Casa Colorada (incluyendo a los muebles) despiertan en el narrador y en otros personajes. Pero vayamos paso a paso.

Si observamos, hasta este momento el narrador se ha mantenido a la expectativa, al margen de las acciones desarrolladas. Sabe que se han hecho modificaciones y que Preetorius, “parece” haber dejado el país; paralelamente, el perro que en vida había pertenecido a Arnett, Samuel Johnson, aparece descuartizado y los árboles que crecían junto a la casa han sido talados. ¿Qué importancia tiene en la significación del texto estos acontecimientos? La muerte del perro sería el indicio más importante de la ruptura de un paradigma: Samuel Johnson no sólo ha sido asesinado, sino desmembrado y decapitado, con toda la carga semántica que su nombre y la brutalidad descrita conlleva.

Aquí inician las entrevistas del narrador con otros personajes, conversaciones que serán al mismo tiempo una confrontación de su pensamiento con la realidad. Cuando habla con Muir, asienta:

El diálogo fue parco; *no en vano el símbolo de Escocia es el cardo. Intuí, no obstante, que el cargado té de Ceylán y la equitativa fuente de scones (que mi huésped partía y enmantecaba como si yo aún fuera un niño) eran, de hecho, un frugal festín calvinista, dedicado al sobrino de su amigo.* (p. 73)

La personalidad de Muir *evoca* el cardo de los escoceses; la comida, el ritual calvinista. Partiendo del análisis de los objetos simples como hemos hecho arriba, notamos que el relato del narrador incorpora una tentativa por conciliar el hecho u objeto factual, con un paradigma adquirido con anterioridad, esto materializa la aspiración a homologar lo percibido con cierta representación que se ha logrado asir.

El mismo Alexander Muir introduce un componente religioso. Vincula al nuevo habitante de la Casa Colorada con la idolatría y lo abominable a los ojos de su Dios. Asegura que si en determinado momento se negó a erigir dentro de la casa una capilla católica, lo que luego le propuso Preetorius era simplemente impensable: “...El judezno ese de Preetorius quería que yo destruyera mi obra y que en su lugar pergeñara una cosa monstruosa. La abominación tiene muchas formas” (p. 74). La indeterminación prevalece: abominación, herejía, deformación se organizan en torno a la figura del nuevo dueño y la Casa Colorada.

El segundo testimonio corresponde a Daniel Iberra. Un nombre más que debería sumarse a la compleja red de intertextualidades. Se trata, a estas alturas de la obra de Borges, de un personaje ampliamente reconocido: uno de los protagonistas de la “Milonga de los dos hermanos” (1965), hermano menor de Juan Iberra. Daniel, nativo de Turdera, aporta otra visión de la Casa Colorada: “Mirá. -le dice al narrador- Noches pasadas, yo venía de una farra. A unas cien varas de la quinta, vi algo. El tubiano se me espantó y si no me le afirmo y lo hago tomar por el callejón, tal vez no cuento el cuento. Lo que vi no era para menos.” (p. 75). Al igual que con Muir, ignoramos lo que Daniel Iberra vio esa noche ya que el narrador sólo trasmite el encuentro, no lo que le fue referido.

Antes de conocer el tercer testimonio, el de Mariani, el narrador refiere que esa misma noche soñó con algo que le recuerda un grabado de Piranesi. Podríamos conjeturar que el sueño está relacionado con los testimonios recogidos de los dos personajes con los que ha hablado:

Aquella noche no dormí. Hacia el alba soñé con un grabado *a la manera de Piranesi*, que no había visto nunca o que había visto y olvidado, y que *representaba* el laberinto. Era un anfiteatro de piedra, cercado de cipreses y más alto que las copas de los cipreses. No había ni puertas ni ventanas, pero sí una hilera infinita de hendidias verticales y angostas. Con un vidrio de aumento yo trataba de ver el minotauro. Al fin lo percibí. Era *el monstruo de un monstruo*; tenía menos de toro que de bisonte y, tendido en la tierra el cuerpo humano, parecía dormir y soñar. ¿Soñar con qué o con quién?. (p. 75)

No era un grabado de Piranesi, sino “a la manera de Piranesi”; igualmente no describe un laberinto, sino la *representación* de un laberinto con un ser mitológico que evoca nebulosamente, la figura del minotauro. Pese a las diferencias expuestas, las descripciones se logran porque las imágenes del sueño encuentran un nexo que se inscribe en el repertorio cultural del narrador. Además, si aceptamos que el sueño se relaciona con los testimonios de Iberra y Muir, tenemos que entre los hechos y lo imaginado ha operado un largo proceso de mediación. Representación, evocación, mediación, son términos que refuerzan las sistemáticas apuntadas anteriormente de la prefiguración y la función de ciertos elementos que permiten proyectar una realidad no conocida.

Del mismo modo, esta descripción del sueño se relacionará más adelante con la imagen de la casa. No como una concordancia o igualdad entre el laberinto y la casa, o entre el minotauro y el habitante, sino que más bien cumple la función de subrayar la imposibilidad de describir mediante modelos conocidos aquello que escapa a toda lógica.

Significativamente, el último de los personajes con los que el narrador se entrevista es el carpintero Mariani quien construyó el nuevo mobiliario de la Casa Colorada. Recordemos lo dicho anteriormente de la cercana relación entre el mobiliario y la prefiguración de ciertas realidades. Así, cuando Mariani opina acerca de lo que le solicitaron concluye “que el cliente es sagrado, pero que en su humilde opinión, el señor Preetorius estaba loco.” (p. 77)

El mobiliario, no lo conoceremos nunca, pero el narrador proporciona un bosquejo cuando de éste decide a ingresar a la Casa Colorada:

El comedor y la biblioteca de mis recuerdos eran ahora, derribada la pared divisoria, una sola gran pieza desmantelada, con uno que otro mueble. No trataré de describirlos, porque no estoy seguro de haberlos

visto, pese a la despiadada luz blanca. Me explicaré. Para ver una cosa hay que comprenderla. *El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de cortar.* ¿Qué decir de una lámpara o de un vehículo? El salvaje no puede percibir la *Biblia* del misionero; el pasajero no ve el mismo cordaje que los hombres de a bordo. Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos (...) Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondía a la figura humana o a un uso concebible. Sentí repulsión y terror. (p. 78)

En este punto se hace explícita por voz del narrador la sistemática que hemos venido proponiendo desde un inicio: la correspondencia entre dos objetos que actúan en planos distintos. Pero en este momento la representación cede el paso a la prefiguración. Es decir, si cada objeto conocido prefigura una forma, *prefigura* una existencia monstruosa.

¿Pero en qué consiste lo desafiante de aquello que habita en la Casa Colorada y que lo acerca lo monstruoso? Definitivamente no es una deformación física o una amenaza a la integridad de la persona, ni tampoco es una imagen que impacta al lector. En “There Are More Things” el monstruo ni siquiera es “mostrado” al lector. En esta gran diferencia consiste quizá el más interesante punto de contacto en el diálogo entre el texto de Borges y la obra de Lovecraft. Nos detendremos un poco en este aspecto, que nos permitirá posteriormente, articularlo con nuestras hipótesis.

IV. La prefiguración de lo monstruoso

Históricamente, la figura del monstruo ha acompañado al ser humano. Los nombres que le ha dado, han variado según la época. Una muy interesante tipificación de lo monstruoso, la encontramos en Sebastián de Covarrubias, quien en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, en la entrada de “prodigio” dice lo siguiente:

“San Isidoro de Sevilla específica, además, que ‘el portento no se realiza en contra de la naturaleza, sino en contra de la naturaleza conocida’ y que se conocen con el nombre de ‘portentos’, ‘ostentos’, ‘monstruos’ y ‘prodigios’, porque anuncian (*portendere*), manifiestan (*ostendere*), muestran (*monstrare*) y predicen el futuro” [15].

“La naturaleza conocida”, aclara San Isidoro. El monstruo como una variedad de los prodigios es el que muestra, el que exhibe. Es por lo tanto, muy acorde a su etimología, el ser que manifiesta y que materializa la cuestión que (precisamente y como se ha intuido en otras épocas), se inscribe en el ámbito de la epistemología: no atenta contra la naturaleza en sí, sino contra *lo que se conoce* de la naturaleza.

Para el género de la literatura fantástica y de terror, la figura del monstruo ha sido siempre eficaz y, como diría Borges en el “Prólogo” a la *Antología de la Literatura Fantástica*, pocos se han resistido a exponerlo. No es el caso de Lovecraft cuyos monstruos eran descritos en ocasiones con increíble profusión. A continuación describiremos la manera en que lo monstruoso se proyecta en “There Are More Things”, y sobre todo apuntaremos algunas de las implicaciones de lo monstruoso en relación a la problemática de la representación y la prefiguración.

Como dijimos antes, el narrador trata de dilucidar qué es, qué forma tiene el nuevo habitante de la casa, sin embargo los modelos que conoce le son insuficientes: “De alguna página de Lucano, leída hace años y olvidada, vino a mi boca la palabra

anfisbena, que sugería, pero que no agotaba por cierto lo que verían luego mis ojos.” (p. 80). El *anfisbena* no representa, prefigura (aun de manera incompleta) al nuevo habitante de la casa.

¿Puede lo monstruoso ser representado? Sí, pero tal representación debe darse en una colectividad, es parte de una convención. El cardo es el símbolo de Escocia, Berkeley encarna el idealismo neoplatónico y Knox, el puritanismo presbiteriano. Los muebles y la casa apenas prefiguran lo monstruoso. Se nos da el objeto, pero su composición no evoca nada en particular, nada que pueda ser identificado con otra cosa (hasta el minotauro soñado era el *monstruo del monstruo*): “Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondía a la figura humana o a un uso concebible. Sentí repulsión y terror.” (p. 78).

La prefiguración se erige como una sistemática categórica, así lo podemos ver en las siguientes frases:

El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de cortar. (p. 78)

Esa escalera, *que postulaba manos y pies*, era comprensible y de algún modo me alivió. (p. 79)

La pesadilla que *prefiguraba* el piso inferior se agitaba y florecía en el último. (p. 78)

Pensé que podía ser el lecho del habitante, cuya monstruosa anatomía se *revelaba* así, oblicuamente, como la de un animal o un dios, por su *sombra*. (p. 78- 79)

Sombras, imágenes, impresiones, eso es lo que podemos capturar de la identidad del habitante de la casa. El narrador no trae al texto, no transcribe por medio de descripciones al monstruo mismo. Incluso, si recordamos que todo el relato constituye una evocación de un acontecimiento pasado, y que entre aquel suceso y el presente de la narración han transcurrido ya varios años, podemos deducir que la incapacidad de narrar lo visto, de verterlo en signos conocidos es un problema que persiste.

En otro nivel no anecdótico, el problema se proyecta a otros planos: dentro de la anécdota el narrador sí percibe a aquel ser abominable; en el plano de lo enunciado, el lector nunca llega a ese momento. Para el lector, el monstruo no “se hace presente”, su configuración física no puede ser trazada más allá de referencias periféricas.

El ocultamiento en la narración del elemento monstruoso sugerido por Borges, podría remitirnos a una problemática de la representación del cuerpo. A propósito, Gabriel Weisz en *Dioses de la peste*, señala: “Con la introducción del cuerpo de los distintos personajes en una novela o en un texto dramático, se nos invita a una representación de cada uno de los personajes, de esta relación de lectura emerge un significado” [16] y más adelante agrega:

El lector construye el texto en su cuerpo, lo cual implica proyectar imaginariamente los espacios y sensaciones descritos por el autor al propio universo somático. (...) Este intercambio procura una comprensión de los diversos significados del cuerpo, pues *el texto que describe al cuerpo permite que la conciencia del lector crezca con respecto a su propia experiencia corporal* [17].

En un texto que narra un encuentro con lo monstruoso, y en donde lo monstruoso nunca se manifiesta como cuerpo, sino como indicio y prefiguración, lo que presenciamos es el caso abominable de un ser que escapa a toda posibilidad de ser representado, ya no digamos a una clasificación teratológica: “¿Cómo sería el habitante? -se pregunta el narrador- ¿Qué podía buscar en este planeta, no menos atroz para él que él para nosotros? ¿Desde qué secretas regiones de la astronomía o del tiempo, desde qué antiguo y ahora incalculable crepúsculo, habría alcanzado este arrabal sudamericano y esta precisa noche?”. (p. 80)

Tales interrogaciones que inquietan en la forma, designios y orígenes de ese ser, despliegan también la problema de la culminación, es un hecho factual que está ahí, que ha conseguido habitar un mundo ajeno. Por tanto, no es la posibilidad efectiva de su existencia lo que se cuestiona; la potencia atroz de *ese* ser radica en su incompatibilidad sistemática con el mundo que habita, problema que ya había sido considerado como propio del monstruo:

El monstruo no es parte del alfabeto natural o lógico, sino de la crisis de ese alfabeto, que carece de referentes, que funciona como signo enigmático, desconocido (...) Siguiendo a Olson, se puede concluir que el problema de leer al monstruo es de *representarlo*. *Se puede representar*, primero, como asombro o prodigio que anuncia males y alimenta la superstición. Segundo, como documento científico que anima la curiosidad por descifrar a esta criatura escapada de las reglas de la creación. Tercero, como *problema de los signos y de su capacidad para nombrar lo diferente, raro o insólito* [18].

Como habíamos señalado anteriormente, es posible la representación del monstruo, pero entonces su existencia se ubicaría en las dos primeras representaciones, en las que la clasificación es viable dado que ofrece la posibilidad de ser analizado o se vincula con un imaginario. Por eso habíamos señalado que el problema del monstruo en “There Are More Things” se asienta en el capo de la epistemología, no sólo por su imposibilidad para ser representado, sino porque ese ser está excluido de cualquier referente filosófico, religioso, natural e incluso popular, así lo manifiestan la construcción de los personajes y sus testimonios. Ese ser socava los cimientos de la representación y de las prefiguraciones; erige un mundo dentro de otro, construye una fisura en el orden de lo históricamente conocido: un arrabal sudamericano, plenamente identificado, puede ser el umbral del caos materializado.

En este caso lo que hemos expuesto, es que la problemática de la epistemología no se limita a la figura del monstruo (puesto que su presencia ni siquiera es necesaria para abordar lo monstruoso); ésta se instala por medio de una dinámica de la ocultación y el develamiento, que se hace presente en el texto a través de la problemática de la representación y la prefiguración.

Bibliografía

Alazraki, Jaime. “Qué es lo neofantástico” en *Teorías de lo Fantástico*.; introducción, compilación de textos y bibliografía, David Roas Editor: Madrid : Arco/Libros, 2001.

Barrenechea, Ana María. “Borges: álgebra y fuego” en *El siglo de Borges*. Fernando de Toro y Susana Regazzoni (eds). Vervuert- Iberoamericana, Madrid, 1999.

Berinstáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 1992.

Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. Emecé, Argentina, 1997.

Genette, Gerard. *Umbrales*. Siglo xxi, México, 2001.

Olea Franco, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Barcena, Fuentes y Pacheco*. El colegio de México- Conarte Nuevo León, México, 2004.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. UNAM/ Siglo XII, México, 1998.

———, *El espacio en la ficción*. UNAM / Siglo XXI, México, 2001.

Río Parra, Elena del. *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el siglo de oro español*. Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, España, 2003.

Todorov, Tzvetan, (1968). *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, México, 1994.

Weisz, Gabriel. *Dioses de la peste*, UNAM, México, 1998

Notas

- [1] Para este análisis tomaré como referencia la edición de “There Are More Things” incluida en: Jorge Luis Borges, *El libro de arena*, Emecé, Argentina, 1997. A partir de aquí, cuando me refiera a este cuento citaré el número de página entre paréntesis y dentro del texto.
- [2] Puede consultarse por ejemplo: “Borges y la aventura de la cuarta dimensión” de Rodolfo Mata en: <http://orbita.starmedia.com/~jornadaslovecraft/articulos/therearemorethings.html>
- [3] Incluido en *El siglo de Borges*. Fernando de Toro y Susana Regazzoni (eds). Vervuert- Iberoamericana, Madrid, 1999.
- [4] Para ahondar en este tema puede consultarse el volumen: *Teorías de lo Fantástico*. J. Alazraki ... [et al.] ; introducción, compilación de textos y bibliografía, David Roas Editor: Madrid : Arco/Libros, 2001. Sobre todo el texto de Jaime Alazraki: “¿Qué es lo neofantástico?”. Asimismo, Rafael Olea Franco dedica un importante espacio de *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, a reflexionar sobre el concepto de lo fantástico.
- [5] En el sentido en que lo maneja Helena Beristáin, la *homología* puede definirse de la siguiente manera: “En semiótica se llama así a la correspondencia estructural, es decir, al tipo de relación que se da en una correlación entre las partes de dos sistemas semióticos de diferente naturaleza; correlación fundada en las conexiones que establecen entre ambos

sistemas distintos, las que se descubren mediante una operación de análisis semántico que consiste en formular un ‘razonamiento analógico’.” Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992. p. 252-253.

- [6] Para una clasificación más detallada de los paratextos y su significación, véase: Gerard Genette, *Umbrales*, Siglo xxi, México, 2001.
- [7] Todos los subrayados son mío a menos que se indique lo contrario.
- [8] Borges, “Epílogo”, *Op. Cit.* p. 186.
- [9] Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, UNAM/ Siglo XII, México, 1998. p. 21.
- [10] En cursivas en el original.
- [11] Gerard Genette. *Nouveau discours du récit*. p. 29. Citado por Luz Aurora Pimentel *Op. Cit.* p. 18.
- [12] Entendidos como elementos narrados, es decir, no tangibles, sino como conclusiones de un proceso de semiotización como el que constituye el acto de narrar.
- [13] La Casa Colorada, además está inspirada en los trabajos de William Morris (“buen poeta y mal constructor” lo llama más adelante el narrador) quien en 1859 diseñó The Red House. Por lo que estamos ante otro elemento fuertemente semantizado.
- [14] Phillipe Hamon, “Un discours contraint” p. 34. en R. Barthes *et al*, *Littérature et réalité*, Seuil, Paris. Citado por Luz Aurora Pimentel . *Op. Cit.* p. 34.
- [15] Citado por Elena del Río Parra, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el siglo de oro español*, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, España, 2003, p. 21.
- [16] Gabriel Weisz, *Dioses de la peste*, UNAM, México, 1998. p. 17. Hay que señalar que el trabajo de Gabriel Weisz se orienta a estudiar las implicaciones de la representación del cuerpo en las artes, y que su perspectiva que él denomina “biosomática”, trata precisamente de la presencia del cuerpo en la manifestación artística. Aun así, no evade en su trabajo la cuestión del cuerpo ausente y sus implicaciones, la cuales están ligadas a una problemática de ocultación de significados. El cuento que le sirve para ejemplificar esto es “El cuerpo de Dios” de Jorge Luis Borges. Cf. Gabriel Weisz. *Op. Cit.* p. 23- 38
- [17] *Ibíd.* p. 34.
- [18] Elena del Río Parra. *Op. Cit.* p. 17-18.

Juan Tomás Martínez Gutiérrez es Estudiante de la Maestría en Letras Latinoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Actualmente desarrolla un proyecto de investigación sobre el concepto de lo monstruoso y la representación del espacio urbano en la narrativa del escritor mexicano Francisco Tario.

© *Juan Tomás Martínez Gutiérrez 2007*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

