

# COHESIÓN Y COHERENCIA EN UN MICRORRELATO DE BORGES

María Isabel Zwanck de Barrera  
Fundación *LITTERAE*

Lo único cierto es la imposibilidad de apartar  
lo que pertenece al escritor de lo que pertenece al lenguaje  
J. L. Borges «Las versiones homéricas», en *Discusión*, 1932.

El crítico y escritor argentino Raúl Brasca sostiene: «La microficción no es solo una nueva manera de escribir, sino también de leer. Proporciona una nueva visión del mundo a partir de un montón de partículas. En este sentido, está de acuerdo con el modo en que el hombre de este siglo se hace una imagen del mundo que nace de fragmentos que toma de muchos sitios. De allí que es el género del siglo XXI. El microrrelato brinda una satisfacción estética inmediata que consiste en disparar sugerencias antes que certezas a un lector escéptico, que descrea de los grandes relatos legitimadores del siglo pasado» (Reinoso, 1).

La enorme difusión de esta particular tipología textual no es propia de este siglo, sino que ya Jorge Luis Borges, a mediados de la década de 1950, le había dedicado una obra completa en colaboración con Adolfo Bioy Casares, denominada *Cuentos breves y extraordinarios*. Incluso, siguiendo la evolución de su estilo reconocida por el mismo escritor, Borges incluye numerosos minicuentos en su libro *El Hacedor*, publicado en 1960. Estas brevísimas narraciones, que trabajan la concisión hasta límites asombrosos, acompañaron a Borges a lo largo de su obra, a tal punto que numerosos textos de su última publicación (*Los Conjurados*, 1985) responden a la tipología de verdaderas ficciones relámpago. Una de ellas, la penúltima del libro, será el motivo de nuestro análisis. Se trata del microrrelato titulado «Juan López y John Ward», donde el autor, siguiendo su propia tradición de entrecruzamiento entre Literatura e Historia, ficcionaliza la Guerra de Malvinas a la vez que transmite su particular visión sobre esa época<sup>1</sup>.

En primer lugar, debemos destacar que la brevedad del minicuento no equivale a simplicidad o a pobreza de recursos. Por el contrario, estos textos mínimos recortan con precisión su propio perfil, a la vez que reciben préstamos de la lírica, la anécdota, el microensayo, la estampa, la prosa epigramática, el chiste y la adivinanza. Ellos trabajan, asimismo, la esfericidad, según Cortázar. El lenguaje se halla exigido hasta niveles asombrosos; los elementos secundarios y catálisis desaparecen, y cada término cuidadosamente seleccionado se ancla en el texto con su

---

<sup>1</sup>La Guerra de Malvinas tuvo lugar en esa remota región del Atlántico Sur, entre Argentina y el Reino Unido, a partir del frustrado intento de la primera por recuperar las islas luego de una invasión el 2 de abril de 1982.

mayor fuerza denotativa y connotativa. Resulta evidente, pues, el esfuerzo del escritor por mantener las mismas características de sus cuentos más vastos, pero trabajando la concisión gramatical y léxica que la microdiégesis requiere.

La siguiente cita del Dr. Barcia aclara este aspecto general de la minificción:

«El minicuento no es un fragmento; obviamente es una totalidad autosuficiente. Es pequeño y completo, como un bonsái narrativo. Tampoco debe estimarse que la exigüidad verbal del cuentículo es sinónima de sencillez elemental. Suele haber mucha tela plegada en él y suele hospedar polisemias excitantes» (Barcia, 77).

Recordemos ahora al texto propiamente dicho, cuya brevedad amerita su lectura en este momento:

## LECTURA

En primer lugar, surge de la lectura la enorme capacidad del texto de sugerir antes que expresar. Recordemos que Borges confiesa en su *Arte Poética*: «Cuando era joven, creía en la expresión (...) Ahora he llegado a la conclusión (y esta conclusión puede parecer triste) de que ya no creo en la expresión. Solo creo en la alusión» (Borges, 140). Siguiendo su propio postulado, Borges deja en manos de sus lectores la apreciación del sentido último de esta breve narrativa. Toda una profunda visión crítica sobre los años del Proceso Militar subyace tras la aparentemente inocencia de la anécdota. Pero enfoquemos ahora los recursos que le han permitido urdir la historia de dos jóvenes estudiantes de Literatura que mueren como soldados en una guerra tan lejana de sus intereses particulares.

Ya el título alude al valor simbólico de los personajes: Juan López, nombre tan común en la Argentina que casi puede encarnar el conocido postulado panteísta de Borges: un hombre como todos los hombres y también como Nadie. El mismo nombre, John, pero distinto apellido, Ward, individualizan al segundo personaje, al que aun terminada la historia, no podríamos calificar como antagonista del primero. El inglés Ward recuerda fonéticamente la guerra. Por otra parte, si el título une y enfrenta a un argentino con un inglés, las dos construcciones nominales también connotan el doble linaje del autor, la doble genealogía de la que derivará, según Ricardo Piglia, el culto al coraje y el culto al libro. (Piglia, 87 y ss.). Borges-autor nunca deja de esconderse detrás de sus narradores. Asimismo, un libro y un crimen explican buena parte de la narrativa de Borges, sostiene con razón Noe Jitrik, idea que puede perfectamente aplicarse a este texto. (Jitrik, 53-55) Finalmente, Estela

Cédola distingue en los textos de Borges la presencia de «una estructura binaria cuyos elementos opuestos coinciden, se disuelven o se superponen al finalizar el relato» (Cédola, 85). El enfrentamiento (¿o la unión?) del título también lo confirman.

El microrrelato está dividido en siete párrafos muy breves, tres de los cuales solo constan de una línea.

Creemos que Borges, al comenzar este texto como en tantos otros, tal vez siguió la técnica de Nathaniel Hawthorne, de colocar primero la visión germinal verdadera o la situación y, luego, agregar los personajes que la encarnan. Así lo reconoce con admiración Borges en su ensayo dedicado al narrador norteamericano. (Borges, 1974, 681). Por ello el primer párrafo afirma: «Les tocó en suerte una época extraña».

Notemos la ironía de la expresión «tocar en suerte» y la difusa caracterización del período como «extraño». El adjetivo se resiste a adquirir un registro valorativo negativo y prefiere diluirlo en la imprecisión de lo poco común. El hipérbaton estrecha el enlace del deíctico *les*, colocado al principio de la oración, con los sustantivos del título y permite al narrador acentuar la economía de palabras. Una vez expuesto su postulado básico, los siguientes párrafos se subordinan temáticamente al primero, refiriéndose en primer lugar al plano general y luego ejemplificando en el plano individual semejante caracterización.

El segundo párrafo amplía la información anterior por medio de dos oraciones. La primera, encerraría el particular ideograma de Borges con respecto al Proceso Militar, entendiendo por ideograma la «valoración ideológica de un hecho». La generalización que denotan los sustantivos «planeta y países» se ve ampliada con la maestría de una enumeración que los modifica indirectamente por medio de la anafórica preposición «de», a la vez que especifica el primer párrafo. Los términos de esa enumeración, que quiere dibujar los contornos de la época, son casi todos sustantivos abstractos: *lealtad, pasado, memoria, agravio, mitología, aniversarios y símbolos*. Al respecto, no olvidemos que, en «Funes el memorioso», Borges sentencia: «Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, es abstraer». (Borges: 1974, 490) Dentro de esa serie ordenada, solo se recortan por su mayor corporeidad los *próceres de bronce y los demagogos*<sup>2</sup>. Una tímida adjetivación completa la idea de memorias calificándolas de «queridas», y el pasado es «sin duda, heroico». Notemos el guiño al lector que connota el modalizador *sin duda*. Finalmente, la ironía borgesiana aparece al clasificar a mitología como «peculiar». De todas formas, «queridas memorias, pasado heroico y mitología peculiar» no hacen más que nombrar tres temas recurrentes de Borges,

---

<sup>2</sup>Borges da testimonio en *Otras Inquisiciones* de su admiración por Carlyle, quien entre otras cosas «propuso la conversión de las estatuas —«horrendos solecismos de bronce»— en útiles bañaderas de bronce» (Borges: 1974, 726)

cuya escritura ha trabajado en distintos registros desde sus primeras obras. El cierre de la enumeración con el sustantivo «símbolos» parece querer desrealizar lo anteriormente enunciado. La oración que cierra el segundo párrafo («Esa división, cara a los cartógrafos, auspiciaba las guerras») adquiere un matiz sentencioso e introduce el tema bélico dentro de ese contexto particular<sup>3</sup>.

El tercer párrafo cambia el tono, y comienza una incipiente biografía que se duplicará en el párrafo siguiente. Borges crea entonces dos personajes («López» y «El otro») que, apartándose de la problemática preparada por los nacionalismos que aquejan al planeta, muestran una actitud diametralmente distinta: son hombres que aman la Literatura y sobre todo, las letras de otro país. Para ellos la cultura une al hombre en un esencial Humanismo y borra los límites geográficos. Es más, Juan López y John Ward se miran con la doble simetría de un espejo y cruzan sus destinos sin saberlo en un claro ejemplo de repetición en la diferencia. Juan López lee a Conrad en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires («un aula de la calle Viamonte»). Por su parte, John Ward aprende castellano para leer al Quijote. Como vemos, cada término remite sin saberlo al otro, lo que crea una tensión entre identidad-diferencia que se resolverá más adelante. Notemos –en especial– la forma de evitar que se mencionen los lugares de origen reemplazándolos por alusiones literarias: Buenos Aires es «la ciudad junto al río inmóvil» –rememorando la novela de Eduardo Mallea–, y Londres se convierte en «la ciudad por la que caminó Father Brown». La implicatura necesaria para decodificar estos datos asegura la cohesión del microrrelato. Dos países, dos lenguas, dos culturas dentro de las que se movió Borges desde su infancia, se unen en la imaginación del lector y continúan el binarismo aparente del título. Los rasgos autobiográficos de Borges también asoman en las breves biografías, a la vez que repiten un reconocido rasgo de su escritura: el gusto por la autorreferencia. Además, la oración compuesta por dos proposiciones yuxtapuestas (tercer párrafo) que, según Alicia Jurado, responde a la gramática inglesa, acompaña desde la estructura la bimetración temática (Jurado, 136).

El quinto párrafo comienza con una suposición del narrador que aprovecha el valor modalizador del Modo Subjuntivo: «Hubieran sido amigos...».

La misma oración presenta entonces una ruptura estilística y de ritmo. En efecto, la brevedad del primer segmento («Hubieran sido amigos») termina en un fuerte conector adversativo. Y es así

---

<sup>3</sup>El verbo en Pretérito Imperfecto del ejemplo citado impide considerar una verdadera sentencia a la oración «Esa división, cara a los cartógrafos, anunciaba las guerras». Sin embargo, su tono le permite cumplir con la caracterización de sentencia formulada por la Dra. Alicia Zorrilla: «Estas oraciones sentencia (...) que surgen sorpresivamente en las obras borgesianas (...) responden a un ejercicio de síntesis mental, aparecen como breves digresiones, pero son, en realidad, intensas concentraciones que están más allá de cualquier argumento; representan amplios conceptos, resumen grandes y profundos significados» (Zorrilla, 54).

que el *pero* abisagra el mensaje anterior e introduce el choque con otra realidad, la del contexto social, exterior a los dos Juanes que se dedican a los libros. El sobreentendido desvía el mundo de la cultura hacia el de la política, y de las letras se pasa indirectamente a las armas. El narrador entonces objeta: «...pero se vieron una sola vez cara a cara, en unas islas demasiado famosas, y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel».

La inferencia necesita de un lector atento. Nuevamente el narrador evita nombrar a las cosas por su nombre. Las Malvinas se convierten en «unas islas demasiado famosas». Notemos el valor despectivo de la construcción *demasiado famosas*, especialmente logrado por el modalizador adverbial *demasiado*. Por otra parte, es sabido que el adjetivo es una de las formas de valoración más fuerte. Además, la expresión *se vieron cara a cara* ya predispone al lector asiduo de Borges a prepararse para uno de sus frecuentes duelos. La segunda parte de esta oración compuesta introduce la idea de muerte en forma especular. La alusión bíblica al primer crimen de la humanidad, presentada sabiamente como recíproca, gracias a la repetición (*Y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel*) destruye la idea de compromiso político por parte del narrador y unifica sabiamente a la víctima con el victimario<sup>4</sup>. Esta paradoja enriquece el texto al desafiar las categorías de la lógica, a la vez que cumple con el requisito de toda paradoja, según Chesterton, ya que responde «a todas las crisis vitales y violentas en la práctica de la existencia humana» (Castellino, 183)<sup>5</sup>.

La culpa se diluye en la nada o, tal vez, se encarna en los responsables de la enumeración del segundo párrafo. Sin embargo, el narrador no habla de muerte. La alude, no la expresa, como vimos con anterioridad.

Y cede la palabra al sexto párrafo que dice: «Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los conocen».

Notemos el hiato argumentativo que elude mencionar la violencia del enfrentamiento armado. Parece que Borges hubiese seguido la antigua «Ley del Decoro» de los griegos que evitaba representar la violencia en el escenario. Pero la muerte aparece en su tópico tradicional como igualadora, por eso: «Los enterraron juntos».

La segunda oración del penúltimo párrafo es un modelo de síntesis: «La nieve y la corrupción los conocen». Destaquemos aquí el valor de unir dos sustantivos tan disímiles, dos términos de distinto referente que potencian sus significados en una verdadera ruptura estilística. La antinomia se establece con claridad entre la nieve, que si bien denota la realidad geográfica,

---

<sup>4</sup>En la «Milonga de los dos hermanos» (*Para las seis cuerdas*) y en «Génesis IV, 8» (*El oro de los tigres*), Borges también acude a la alusión bíblica de Caín y Abel.

<sup>5</sup>Sostiene más adelante Castellino: «Estas definiciones (paradoja e ironía) apuntan a una estructura en la cual la relación entre signo y significado es discontinua; es decir, el signo apunta hacia algo que difiere de su significado literal» (Castellino, 183).

también connota la inocencia y pureza de los dos soldados a la vez que borra las identidades en la unidad de la blancura.

Y así termina la corta biografía, pero Borges agrega una coda al relato que lo enmarca con sabiduría y alude al concepto del primer párrafo. Por eso, cambia nuevamente el tono y concluye: «El hecho que refiero, pasó en un tiempo que no podemos entender».

Notemos nuevamente una generalización que acompaña la intromisión del déictico. En efecto, la primera persona del singular encarna la voz del narrador dentro del microrrelato y se hace cargo de la enunciación «El hecho que refiero». La sinonimia *tiempo* de este párrafo, por *época* del primer párrafo, asegura la simetría del marco del minicuento. Por otra parte, al calificarlo como «*tiempo que no podemos entender*» incorpora dentro de su juicio de valor a «un yo plural y de una sola sombra» y engloba al resto de la Humanidad, sean ingleses o argentinos. En este sentido, el autor es coherente consigo mismo, ya que cumple con uno de los postulados de su estética, declarado en el Prólogo a *Elogio de la Sombra*: «El tiempo me ha enseñado algunas astucias: (...) simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo» (Borges, 1974, 975).

Asimismo, en su ensayo *La Postulación de la realidad*, Borges reafirma el mismo concepto: «La imprecisión es tolerable o verosímil en Literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad» (Borges: 1974, 218).

La riqueza temática de este microrrelato permite individualizar antiguos tópicos preferidos por Borges: en primer lugar, el enfrentamiento entre los libros y las armas. No olvidemos que en su primer cuento titulado «Pierre Menard, autor del Quijote», Borges crea un personaje que reescribe palabra por palabra el capítulo XXXVIII de la Primera parte del Quijote, que contiene precisamente, el célebre «Discurso de las Armas y las Letras». Notamos, sin embargo la evolución ya señalada por Alicia Jurado cuando, en 1964 sostiene que Borges pasó «de lo particular a lo general, de lo local y circunscripto a las ideas universales, de los barrios porteños y la psicología de sus habitantes a la Literatura Mundial y los sentimientos eternos» (Jurado, 132). De esta forma, también el microrrelato «Juan López y John Ward» ejemplifica otros temas recurrentes en Borges: el valor de la vida que se agota en un instante, la fuerza del destino, el enfrentamiento entre dos personas, la doble genealogía, la muerte como igualadora, la solidaridad del género humano y la preocupación por las consecuencias de un nacionalismo exacerbado. Destaquemos aquí la coherencia del pensamiento de Borges a lo largo de su obra, coherencia que se remonta al año 1946, cuando

afirmó: «El nacionalismo quiere embelesarnos con la visión de un Estado infinitamente molesto; esa utopía, una vez lograda en la tierra, tendría la virtud providencial de hacer que todos anhelaran y, finalmente, construyeran, su antítesis» (Borges: 1974, 659).

Tal vez el mismo sentimiento lo llevó a desear en 1970, en el prólogo de *El informe de Brodie*: «Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos» (Borges: 1974, 1021).

Enfoquemos ahora otra particularidad del autor. Sabido es que Borges concedía mucha importancia a la ubicación de sus textos en las ediciones antes de publicarlos. Veamos entonces los marcos de este microrrelato. «Juan López y John Ward» está precedido por el microensayo titulado «1982» donde reconoce la existencia de un cierto dibujo de una trama en la Historia del Hombre y termina aludiendo a la guerra de Malvinas. Nuevamente el lector atento debe decodificar este hecho al que solo se refiere colocando la fecha de la guerra como título y aludiendo indirectamente a la contraofensiva británica: «Tal vez el cúmulo de polvo no sea menos útil para la trama que las naves que cargan un imperio o que la fragancia del nardo» (Borges, 1989, 499). Esta idea de una trama secreta es perfectamente coherente con su obra anterior, tal como lo reconoce Enrique Pezzoni cuando afirma: «La Historia por un lado como documento, contrapuesta a la Historia como trama, como urdimbre, como fabricación, es decir, como ficción; es decir, como literatura. Supeditación de la Historia a la Literatura en definitiva, entendiendo la literatura como movilizadora de sentidos posibles» (Pezzoni, 58).

Por otra parte, el texto que continúa a nuestro microrrelato y con el que concluye el libro es el que recibe precisamente su título: «Los conjurados». En él Borges, luego de referirse al ejemplo de Suiza también en forma indirecta, hace un llamado a la unión de los hombres que «...han resuelto olvidar sus diferencias y acentuar sus afinidades».

Este mensaje pacifista desborda los límites del minicuento y tiñe también el sentido del tópico humanista que traza «Juan López y John Ward»: la unidad del género humano. El diálogo intertextual no es gratuito.

Volviendo a los recursos de cohesión, vemos que son precisos y significativos. Borges sostuvo en 1930 el valor de la concisión, la exactitud en la elección de términos y la economía de recursos al afirmar<sup>6</sup>:

«La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas (...). La preferida equivocación de la literatura de hoy es el énfasis (...). No piensan que decir de más una cosa es tan de inhábiles como no decirla del todo, y que la descuidada generalización e intensificación es una pobreza y que así la siente el lector» (Borges: 1974, 204).

Individualicemos, entonces, algunos recursos. La referencia del primer párrafo «Les tocó en suerte», enlaza el texto al título, como ya dijimos. Otros ejemplos que aseguran la concisión son los deícticos *esa* y *los* para referirse a ambos personajes, y los pronombres relativos que encabezan las cuatro proposiciones adjetivas que completan la idea del sustantivo que los precede. Con respecto al léxico, Borges elude la acumulación de sinónimos. Ya en *El Tamaño de mi Esperanza* había criticado ese defecto especialmente en los escritores españoles, tal como lo señalan sus palabras: «Eso no es riqueza, es farolería, ya que ese cambalache de palabras no nos ayuda ni a sentir ni a pensar» (Borges: 1993, 40).

La elipsis es el fenómeno textual que más abunda en este microrrelato: elipsis de verbo (*había nacido*, en el párrafo 3, y *fue* en el párrafo 5) y de sujeto tácito (de los tres casos, dos se refieren a Juan López y a John Ward, pero el tercer ejemplo resulta más interesante, pues elude nombrar a quienes *los enterraron juntos*. Un claro deseo de impersonalidad señala la injusticia de las muertes de los protagonistas)<sup>7</sup>.

Con respecto a los conectores, Borges emplea únicamente los que son imprescindibles. No aparecen conectores textuales, que enlazan párrafos, sino muy pocos conectores oracionales. Nicolás Helft podría dar la clave de esta particularidad del estilo de Borges cuando cuenta cómo el padre del escritor le enseñaba al niño A fingiendo enseñar B:

El método es una verdadera escuela lógica para Borges; implica una cierta concepción de la verdad (la verdad no se dice, se delata, y siempre parcialmente, en lo que se dice) y proporciona la fórmula para desentrañarla: es la fórmula de la INFERENCIA, operación lógica mediante la que

---

<sup>6</sup>Estos conceptos pueden ser ampliados con el segundo párrafo del Prólogo a *Elogio de la Sombra*, donde Borges sintetiza su propia estética (Borges: 1974, 976).

<sup>7</sup>Veamos el valor que Borges otorga a la elipsis de acuerdo con la visión de Ricardo Piglia: «Borges considera que la novela no es narrativa, porque está demasiado alejada de las formas orales, es decir, ha perdido los rastros de un interlocutor presente que hace posible el sobreentendido y la elipsis y, por lo tanto, la rapidez y la concisión de los relatos breves y de los cuentos orales» (Piglia: 2005, 121).



Borges niño reconstruía los eslabones que unían a B (el simulado objeto de la enseñanza) con A (el objeto verdadero, pero oculto), (Helft y Pauls, 55).

El conector que reviste mayor importancia desde nuestro punto de vista es la conjunción adversativa *pero* que abisagra la única oración que conforma el quinto párrafo<sup>8</sup>: «Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez en unas islas demasiado famosas, y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel». Resulta evidente que *pero*, como todo marcador discursivo de disconformidad, enfrenta dos opciones temáticas; en este caso, el enfrentamiento entre pacifismo y militarismo, o entre las letras (sobrentendidas en la amistad) y las armas. La partícula también introduce, de acuerdo con la pragmática de Ducrot, una estrategia de polifonía. Si bien el locutor es el mismo para ambos segmentos separados por la conjunción adversativa, los enunciadores son dos: la voz de Borges se percibe en la primera cláusula (*Hubieran sido amigos*), y la de la realidad con su carga negativa ya preparada en el segundo párrafo aparece contrastando en la segunda cláusula. El clímax del microrrelato se concentra así en la primera construcción que, luego, es continuada por la proposición coordinada donde surgen las sombras de Caín y Abel. Esta alusión bíblica, a su vez, se ve reforzada por el uso reiterado de la conjunción *y*, a fin de igualar a los dos oponentes en su enfrentamiento: (*y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel*). La extensión de la oración compuesta no invalida la concisión del discurso. Al respecto, la crítica contenida en el ensayo de Borges titulado «La supersticiosa ética del lector», escrito en 1930 se adelanta en su defensa. Refiriéndose a un particular lector objeta: «Oyeron que la concisión es una virtud y tienen por conciso a quien se demora en diez frases breves y no a quien maneje una larga» (Borges: 1974, 202).

La cohesión léxica puede enfocarse en los escasos ejemplos de repetición (*cada uno, ciudad* y la preposición *de*). En el mismo ensayo, Borges concentra su crítica a las reiteraciones: «Oyeron que la cercana repetición de unas sílabas es cacofónica y simularán que en prosa les duele, aunque en verso les agencie un gusto especial, pienso que simulado también» (Borges: 1974, 202).

También la antonimia juega dentro del texto en forma compleja en el título y en forma directa en la alusión a Caín y a Abel, la que a su vez se relaciona anafóricamente con el sustantivo *amigos* que la precede. Por otra parte, la serie ordenada que se destaca en el segundo párrafo y a la que ya nos hemos referido anteriormente, está formada por lexemas que no guardan una relación muy marcada entre sí si los tomamos aisladamente, pero que, en el texto, se aúnan al responder a un

---

<sup>8</sup> Para una mejor apreciación del empleo del conector adversativo, véase el capítulo «Apostillas a la escritura de Borges» de nuestra autoría (Zwanck, 159-164).

único referente. De la misma forma, las palabras generalizadoras que funcionan como núcleos de las construcciones *época extraña* y *tiempo que no podemos entender* que aparecen en el primero y el último párrafo, enmarcan el texto al remitirse entre sí con la fuerza semántica de dos sinónimos<sup>9</sup>. Finalmente los términos referidos a estudios literarios, ya sea directos e indirectos, Quijote, Mallea, Conrad, Chesterton y la gradación formada por *planeta, distintos países, ciudad (dos veces) e islas* delimitan dos cadenas cohesivas que estructuran unidades de sentido dentro de la trama.

La coherencia del texto está firmemente afianzada en la progresión temática que ya analizamos. La secuencia y el intercambio entre tema y rema muestra la existencia de dos historias, cumpliendo con lo señalado por Ricardo Piglia (Piglia: 2005, 106-137). En efecto, creemos que el microrrelato «Juan López y John Ward» ejemplificaría con claridad el concepto de Ricardo Piglia que sostiene que todo cuento narra dos historias, una evidente y otra oculta. En este caso, la historia evidente sería la mínima biografía de los protagonistas, y la oculta adquiriría el sentido de una crítica descripción de la época del Proceso Militar en nuestro país. Es que, según Piglia, lo más importante nunca se cuenta, ya que el sentido de un relato no es un enigma, sino una figura que se oculta. Tal vez Borges sabiamente ocultó su profunda desilusión por el gobierno que derribó al régimen peronista en 1976. En solo dieciséis líneas, delimitó un vívido escenario donde colocó sus dos creaturas, verdaderos actantes al servicio de una tesis previa. En su particular visión de la Literatura y la Historia, Borges recurrió a la férrea cohesión del microrrelato para transmitir desde la Ética uno de sus últimos mensajes que guarda, además, perfecta coherencia con la totalidad de su obra: aquel que propicia la unidad del género humano.

---

<sup>9</sup>Jaime Rest opina al respecto: «Esta virtuosidad del estilo (...) se halla ligada de manera íntima a una concepción del lenguaje según la cual la palabra se apodera del hombre en razón de su fuerza persuasiva, del férreo dominio que ejerce sobre nuestra imaginación (...) Propone un estilo funcional que se caracteriza por la expresividad lograda con una utilización rigurosa, ceñida, de palabras» (Rest, 100).

## **Bibliografía:**

BARCIA, Pedro Luis: «La microficción en la obra de Anderson Imbert», en *La obra de Enrique Anderson Imbert. Jornadas Internacionales*. Edición dirigida por María Elena Vigliani de La Rosa. Buenos Aires: Universidad Austral, 2002.

BORGES, Jorge Luis: *Arte Poética*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

----- *El Tamaño de mi Esperanza*. Buenos Aires: Espasa Calpe/ Seix Barral, 1993.

----- *Obras Completas*. Volumen I. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

----- *Obras Completas*. Volumen II. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.

CASTELLINO, Marta Elena: «Borges y Chesterton». En *Borges y los otros. Jornadas I-II-III*. Buenos Aires: Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2005.

CÉDOLA, Estela: *Borges o la Coincidencia de los Opuestos*. Buenos Aires: EUDEBA, 1987.

HELFT, Nicolás y Allan PAULS: *El Factor Borges. Nueve Ensayos Ilustrados*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

JITRIK, Noe: «Estructura y significación en *Ficciones* de Jorge Luis Borges», en Revista *Casa de Las Américas*, número 53. La Habana, marzo-abril 1963.

JURADO, Alicia: *Genio y Figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964.

PEZZONI, Enrique: *Enrique Pezzoni Lector de Borges. Lecciones de Literatura 1984-1988*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

PIGLIA, Ricardo: *Formas Breves*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.

----- «Ideología y ficción en Borges», en *Borges y la Crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

REINOSO, Susana: «Auge del microrrelato, el arte de escribir ni una palabra de más», en *La Nación.com.ar/herramientas/printfriendly/printfriendly.asp?origen=3ra&,BuenosAires,17 /6/2006*.

REST, Jaime: *El Laberinto del Universo. Borges y el Pensamiento Nominalista*. Buenos Aires: Ediciones Librería Fausto, 1976.

ZORRILLA, Alicia María: *La Voz Sentenciosa de Borges*. Buenos Aires: Dunken, 2002

ZWANCK de BARRERA, María Isabel: *Borges, Paso a Paso*. Colección Estudios Hispánicos. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico. Juana Arancibia Editora, 2006.