



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

UNA LECTURA DE LA
ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA
DESDE LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

T e s i s

que para optar al grado de

Doctor en Literatura Hispánica

p r e s e n t a

Daniel Zavala Medina

ASESOR: Dr. Rafael Olea Franco

México, D. F.

Diciembre, 2008.

Para mis tres familias:

Para la familia en la que nací. Para mi padre, porque todo se lo debo y deberé a mi mánager; para mi madre, por preocuparse siempre por mí; y para mis hermanas Leticia y Edith, porque ahora con sus hijos y esposos me llenan siempre de alegría.

Para la familia que me adoptó. Para Celia, por su extraordinaria generosidad; y para León y Natalia, con quienes no dejo de reír.

Para la familia que estoy comenzando. Para Mariana, mi fuente inagotable de amor; y para nuestro viajero increíble, quien nos traerá mil y un motivos nuevos de felicidad.

Y para mi hermano, el Dr. Frongia.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| AGRADECIMIENTOS | 9 |
| INTRODUCCIÓN | 13 |
| I. LOS AÑOS PREVIOS A LA <i>ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA</i> | 31 |
| 1. Las batallas literarias | 31 |
| 1.1 Borges a principios de la década de 1930 | 32 |
| 1.2 La batalla contra el realismo | 36 |
| 1.3 Principios de una poética | 41 |
| 1.4 Biografías de asesinos, poetas y gente aún peor... | 53 |
| 1.5 Los irresponsables juegos de un tímido | 57 |
| 1.6 Elementos de preceptiva | 67 |
| 1.7 La batalla contra Eduardo Mallea | 71 |
| 1.8 El prólogo a <i>La invención de Morel</i> y Eduardo Mallea | 75 |
| 2. La defensa del género policial | 83 |
| 2.1 Una poética de la narración policial | 85 |
| 2.2 “Hombre de la esquina rosada” y el género policiaco | 90 |
| 2.3 “El acercamiento a Almotásim” | 95 |
| 2.4 La polémica con Roger Caillois | 99 |
| 3. Hacia el género fantástico | 104 |
| 3.1 <i>El jardín de senderos que se bifurcan</i> | 107 |
| 3.2 Impugnaciones y desagravios | 110 |

| | | |
|------|--|-----|
| II. | UNA CARACTERIZACIÓN DE LO FANTÁSTICO EN LA <i>ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA</i> | 119 |
| 1. | Adolfo Bioy Casares y el “Prólogo” a la <i>Antología de la literatura fantástica</i> | 119 |
| 1.1 | “Historia” | 121 |
| 1.2 | “Técnica” | 124 |
| 1.3 | “La antología que presentamos” | 141 |
| 2. | Una caracterización de lo fantástico en la <i>Antología</i> | 146 |
| 2.1 | Fantasías metafísicas y teológicas | 160 |
| 2.2 | La causalidad como problema | 184 |
| 2.3 | Juegos con el tiempo | 202 |
| 2.4 | Mundos irreales | 214 |
| 2.5 | Personajes irreales | 225 |
| 2.6 | Relatos sobre el problema de la escritura | 233 |
| III. | LA <i>ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA</i> : UNA OBRA “DESCONCERTANTE” Y “CAPRICHOSA” | 243 |
| 1. | Criterios de selección y organización de los textos en la <i>Antología de la literatura fantástica</i> | 243 |
| 1.1 | Jorge Luis Borges y las antologías | 247 |
| 1.2 | Borges y la <i>Historia de la literatura argentina</i> de Ricardo Rojas | 250 |
| 1.3 | La ordenación ahistórica | 254 |
| 1.4 | El fragmentarismo | 263 |
| 1.5 | La mezcla de categorías ficcionales y no ficcionales | 265 |

| | | |
|-----|--|-----|
| 1.6 | Los géneros literarios y la lucha contra la “superstición” de la superioridad | 268 |
| 1.7 | Recontextualización | 278 |
| 2. | Las notas de presentación | 283 |
| 2.1 | La falta de didactismo | 283 |
| 2.2 | Los apócrifos | 287 |
| 2.3 | Lo apócrifo ante una tradición literaria | 301 |
| 3. | La relectura | 304 |
| 3.1 | El extraño caso de “La noche incompleta” de Manuel Peyrou | 304 |
| 3.2 | La relectura y la ruptura de las tradiciones | 315 |
| | CONCLUSIONES | 319 |
| | BIBLIOGRAFÍA | 325 |

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento, en primer lugar –en el lugar que se ha ganado con creces–, al Doctor Rafael Olea Franco. Para mí, son muchos los motivos de gratitud. El día que lo conocí fue durante una entrevista, cuando yo era un aspirante para ingresar al programa de Doctorado en Literatura Hispánica de El Colegio de México. Recuerdo algunas de las preguntas que me dirigió; recuerdo mis respuestas, que pretendían –ignoro si con éxito– ser convincentes. Sin embargo, estoy seguro de que su apoyo me permitió ser admitido como estudiante del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

Fue profesor de mi generación durante el primer semestre. Después, fue mi maestro en otros dos cursos. Fueron periodos de aprendizaje y admiración por su extraordinario conocimiento –entre otras muchas especialidades– de la literatura fantástica y, desde luego, de la obra de Jorge Luis Borges.

Cuando se aproximó la fecha en la cual debíamos elegir tema de investigación y asesor de tesis, yo no estaba muy seguro de mi materia de estudio; pero estaba convencido de que con quien quería trabajar era con el Doctor Olea Franco. Afortunadamente, él aceptó con generosidad y entusiasmo.

Tengo la certeza de que una tesis nunca se concluye. No obstante, hay que saber conducirla a un punto de llegada. La buena guía del Doctor Olea Franco me ha permitido llegar a buen puerto. Gracias, de nuevo, por su paciencia, confianza y toda

la libertad con la que me permitió trabajar, tanto durante los periodos de certidumbre, como cuando las vacilaciones me abrumaban.

Deseo expresar mi gratitud, asimismo, a los miembros de mi Comisión Lectora: Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Dr. Ignacio Díaz Ruiz y Dr. Gabriel Linares. Es para mí invaluable la atención y puntualidad con que han leído estas páginas, así como provechosas todas las observaciones con las cuales procuraron enmendar las deficiencias de mi trabajo. Cuando el Dr. Olea Franco sugirió a los posibles miembros de la Comisión Lectora, no pudo menos que congratularme la mención de estos tres nombres. Y, en especial, que pensara en la participación de la Dra. Gutiérrez de Velasco, de quien guardo excelentes recuerdos, no sólo por su labor docente, sino por su cordialidad y cercanía una vez que los cursos en El Colegio llegaron a su fin.

Vaya mi agradecimiento, también, por todo su apoyo académico y administrativo, a los miembros de la Dirección del CELL: a los que nos recibieron cuando iniciamos nuestros estudios, Dr. Luis Fernando Lara y Dra. Martha Elena Venier; y a los que nos despidieron, Dr. Aurelio González Pérez y Dra. María Águeda Méndez. En la Dirección del CELL conocí, igualmente, a una persona que no sólo se encargó de facilitarme todos los trámites que había que realizar, sino que conquistó el lugar de una entrañable amiga: Griselda Rayón Miranda.

Muchas gracias a todos y cada uno de los profesores que nos atendieron y nos impulsaron a mejorar constantemente. Si hubiera alguna virtud en mi formación, por supuesto sería obra de su notabilísima calidad como investigadores y de su buen tino para la enseñanza.

Gracias a los compañeros y amigos que de pronto se multiplicaron a lo largo de tres generaciones del CELL: 1999-2002, 2002-2005 y 2005-2008. De la primera es representante Alejandro Arteaga; de la última, Alma Miranda. Mi gratitud para con ellos va más allá de las aulas de El Colegio de México.

Y de mi propia generación, tengo un recuerdo especial de dos amigos: Gabriel Ramos y Hugo Ramírez. Con ellos compartí cursos especiales de francés y muchas divertidas sobremesas, las cuales nos hacían olvidar un poco lo insípido de nuestros alimentos. Un reconocimiento, igualmente, a Pablo Sol Mora, quien me proporcionó valiosos materiales en torno a Adolfo Bioy Casares.

Finalmente, no hubiera sido posible dedicarme de tiempo completo a los estudios doctorales y a la realización de esta tesis sin el apoyo de una beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Mi reconocimiento por estos seis años de respaldo económico.

INTRODUCCIÓN

El estudio de una obra como la *Antología de la literatura fantástica* (1940), compilada por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares,¹ conlleva, insinuadas ya desde el título mismo, varias problemáticas: ¿qué es una antología?; ¿qué es la literatura fantástica?; ¿cómo examinar una obra preparada por tres autores? Tres cuestiones sumamente espinosas; tres preguntas complejÍsimas que hay que encarar, aunque su magnitud intimide de manera inmediata.

A la primera de las cuestiones, se le agrega otro problema: la limitación de la bibliografía crítica sobre antologías. En un estudio sobre recopilaciones poéticas en México, Susana González Aktories lamentaba: “La literatura crítica sobre antologías es tan pobre como insuficiente. Esto se debe a que el trasfondo, el perfil y las consecuencias de este tipo de literatura son todavía poco conocidos y estudiados”.² Sin embargo, el trabajo de González Aktories y algunos otros me resultaron de utilidad para guiarme en medio de las complejidades del discurso antológico. Con todo, una de las mayores dificultades para una aproximación a la *Antología de la literatura fantástica* es la gran distancia que guarda con respecto a otras compilaciones más convencionales.

¹ Respeto el orden de aparición de los compiladores de acuerdo con la portada de la primera edición. Ésta fue publicada por la editorial Sudamericana como el primer número de la Colección Laberinto.

² S. González Aktories, *Antologías poéticas en México*, Praxis, México, 1996, p. 36.

Si la bibliografía para el examen de las antologías es más bien magra, no ocurre lo mismo con respecto a los estudios sobre lo fantástico. Como se sabe, a partir de la aparición del ensayo fundacional sobre el tema, *Introducción a la literatura fantástica* (1970) de Tzvetan Todorov, cada año se han sumado esfuerzos para acercarse al asunto. Ahora bien, para mi aproximación a lo fantástico en la *Antología*, prácticamente prescindiré de obras teóricas. Como explicaré con mayor detalle en el capítulo dos, así como la perspectiva teórica no parece ser la más productiva para la lectura de lo fantástico borgeano,³ los esfuerzos teóricos tampoco logran dar cuenta de toda la complejidad que conforma a la *Antología de la literatura fantástica*.

También resulta discutible el enfoque para el examen de una obra preparada por tres autores como ésta. No obstante, como lo indica el título de mi tesis, me resigné a estudiarla tomando como punto de partida la participación de Jorge Luis Borges en ella. No creo que haya sido una decisión arbitraria. Conforme avanzaba en el análisis de la recopilación, me fui dando cuenta de que muchos de los aspectos del volumen podían ser justificados a la luz de ideas que Borges había expuesto desde años antes o que formalizaría muy poco tiempo después.

Adolfo Bioy Casares también es una presencia esencial en la *Antología de la literatura fantástica*. Y no solamente por haber escrito el prólogo del volumen. La estrecha colaboración que mantuvieron Borges y él es notoria en la conformación de una poética de lo fantástico y de lo policial a finales de la década de 1930 y a lo largo de la década de 1940. Los dos autores, en el transcurso de más de veinticinco años,

³ Véase R. Olea Franco, “Borges en la constitución del canon fantástico”, en *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, Alfonso de Toro (ed.), Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2007, p. 121.

escribieron y publicaron juntos cuentos fantásticos y policiales, prólogos, guiones cinematográficos y hasta un folleto publicitario; dirigieron colecciones de libros; compilaron antologías; anotaron obras clásicas. Usaron primero el seudónimo Honorio Bustos Domecq; luego, B. Suárez Lynch; y, finalmente, sus propios nombres. María Teresa Gramuglio enlista algunos de los problemas teóricos que implicaría el estudio de esta colaboración autoral: “Los desplazamientos de nombres y de seudónimos, sumados al caso de una escritura hecha entre dos, podrían abrir un trabajo sobre la distinción y las relaciones entre las instancias de autor, escritor y narrador; sobre los usos del nombre y del seudónimo; sobre la cuestión de la firma; sobre originalidad y propiedad en la escritura y otros temas afines”.⁴ No desarrollé ninguno de estos incisos, pues no resultaban pertinentes para los fines que persigo en estas páginas.

Es difícil establecer directamente el grado de participación de Bioy Casares en la conformación de la *Antología de la literatura fantástica*. Por ello, son más bien menores los aspectos que destacaré acerca del autor de *El sueño de los héroes* en este trabajo. Y, en el caso de Silvina Ocampo, lo que puedo aportar acerca de su labor quizás no vaya más allá de los apuntes que incluiré en esta introducción.

Mediante el título de esta tesis, he procurado hacer lo más evidente posible mi materia de estudio. Desde luego, son factibles dos trabajos más, los cuales se llamarían, acaso: “Una lectura de la *Antología de la literatura fantástica* desde la obra de Adolfo Bioy Casares” y “Una lectura de la *Antología de la literatura fantástica* desde la obra de Silvina Ocampo”. Yo he optado por un análisis de la presencia de Borges en la *Antología*, pues me resultaba imposible hacerme cargo de una

⁴ M. T. Gramuglio, “Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos”, *Punto de Vista*, 1989, núm. 34, p. 11.

investigación tan amplia. Esta elección fue la que me permitió organizar la estructura de este trabajo.

Durante 1956, Borges y Bioy Casares hablaron mucho acerca de una segunda edición de la *Antología poética argentina*.⁵ Discutieron constantemente sobre los escritores que habían incluido en la primera edición y de su pertinencia en una segunda. Proyectaron, asimismo, incorporar a numerosos poetas nuevos. A pesar de que Silvina Ocampo aparece como partícipe de la primera edición, ni Bioy ni Borges parecieron interesados en que ella colaborara nuevamente. Ella tampoco demostró mayor entusiasmo. Como veremos en el segundo capítulo, cuando los amigos planeaban una nueva edición de la *Antología de la literatura fantástica*, no mostraron interés en que Silvina participara.

El hecho de que Silvina Ocampo no sea incluida —o de que se autoexcluya— en los planes para las nuevas ediciones de los dos libros que, originalmente, habían preparado los tres, no es por necesidad un índice confiable de su participación en las publicaciones iniciales. Sin embargo, sí nos da margen para especular acerca del asunto. Sobre todo si se considera que la aportación de Silvina en compilaciones se limitó a ese par de volúmenes y a un periodo de tiempo muy breve: tan sólo dos años, de 1940 a 1941. A partir de entonces, los trabajos en colaboración fueron realizados únicamente por la dupla de amigos y escritores.

No es mi intención en esta tesis deslindar las aportaciones de cada uno de los tres compiladores en la constitución de la *Antología de la literatura fantástica*. A mi juicio, no es un renglón que revista verdadera trascendencia para la comprensión del libro: finalmente, fue firmado como una labor realizada en equipo. No obstante,

⁵ Véase A. Bioy Casares, *Borges*, Destino, Buenos Aires, 2006, pp. 164, 173-175, 179, 217.

estoy convencido de que la presencia protagónica de Borges en la *Antología* es incuestionable. Si existiera alguna duda al respecto, uno de los propósitos de este trabajo es despejarla.

Quiero hacer algunas observaciones adicionales acerca del caso de Silvina Ocampo. En principio, debo aclarar que uno de los puntos de partida de esta tesis es que la *Antología de la literatura fantástica* surgió como una respuesta estratégica contra las poéticas vinculadas con el realismo, imperantes en Argentina durante esos años. Silvina publicó su primer libro de relatos en 1937, bajo el sello de la Editorial Sur: *Viaje olvidado*. La recepción del libro señala direcciones de análisis muy significativas.

En septiembre de 1937, José Bianco publicó en *El Hogar* una reseña sobre el volumen. En una de las primeras frases se declara: “Es difícil clasificar dentro de un género dado los veintiocho relatos que lo componen. Algunos se acercan al surrealismo, pero en ellos predomina un elemento de autenticidad por lo general ausente en las obras de esta escuela literaria”.⁶ Lo que salta a la vista es la impostergable necesidad de Bianco por hallar referentes de orientación genérica. Y a continuación, cuando recurre con vacilaciones al surrealismo, no tiene más remedio que abandonarlo por insuficiente. Más adelante, indica: “De una manera espontánea, obedeciendo a la ley ingénita de su temperamento, [Silvina Ocampo] une lo esotérico con lo accesible, y crea una atmósfera libre y poética donde la fantasía, en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad...”.⁷ Bianco renuncia a buscar referentes genéricos, pero inmediatamente surge una nueva urgencia: legitimar los vínculos de

⁶ J. Bianco, “*Viaje olvidado*”, cito por *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, página preliminar de Jorge Luis Borges, FCE, México, 1988, p. 148.

⁷ *Loc. cit.*

esos relatos, donde predomina la fantasía, con la realidad circundante. Desde mi perspectiva, esa urgencia tiene que ver con las poéticas de ese momento: el prestigio que podía alcanzar *Viaje olvidado* también dependía de la mayor o menor distancia que guardara con respecto del realismo.

Lo anterior también es visible en la reseña que preparó Victoria Ocampo. En *Viaje olvidado*, la hermana mayor identificó vivencias de la primera infancia. Pero la desconcertaba, la irritaba en verdad, el que sus recuerdos no coincidieran con lo que veía plasmado en las letras: “Hace mucho tiempo que conozco a Silvina Ocampo. Hasta recuerdo mejor que ella ciertos acontecimientos de su vida...”⁸ Y puntualizó la legendaria directora de *Sur*:

Precisamente porque conociendo el lado realidad [*sic*] había sufrido e ignorando [*sic*] la deformación que esa realidad había padecido al mirarse en otros ojos que los míos y al apoyarse en otros sueños, me encontré por primera vez en presencia de una persona enmascarada en sí misma. Los recuerdos de Silvina Ocampo son recuerdos enmascarados de sueños; sueños de la especie que soñamos con los ojos abiertos.⁹

En la pesadumbre de Victoria Ocampo hallamos, una vez más, que la distancia en relación con sus propios recuerdos, que ella juzga más cercanos a la realidad vivida, es lo que causa la exasperación. Enrique Pezzoni va más allá y comenta: “Lo que [la hermana] censura en *Viaje olvidado* es el sesgo antiproustiano: no se inicia el viaje en busca del tiempo perdido, sino hacia el rechazo y la reprogramación: la invención. El orden de lo imaginario”.¹⁰ Finalmente, podemos concluir que el primer libro de relatos de Silvina turbaba por su distancia con

⁸ *Sur*, 1937, núm. 35, p. 118.

⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰ Silvina Ocampo, *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*, estudio preliminar Enrique Pezzoni, Celtia, Buenos Aires, 1984, p. 20.

respecto a los programas literarios prestigiosos de aquella época: por un lado, el realismo; por el otro, su actitud antiproustiana en su tratamiento de los recuerdos de la infancia.

El desconcierto no sólo ha acompañado las lecturas de *Viaje olvidado*. Muchos estudiosos subrayan la turbación que han producido otros libros de Silvina Ocampo.¹¹ Para Annick Louis, sin embargo, la obra de Silvina “no aparece como un intento de subversión de los géneros, de renovación de ciertas tendencias literarias, sino como una literatura de carácter mixto”.¹² Es decir, estamos ante una literatura indiferente a las normas y convenciones. Seguramente este aspecto es el que ha provocado, en múltiples ocasiones, la incompreensión o la desesperación de los lectores, demasiado ansiosos por localizar puntos de referencia en una obra caracterizada, justamente, por no facilitarlos.

Lo que resulta evidente en este mínimo muestrario crítico es la distancia que, desde sus inicios, mantuvo la obra de Silvina Ocampo con respecto a las poéticas en boga. Su escritura fue una búsqueda constante de rutas nuevas. En este sentido, es comprensible el interés de Silvina por participar en un proyecto como el propuesto en la *Antología de la literatura fantástica*: si se considera que con ésta se perseguía —como parte de su programa estético-literario— asestar un golpe contra el realismo argentino, la escritora bien pudo sentirse atraída. No obstante, esto es una mera hipótesis. Debido a que la poeta y narradora no pareció interesarse demasiado en

¹¹ Véase, en principio, el estudio de Pezzoni consignado en la nota anterior. Asimismo, Adriana Mancini, “Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 229-251; y Noemí Ulla, “Silvina Ocampo”, en *Historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986, pp. 385-408.

¹² A. Louis, “Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”, *NRFH*, 49 (2001), p. 429.

establecer de manera clara y sistemática sus posiciones crítico-teóricas, es muy difícil determinar, por un lado, su participación en el proyecto de la *Antología* y, por el otro, sus ideas en torno a la literatura fantástica.

Otro aspecto importante de la *Antología de la literatura fantástica* en la trayectoria de Silvina Ocampo tiene que ver con la recepción de su obra. Tras la publicación de *Viaje olvidado*, no se pensó en vincular esos relatos con lo fantástico. Sin embargo, una vez editada la *Antología*, muchas de las aproximaciones críticas a sus libros han partido de una mayor o menor cercanía con lo fantástico. Desde luego, este género no podría dar cuenta de todas las complejidades y matices de la narrativa ocampiana, pero se ha vuelto un referente de estudio inicial. En este sentido, parece más factible comprobar que la *Antología de la literatura fantástica* –y probablemente también sus lazos con Bioy Casares y con Borges– marcó de manera indeleble la obra de Silvina Ocampo, que discernir la aportación de ella a la compilación. Y aunque un ensayo tan luminoso como el que he citado de Annick Louis se empeña en demostrar elementos de esto último, termina por corroborar indirectamente la primera postulación.¹³

En varias entrevistas, Adolfo Bioy Casares recordó como momentos culminantes de su vida personal y de su carrera artística las noches en las que, al lado de Borges y Silvina, tradujo algunos relatos para la *Antología de la literatura*

¹³ Una primera versión de “Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges” se publicó bajo el título “Silvina Ocampo et *La antología de la literatura fantástica* [sic]” en el volumen *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo. Julio Cortázar* (Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997). En este mismo libro aparece el ensayo de Yves Germain, “Silvina Ocampo, exception dans une problématique de l’espace du fantastique portègne des années 1940 et 1950”, en el cual se estudian algunos de sus relatos. La crítica, sin embargo, no tiene más remedio que partir de varios ensayos, reseñas y prólogos borgeanos vinculados a lo fantástico –y otros tantos de Bioy– para comenzar su análisis de la cuentística ocampiana. De hecho, Germain termina por destacar la influencia de Borges en ciertos relatos de Silvina Ocampo.

fantástica.¹⁴ Gracias al testimonio de Bioy Casares, podemos conocer algunas de las traducciones que hicieron para la compilación: “Entre los mejores momentos de mi vida están las noches [...] en que elegimos textos para la *Antología de la literatura fantástica* y tradujimos a Swedenborg, a Poe, a Villiers de L’Isle-Adam, a Kipling, a Wells, a Beerbohm”.¹⁵

No trataré en esta tesis el problema de la traducción en la *Antología de la literatura fantástica*. Más allá de algunos testimonios como el citado, sería difícil indicar con absoluta certeza qué textos fueron traducidos por el trío y cuáles fueron recogidos de alguna traducción castellana previa. Considérese, además, que los relatos de origen oriental fueron tomados –y seguramente traducidos– de versiones alemanas. Con esto, el tema se complica aún más: ¿cómo examinar textos orientales que fueron trasladados al alemán para luego ser vertidos al español?

Asimismo, sobre los relatos traducidos por los compiladores, sería muy pertinente investigar los criterios empleados en esas versiones. Recuérdese que Borges estaba desarrollando durante esos años una curiosa teoría sobre la traducción.¹⁶ Tampoco Bioy Casares ni Silvina Ocampo eran ajenos a esa actividad. La bibliografía sobre la práctica y las reflexiones borgeanas sobre el tema ha ido en aumento recientemente.¹⁷ Ante tal riqueza y complejidad de materiales, los cuales

¹⁴ Véanse Noemí Ulla, *Aventuras de la imaginación –de la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares–. Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemí Ulla*, Corregidor, Buenos Aires, 1990, p. 141; y Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992, p. 84.

¹⁵ A. Bioy Casares, *Borges*, p. 29.

¹⁶ Basta consultar dos ensayos de la década de 1930: “Las versiones homéricas” (1932) y “Los traductores de las 1001 noches” (1936).

¹⁷ Véanse Efraín Kristal, *Invisible Work. Borges and Translation*, University of Vanderbilt Press, Nashville, 2002; y Rafael Olea Franco, “Borges y el civilizado arte de la traducción: Una infidelidad creadora y feliz”, *NRFH*, 49 (2001), pp. 439-473.

requerirían de una tesis específica sobre la cuestión, no me queda más remedio que resignarme a dejar ese asunto como uno de los pendientes de esta investigación.

Tampoco estudiaré —como tal vez podría esperarse— la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*, publicada en 1965, veinticinco años después del libro original. Si se comparan los dos volúmenes, sobresale la gran cantidad de cambios. Por un lado, se pasa del “desorden” de la primera edición al ordenamiento alfabético por el apellido de los autores en la segunda. Por otro, cabe subrayar las incorporaciones y salidas de textos que hay de una edición a la otra.¹⁸ Sin embargo, más allá de esos cambios más bien superficiales, hay una transformación que atañe al programa estético desplegado en la edición inicial. En las conclusiones de la tesis, con los argumentos de la investigación como respaldo, volveré a comentar algunas diferencias entre las dos ediciones.

La tesis está dividida en tres capítulos. El primero se titula “Los años previos a la *Antología de la literatura fantástica*”. Como se verá, las aportaciones de Borges a esta compilación fueron invaluable: sin su contribución, el volumen hubiera tenido, seguramente, características muy diferentes. En este sentido, la *Antología* parece ser, en buena medida, un reflejo de diversas preocupaciones borgeanas que son rastreables desde el comienzo de su carrera.

Dada la situación anterior, decidí comenzar este trabajo a partir de principios de la década de 1930. La elección no fue arbitraria: a fines del decenio de 1920, Borges vivió una crisis creativa que lo llevó a abandonar durante más de una década la producción poética. En contraparte, a lo largo de los años de 1930, el escritor estuvo haciendo exploraciones que le permitieron establecer las bases de su estética

¹⁸ Para conocer esas diferencias, consúltese el primer apéndice del artículo de Annick Louis que he citado.

narrativa. La fundación de esa estética no fue sencilla: enfrentó todas las convicciones de la época, que hacían de la literatura realista y de compromiso social la única opción aceptable para la narración; enfrentó todos los prejuicios, que miraban a los géneros policial y fantástico como literatura despreciable, de segunda categoría. En la lucha de Borges por cuestionar el prestigio de la narrativa de corte realista y psicológico, hay una batalla subterránea: minar el prestigio de que gozaba uno de los novelistas de mayor envergadura durante la década de 1930: Eduardo Mallea. Ese combate tuvo como uno de sus escenarios privilegiados las páginas de la revista *Sur*. Las estéticas de Mallea y de Borges marcaron, sobre todo durante las décadas de 1930 y 1940, dos polos artísticos de la revista. Y todos conocemos al vencedor de esa pugna: aunque Borges aún tardó algunos decenios en lograr el reconocimiento pleno de su obra, Eduardo Mallea hoy es un autor con escaso renombre, confinado a los manuales de especialistas en historia de la literatura.

Al mismo tiempo que criticaba las posibilidades estéticas del realismo, Borges aprovechó todas las oportunidades que se le presentaron para elogiar las virtudes artísticas de las literaturas policial y fantástica. En la segunda y tercera partes del primer capítulo, describiré la manera en la cual fue construyendo los espacios para ubicar en un sitio protagónico estos géneros, periodo en el cual realizaba, asimismo, sus ensayos iniciales tratando de escribir relatos que a veces compartían características de los dos.

Como parte de este primer capítulo, recuperaré testimonios de la manera en la cual Borges fue escarnecido por su voto de confianza por esos géneros. Y uno de los episodios más cruentos y publicitados fue la negativa a concederle el Premio

Nacional de Literatura en 1942, por la publicación de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941).

Para la redacción del capítulo inicial, pude echar mano de una bibliografía muy copiosa. Esto es natural: las investigaciones sobre los aspectos borgeanos ahí tratados son abundantes y de excelente nivel. Lo anterior es visible, asimismo, en mi amplio aparato de notas. En contraste, sobre las materias tratadas en el capítulo número dos –y lo mismo puede decirse del tercero– las aportaciones bibliográficas son mucho menores. Por ello, las referencias a pie de página se reducen considerablemente. Pero la falta de estudios específicos acerca de la *Antología* también me dio la oportunidad de arriesgar una gran cantidad de ideas, por lo menos como meras hipótesis de trabajo. En este sentido, aunque en el primer capítulo sigo con fidelidad los estudios más autorizados, en los dos últimos cuento con un mayor margen de maniobra para postular mis opiniones. Si mi estudio tuviera alguna originalidad, es en esas dos secciones donde se encontraría.

El segundo capítulo se llama “Una caracterización de lo fantástico en la *Antología de la literatura fantástica*”. Está dividido en dos grandes secciones. En la primera, hago un examen lo más pormenorizado posible del prólogo escrito por Bioy Casares para la compilación. Mucho se ha discutido acerca de la falta de conexión entre ese prólogo y los contenidos de la *Antología*. De cualquier manera, más allá de la carencia o no de hilos de continuidad entre éstos, es fundamental analizar los contenidos de ese texto.

En la segunda parte, intento una caracterización de lo fantástico en la *Antología*. La perspectiva de análisis que aplico para el estudio del libro no se afilia a alguna teoría sobre lo fantástico en particular. Desde mi perspectiva, ninguno de los

esfuerzos teóricos con que contamos logra dar cuenta cabal de todas y cada una de las características del volumen. Es verdad que varias teorías consiguen iluminar diversos aspectos de la *Antología*, pero esto no es motivo suficiente para adherirse a alguna de las escuelas más destacadas. Esto bien puede deberse a que en la recopilación conviven varias concepciones acerca de lo fantástico.

Si ninguna teoría lograba establecer con coherencia lo fantástico en la *Antología*, me pareció mucho más sensato ir directamente al volumen e investigar si existía una serie de elementos constantes que permitieran perfilarlo. Con base en esto, procuré organizar una caracterización del significado de lo fantástico dentro de los márgenes del libro. El resultado de esa indagación fueron seis líneas de lo fantástico en la *Antología*. Esas líneas se fundamentan no sólo por su cohesión dentro de la obra, sino que tienen su justificación en muchos de los intereses manifestados por Borges a lo largo de su trayectoria.

El tercero y último de los capítulos se llama “La *Antología de la literatura fantástica*: una obra «desconcertante» y «caprichosa»”. El volumen se enfrentó, en el mejor de los casos, a una recepción renuente. Durante los primeros años, la *Antología* recibió calificativos de incompreensión o de franca censura. Tampoco el sincero reconocimiento de las generaciones subsiguientes ha sido muy útil para aclarar las mayores complejidades del libro.

Desde luego, cabe preguntarse si la compilación es realmente producto de decisiones arbitrarias o mal encaminadas. En el tercer capítulo intentaré aportar argumentos que demuestren que cierta desatención ha sido una constante en muchas de las lecturas del volumen. Por ello, no ha sido posible distinguir con claridad el

programa estético y las batallas literarias que subyacen y que le dan coherencia a la *Antología de la literatura fantástica*.

En un estudio acerca de algunas antologías de poesía mexicana, Alberto Vital declara:

...cuando decimos “antología” habitualmente nos referimos sólo a una forma, construida sobre la base de un conjunto de rasgos o marcas básicos (como la selección de textos y de autores), pero sin hacer alusión a las funciones que cada antología puede cumplir. Si me valiera de la célebre distinción saussuriana, diría que el término “antología” aparece por lo común sólo como el significante de un significado que ha de precisarse de manera casuística...¹⁹

Uno de los puntos de partida de esta tesis es que la *Antología* no podría explicarse únicamente a la luz de una concepción *sui generis* de lo fantástico propuesta por los compiladores. Muchas de las características que dan forma al libro son del todo ajenas a la literatura fantástica. Como señala Vital, es necesario indagar el “significado” de este “significante” tan complejo. Sobre todo, si se considera que en diversos aspectos la *Antología* se distancia de las particularidades de otras recopilaciones más tradicionales.

En la primera sección del último capítulo se estudian los criterios de selección y la organización de los textos de la *Antología de la literatura fantástica*. Algunas de las opiniones iniciales acerca de la obra criticaron el fragmentarismo, la mezcla de categorías ficcionales y no ficcionales y la inclusión de textos cuya intención principal no fue postular lo fantástico. Esas “anomalías” pueden ser justificadas si se contextualiza la *Antología* como uno de los episodios de una batalla literaria: la lucha

¹⁹ A. Vital, *La cama de Procusto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*, UNAM, México, 1996, p. 13.

del trío –y de Borges en especial– contra ciertas postulaciones, declaradas o implícitas, de la *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) de Ricardo Rojas. Si se toma en cuenta esta situación, muchas de las “arbitrariedades” del libro dejan de serlo.

La segunda sección del último capítulo examina las notas de presentación a los textos. Hay dos características muy notables en ellas. La primera es una posición de los antólogos frente al público lector: la falta de didactismo. Si bien en la mayoría de los casos las compilaciones tienen una intención didáctica –consciente o no–, en la *Antología* se rehúye esa posición ante los lectores. La segunda particularidad de las notas es que algunas suscriben datos apócrifos. La presentación de información falsa acerca de varios autores es mucho más que un juego con el lector o un guiño de parte de los compiladores. En ese apartado discutiré las consecuencias de este hecho para una tradición literaria que, como la sostenida en la *Historia de la literatura argentina* de Rojas, defiende una concepción telúrica de la vida cultural.

En el último apartado del tercer capítulo, estudio una de las “irregularidades” más evidentes de la *Antología*: la inclusión del relato policial “La noche incompleta” del escritor argentino Manuel Peyrou. La indagación me llevó a plantearme el problema de la relectura en la obra de Borges y en algunos textos de la *Antología de la literatura fantástica*. Y, nuevamente, terminé por interrogarme acerca del significado de la relectura frente a una tradición literaria y cultural como la planteada en la *Historia* de Ricardo Rojas.

En el estudio *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres* de Annick Louis, se parte de un problema fundamental en la producción literaria del autor. Mientras en la primera

edición de sus *Obras completas* –publicadas por Emecé entre 1953 y 1960– se da cabida a 173 textos distribuidos en ocho volúmenes, las bibliografías de Borges nos muestran que –sin considerar la poesía– su producción entre 1919 y 1960 de cuentos, ensayos, discursos y notas bibliográficas es no menor de 600 títulos. ¿Qué procesos de selección operaron hasta dejar fuera más de 400 textos? Para la autora, aceptar la idea de que esas 173 obras son, simple y llanamente, las mejores, es una respuesta insuficiente.

Por otra parte, ninguna ingenuidad, ningún azar puede atribuirse al orden en el cual el autor organizó cada uno de sus volúmenes. Desde el inicio de su carrera literaria, podría hablarse de una actitud estratégica perfectamente premeditada:

Quel que soit le critère utilisé, il est certain que l'ordre d'écriture et de publication ne comptent pas au moment d'articuler les écrits à l'intérieur d'un recueil. Borges semble avoir été conscient dès la publication de son premier recueil, *Inquisiciones*, de l'importance de la disposition des textes; sa conception du recueil comme totalité, comme espace de démonstration de ses propres idées, surgit lorsqu'on étudie le montage réalisé pour chaque œuvre. Cependant, la construction de chaque volume semble être régie par des principes différents, étroitement liés aux problèmes littéraires qui y sont posés. Les ouvrages poétiques ont été soumis à un travail du même ordre, malgré le fait qu'au départ ils semblent concernés exclusivement par un autre processus, celui de la correction.²⁰

Desde esta perspectiva, hay una labor pendiente para la crítica: la exploración de la amplísima empresa de gestión de textos y de construcción de volúmenes llevada a cabo por Borges a lo largo de su trayectoria artística. Creo que esto bien puede hacerse extensivo al caso de un libro fundacional como la *Antología*

²⁰ A. Louis, *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, L'Harmattan, Paris, 1997, pp. 26-27.

de la literatura fantástica. Las páginas que siguen son la respuesta que, tras una investigación de tres años, he podido dilucidar.

I. LOS AÑOS PREVIOS A LA *ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA*

1. LAS BATALLAS LITERARIAS

En una entrevista concedida en la década de 1990, Adolfo Bioy Casares hizo –casi de manera casual– una declaración que me parece profundamente significativa. El autor de *La invención de Morel* señaló: “Cuando nosotros, con Borges y Silvina, planeábamos la *Antología de la literatura fantástica*, no nos gustaba la palabra *fantástica* porque nos recordaba señoras diciendo «¡Fantástico, fantástico!» para decir «¡Excelente!» o «¡Extraordinario!» o lo que fuera. Y en algún momento Borges dijo: «¿Y si le pusiéramos *Cuentos irreales*?», lo que parecía mucho más moderado”.²¹ A mi juicio, se trata de un testimonio cargado de implicaciones que tal vez pasaron desapercibidas para el propio Bioy Casares, quien parece no haber advertido de manera cabal –o finge no haber advertido– la sugerencia de Borges: si bien la palabra fantástico podía remitir a la exclamación de ciertas mujeres, el sentido de la propuesta probablemente indicaba un rechazo del realismo literario.

Desde esta perspectiva, la *Antología de la literatura fantástica* vendría a ser una respuesta contra la estética literaria que los compiladores buscaban desplazar. Hay, asimismo, otro elemento destacable en el título *Cuentos irreales*. Antes que una apología directa y explícita de los relatos fantásticos, ese curioso nombre que no prosperó implicaba –dada la elección de un antónimo como carta de presentación–

²¹ Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992, p. 78.

un rechazo, un choque frontal contra el realismo.²² Llamar a la antología *Cuentos irreales* hubiera sido, entonces, mucho menos moderado de lo que indica Bioy Casares.

Dado lo anterior, es casi una obviedad sugerir que para una lectura adecuada de las páginas de la *Antología* es fundamental ubicarla en su contexto histórico-literario: entorno dominado por una estética cercana al género realista. Y una parte imprescindible en la reconstrucción de ese contexto nos obliga a perfilar la trayectoria artística de Jorge Luis Borges durante los años de la década de 1930.

1.1 Borges a principios de la década de 1930

Es extraordinariamente complejo el retrato literario que podría trazarse del denominado “primer Borges”.²³ Después del regreso familiar de su estancia europea, él participó con profusión y constancia en el mundo de las letras de Buenos Aires, a partir de 1921. Su herencia consistió en un arduo recorrido a través de varias estaciones de tránsito: vanguardismo ultraísta; nacionalismo criollista; tres libros de poesía; tres libros de ensayos que después quiso condenar al olvido... No obstante, todos los especialistas coinciden en que, hacia finales de los años veinte y principios

²² Al final de este capítulo, comentaré la “Postdata” al prólogo de la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*, donde Bioy Casares expuso explícitamente la animadversión de los compiladores contra el realismo y la formulación del libro como punta de lanza en el combate contra esa estética literaria.

²³ Sobre ese periodo creativo, véanse Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México-FCE, Buenos Aires, 1993; Annick Louis, *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, L’Harmattan, Paris, 1997; Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Siglo XXI, México, 2007; Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Argentina, 1997; Graciela Montaldo, “Borges: una vanguardia criolla”, en Graciela Montaldo (dir.), *Historia social de la literatura argentina, VII. Yrigoyen entre Borges y Arlt*, Contrapunto, Buenos Aires, 1989, pp. 213-232.

de los treinta, el joven Borges vivió un periodo de crisis creativa. Una de las consecuencias más visibles de esa crisis fue un alejamiento temporal de la creación poética.²⁴

En agosto de 1933, se dedicó el número 11 de la revista *Megáfono* a una “Discusión sobre Jorge Luis Borges”. Los directores –Sigfrido Radaelli y Erwin F. Rubens– indicaron los motivos de la edición: “[Se ha] elegido a Borges por tres razones: primero porque [a la dirección] le parece importante su obra literaria; segundo, por lo que este escritor, representa y ha representado dentro de la «nueva generación»; y tercero, porque es el escritor argentino que más influencia ha ejercido sobre los escritores jóvenes”.²⁵ Entre los intelectuales convocados están Pierre Drieu La Rochelle, Ulyses Petit de Murat, Eduardo Mallea, Amado Alonso y Enrique Anderson Imbert.

Si se atienden las tres razones con las cuales se justificó el número de *Megáfono*, producen más la impresión de un homenaje que de una discusión. Es notorio, sin embargo, que las colaboraciones se instalaron en el tono de la polémica al considerar un punto en especial: la valoración de la obra ensayística frente a la poética. Los participantes mostraron la dificultad de conciliar a un “Borges poeta” y a un “Borges ensayista”. Annick Louis comenta:

La difficulté semble se trouver dans l'impossibilité d'établir un lien entre une poésie qui véhicule des émotions, souvent appelées des “ferveurs” ou des “passions”, et une production critique qui apparaît aux yeux des intellectuels de l'époque comme “trop intellectuelle”, froide, dans laquelle la sensibilité semble être régie par l'intelligence. D'autres, par contre, sont

²⁴ Para una síntesis sobre el alejamiento borgeano de la poesía, véase Sergio Pastormelo, *Borges crítico*, FCE, Buenos Aires, 2007, pp. 60-63 y 130-135.

²⁵ *Apud* María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina. 1923-1960*, Hispamérica, Buenos Aires, 1974, p. 102.

sensibles au fait que les ferveurs de Borges peuvent être retrouvées dans ses essais et que sa poésie est parfois “trop intellectuelle”.²⁶

Aunque divididos entre esas dos apreciaciones, el balance de la discusión parece arrojar un veredicto a favor del poeta. En contraste, el fragmentarismo, la parcialidad y el capricho son algunas de las objeciones que se opusieron al joven ensayista.²⁷ Del debate en la revista *Megáfono* pueden deducirse algunos otros aspectos de interés.

Para 1933, año de la convocatoria, habían pasado cuatro desde que Borges publicó su último libro de poemas: *Cuaderno San Martín* (1929). La brevedad de éste –apenas se rebasa la docena de composiciones– se ha visto como un síntoma de una poética que ha agotado los tópicos y los recursos que la caracterizaron durante la década de 1920.²⁸ Los propios colaboradores de la “Discusión” percibieron que Borges estaba en los límites de una etapa creativa; persistir en el material poético desplegado ya no sería recomendable. Annick Louis señala que la impresión más o menos generalizada es que, en ese momento, se trataba de “une esthétique qui est perçue comme épuisée, figée, trop répétitive. Plusieurs réponses à cette enquête témoignent aussi de cette perception; les sentiments exprimés par Borges semblent «figés»; sa poésie traduit une image statique du monde”.²⁹

Ante la probable sensación de una poética –y acaso algunos perfiles de su ensayística– agotada, Borges fue preparando, durante los años treinta, el camino para su tránsito hacia la narrativa. Este tránsito no hubiera sido posible sin su labor

²⁶ A. Louis, *op. cit.*, pp. 372-373.

²⁷ Véase un muestrario de la “Discusión sobre Jorge Luis Borges” en M. L. Bastos, *op. cit.*, pp. 101-118.

²⁸ Véase R. Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, p. 132.

²⁹ A. Louis, *op. cit.*, pp. 391-392.

en los terrenos de la crítica. Sergio Pastormelo escribe: “La crítica fue el único género presente en todas las etapas de su producción literaria: Borges no siempre fue un narrador (década de 1920), no siempre fue un poeta (décadas de 1930 y 1940), pero siempre fue un crítico”.³⁰ Los especialistas han notado que algunos de los elementos para el ingreso borgeano al relato se fueron definiendo en las páginas de *Evaristo Carriego*, de *Discusión*, de *Historia universal de la infamia* y de *Historia de la eternidad*, así como en su labor para revistas y periódicos: *Crítica*, *El Hogar*, *Sur*.

Isabel Stratta, por ejemplo, apunta que a principios de los treinta los intereses literarios y los géneros cultivados por Borges mostraron una fuerte reorientación. Como parte de ésta, “el relato ingresa en el ensayo borgeano, todavía como preocupación teórica y como objeto de estudio más que como reflexión sobre alguna práctica de escritura propia”.³¹ De esta manera, si bien durante la década de 1920 en la ensayística de Borges se consideraban temas vinculados tanto con la poesía como con la prosa criollistas, a partir de los años treinta la narración será uno de los núcleos de la crítica borgeana. Hoy pueden leerse esos ensayos como el acto preparatorio del futuro escritor de relatos.

El propósito de este capítulo no es trazar un itinerario exacto y total del camino que le permitió a Borges pasar de la poesía y del ensayo a la narrativa: la intención de estas páginas es indagar algunos de los principales elementos que caracterizaron ese periodo de transición. En primer término, me interesa subrayar que, para el establecimiento de su poética narrativa, Borges cuestionó de manera

³⁰ S. Pastormelo, *op. cit.*, p. 17.

³¹ I. Stratta, “Documentos para una poética del relato”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 40-41.

continua y sistemática los fundamentos de lo que él llamaba, de forma muy general, literatura realista.

1.2 La batalla contra el realismo

Las reticencias borgeanas en torno a la representación de la realidad circundante derivan, entre otras cuestiones, de sus disputas con el criollismo literario.³² Para esta tendencia artística de los años veinte, la genuina literatura nacionalista era la que lograra capturar el “color local”. Es verdad que Borges escribió un poemario que sublimaba los espacios de la urbe: *Fervor de Buenos Aires*. Pero también es cierto que ya en ese libro la capital argentina era una especie de producto de la imaginación poética, una mitificación, más que un “retrato”.³³ Si bien la crítica de una literatura fundada en el color local es visible –aunque también llena de oscilaciones– en varios ensayos de la década de 1920,³⁴ su culminación más celebrada es “El escritor argentino y la tradición”.³⁵

Para el análisis de las reflexiones borgeanas sobre el realismo literario, comenzaré con dos ensayos de *Discusión* (1932). Este libro es fundacional desde

³² Para un estudio del criollismo borgeano, consúltese la bibliografía citada en la nota 3. Por otro lado, el cuestionamiento de Borges a la representación de la realidad tiene múltiples conexiones con sus convicciones en el terreno filosófico. Sin embargo, ese tema requeriría un muy amplio estudio aparte.

³³ Véanse R. Olea Franco, *op. cit.*, pp. 127-145; y Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Siglo XXI, México, 2007, pp. 24-25 y 27.

³⁴ Borges observa: “...nuestra raza puede añadirle al mundo una alegría y un descreimiento especiales. Esa es mi criollez. Lo demás –el gauchismo, el quichuismo, el juanmanuelismo– es cosa de maniáticos. Tomar lo contingente por lo esencial es oscuridá que engendra la muerte y en ella están los que, a fuerza de color local, piensan levantar arte criollo” (“Las coplas acriolladas”, en *El tamaño de mi esperanza*).

³⁵ Este trabajo fue originalmente una conferencia pronunciada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, el 19 de diciembre de 1951. Annick Louis hace una síntesis muy útil de su recorrido editorial (*op. cit.*, p. 175, n. 41).

diversas perspectivas. En principio, es el primero del género ensayístico que no fue desterrado por el autor de la edición de sus *Obras completas*. En segundo término, si lo comparamos con los trabajos que integran *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, es notoria la disminución de textos sobre temática local: sólo se ocupan de ésta “El coronel Ascasubi”, “El *Martín Fierro*” y “Nuestras imposibilidades”. En los dos primeros se exploran aspectos literarios; en el último, el autor se interroga con pesadumbre acerca de algunas características que le parece están muy enraizadas en el temperamento de los argentinos.

Aunque en *Discusión* destacan los artículos sobre aspectos literarios, teológicos y filosóficos, Rafael Olea Franco nota dos novedades en el volumen. La primera de ellas es una breve sección de reseñas cinematográficas.³⁶ En esos textos, es notoria la curiosidad por la “construcción narrativa” –llamémosla así– de las cintas. La segunda de las novedades es “el creciente interés del autor por los procedimientos o recursos propios de la narrativa. Ya que Borges siempre fue un teorizador práctico es obvio que ese interés se debe a su latente deseo de iniciarse en la narrativa”.³⁷ De esta manera, las dos novedades parecen sintetizarse en una sola: la investigación sobre los procedimientos para construir un relato.

Quizás uno de los primeros ensayos importantes donde Borges expone sus ideas acerca de la representación del mundo en la literatura sea “La postulación de la realidad”.³⁸ En él, se propone una clasificación dual de escritores: los *clásicos* y los

³⁶ Para una compilación de los textos que Borges escribió en su etapa de cinéfilo, véase Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine*, Sur, Buenos Aires, 1974.

³⁷ R. Olea Franco, *op. cit.*, pp. 230-231.

³⁸ Este ensayo se editó originalmente en el número 2 de la revista *Azul*, en junio de 1931, pp. 13-18. Después, pasó a formar parte de la primera edición de *Discusión* (Gleizer, Buenos Aires, 1932). En adelante, citaré por ésta dentro del texto.

románticos.³⁹ Miembros de la primera categoría serían los heterogéneos Voltaire, Swift, Tennyson, Kipling, Wells, Defoe, Cervantes y Gibbon. De este último, por ejemplo, analiza un pasaje que considera modélico de la postulación clásica de lo real y lo encomia porque “se reduce a mencionar una realidad, no a representarla” (p. 90). Ante ese registro –cuya elección y organización estética es responsabilidad exclusiva del autor–, el lector cumple una tarea fundamental: su “animación eventual queda a cargo nuestro” (p. 91).

Ya desde el título del ensayo, me parece que está presente el escepticismo borgeano ante una posible representación de la realidad: ésta sólo debe *postularse*, es decir, intentarse, proponerse, pretenderse. Sylvia Molloy observa que en este texto predomina “una poco diáfana distinción [...] entre el clásico que registra una realidad y el romántico que intenta expresar y representar esa misma realidad. La realidad aludida, mejor dicho la distinción entre realidades, no se define nunca: pasa a acrecentar el resto inexplicable que va acumulando el ensayo”.⁴⁰

Borges hace una defensa de cierta “vaguedad” en algunas representaciones literarias:

...la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de nuestros estados complejos, es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones (pp. 92-93).

³⁹ Borges usa de manera poco clara esos términos tan problemáticos en la historia de la literatura y se conforma con dar definiciones muy generales: “Esas indicaciones de *clásico* y de *romántico* las distraigo aquí de toda connotación histórica; entiendo por ellas dos arquetipos de escritor, dos procedimientos” (p. 90).

⁴⁰ S. Molloy, *Las letras de Borges y otros ensayos*, Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina, 1999, p. 96.

Esa “imprecisión”, que puede verificarse en nuestro contacto cotidiano con la realidad del mundo, no sólo es un aspecto concreto de nuestros sentidos, sino un elemento condicionante del arte. Por lo anterior, Borges prefiere un arte clásico frente a otro de índole romántica, pues éste –según él– tiende a caer en una especie de “falsedad” artística: “La realidad que los escritores clásicos proponen, es cuestión de confianza [...] La que procuran agotar los románticos, es de carácter impositivo más bien: su método continuo es el énfasis, la mentira parcial” (pp. 94-95).⁴¹

De acuerdo con el autor, son tres los modos “clásicos” de postular la realidad. El primero, “consiste en una notificación general de los hechos que importan” (p. 95). El segundo, “reside en concebir una realidad más compleja que la declarada al lector, y en mencionar sus derivaciones y efectos” (p. 95). Finalmente, el tercer método, “el más difícil y eficiente de todos, ejerce la invención circunstancial” (p. 97). Como ejemplo de este último, Borges recuerda un pasaje de *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta, en el cual se describe “ese aparatoso *caldo de torrezno*, que se servía en una *sopera con candado para defenderlo de la voracidad de los pajes*, tan insinuativo de la miseria decente, de la chismosa retahíla de criados, del caserón lleno de escaleras y vueltas de distintas luces” (p. 97). Sylvia Molloy comenta que esta clasificación puede resultar desconcertante, pues –bien mirados– los tres métodos están contenidos de algún modo en la primera fórmula.⁴² En todo caso, hay una cierta diferencia de *énfasis* entre los dos últimos:

⁴¹ Comenta Molloy: “No difieren mucho la confianza y la imposición si se la relaciona con el concepto de paternidad, es decir (por más que se la cuestione) de *autoridad*. Más exacto sería decir que los modos propuestos por Borges cuentan tanto con la confianza “clásica” del lector (que no cuestiona imprecisiones) como con la imprecisión “romántica” de un autor quien –contando con aquella confianza previa– dicta la selección del texto, elige los énfasis y las mentiras parciales” (*op. cit.*, p. 98).

⁴² *Ibid.*, p. 98.

Si nos atenemos a la comparación de los dos últimos modos de postular la realidad, tales como los describe Borges, veremos que la diferencia reside, en efecto, en una diferencia de énfasis. Basta confrontar la mención de la concreta y particular sopera de Larreta con la luna llena, deliberadamente elusiva, de Tennyson. La mención de la luna abriría posibilidades hacia lo que está “afuera”, más allá de lo escrito, hacia nuevos relatos. El preciso candado de la sopera remitiría en cambio a lo que está “adentro”, lo que está registrado dentro del texto. Los métodos son obviamente reversibles y pierde todo sentido hablar de un “adentro” y de un “afuera” puesto que el rasgo diferencial, sugerido o claramente escrito, *ya* está en el texto.⁴³

Para concluir, quiero resaltar uno de los elementos presentes en “La postulación de la realidad”. Borges destacó una idea con esos tres métodos: la posibilidad de una representación literaria que eludiera, siquiera de modo parcial, a su referente. Con esto tomó partido por una estética que evitaba lo que entendemos, de manera general, como realismo. Más adelante veremos las repercusiones de esta elección; sin embargo, Borges siguió defendiendo estas concepciones durante años. Basta citar como ejemplo un ensayo cercano a la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*: “Sobre la descripción literaria”.⁴⁴

En éste, examina lo que consideraba los dos errores más comunes de la descripción (el primero, de “tipo metafísico”, es decir, una multiplicación de términos que contraviene “el principio taxativo de Occam”; el segundo, “la enumeración y definición de las partes de un todo”) en pasajes de Groussac, Oyuela, Lugones, Ortega y Gasset, Güiraldes, Miró y Torres Villarroel. Y Borges concluye encomiando, exactamente como en “La postulación de la realidad”, el único método que le parece

⁴³ *Ibid.*, pp. 102-103.

⁴⁴ *Sur*, 1942, núm. 97, pp. 100-102.

válido para la descripción: lo que llama el *procedimiento indirecto*.⁴⁵

1.3 Principios de una poética

El segundo de los ensayos de *Discusión* que me parece imprescindible analizar es “El arte narrativo y la magia”. Este trabajo fue publicado originalmente en la revista *Sur*.⁴⁶ Espacio escogido de manera premeditada: Beatriz Sarlo ha estudiado en un trabajo ya clásico las estrategias desplegadas tras esta elección.⁴⁷ Más adelante iré recuperando apuntes de ese artículo.

En la primera línea de “El arte narrativo y la magia”, se lee: “El análisis de los procedimientos de la novela ha conocido escasa publicidad” (p. 109). Así, en tanto que una de las preocupaciones fundamentales en el ensayo es el examen de los procedimientos de la novela, se sobrentiende que lo que Borges procurará dilucidar son los problemas básicos en la construcción de una arquitectura novelística.

Las obras que le sirven al argentino para exponer sus convicciones son *The Life and Death of Jason* (1867) de William Morris y *Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838) de Edgar Allan Poe. Hay hilos de continuidad entre este ensayo y “La postulación de la realidad”: en éste, Borges había citado un largo pasaje de la novela de Morris y lo había celebrado como ejemplo de un arte *clásico* (*Discusión*, pp. 96-97).

Ahora bien, la elección de ese par de volúmenes es, a todas luces, sorprendente: ¿por qué prescindir en una meditación sobre la novelística,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁶ *Sur*, 1932, núm. 5, pp. 172-179. Después, Borges lo recogió entre los ensayos de *Discusión*. Citaré por éste dentro del texto.

⁴⁷ B. Sarlo, “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, *Punto de Vista*, 1982, núm. 16, pp. 3-6.

justamente, de los clásicos decimonónicos europeos?; ¿por qué anteponer a los maestros ingleses, franceses y rusos un libro en verso de corte mitológico o una novela que es única en las obras completas del norteamericano (y que, para los parámetros clásicos, difícilmente se clasificaría como una novela)? Emir Rodríguez Monegal explica: “En las dos obras hay un elemento común: el rechazo tácito de la «poética» del realismo”.⁴⁸

Borges expone primeramente *The Life and Death of Jason*:

El proyecto de Morris era de casi imperceptible, íntima valentía. Era la relación auténtica de las aventuras apócrifas de Jasón, rey de Iolcos. La sorpresa lineal, recurso general de la lírica, no era posible en esa narración de más de diez mil versos. Ésta necesitaba ante todo una fuerte apariencia de veracidad, si no absoluta, capaz a lo menos de producir esa espontánea suspensión de la duda, que determina para Coleridge la fe poética. Morris consigue despertar esa fe; quiero investigar cómo (p. 110).

Creo que hay dos elementos definitivos en la elección de *The Life and Death of Jason* como raíz de la argumentación borgeana. Cuando se enfatiza que la mayor dificultad de Morris era conseguir “la relación auténtica de las aventuras apócrifas de Jasón”, se nos ubica ante el problema de la *verosimilitud*.⁴⁹ Es decir, se nos pone delante de una de las mayores preocupaciones de casi cualquier representación en la

⁴⁸ E. Rodríguez Monegal, “Borges: Una teoría de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 95 (1976), p. 179. La tesis del estudio es, de hecho, que “El arte narrativo y la magia” es “un ataque a fondo del realismo” (p. 177).

⁴⁹ Annick Louis indica: “Dans le système de Borges le problème de la vraisemblance apparaît comme une question strictement littéraire n’ayant aucun rapport avec les allusions à des objets, à des faits ou à des personnages réels. Ce qui est vraisemblable l’est en fonction de la constitution de traits circonstanciels de la narration; il est inutile pour l’écrivain de se documenter ou de fournir une quantité importante de détails. Borges pousse le refus du réalisme et du naturalisme, deux esthétiques très en vogue dans l’Argentine de l’époque, à un point extrême, en suggérant que les romans qui répondent à celles-ci sont peu vraisemblables. Chaque écrivain se doit donc de créer un système de vraisemblance dans ses fictions; un système ayant des lois et une logique propres” (*op. cit.*, p. 163).

literatura. Borges, sin embargo, la emplea para cuestionar –aquí tácitamente; más delante de forma directa– a las corrientes vinculadas con el realismo: ¿son las técnicas realistas la solución óptima cuando se busca la presentación del mundo en la literatura?

El segundo de los puntos trascendentes en la selección de la “novela” de Morris es, justamente, el debate sobre la novela como género. ¿Cómo podemos hablar de la obra de William Morris como una novela? Para Beatriz Sarlo, el *corpus* aducido en “El arte narrativo y la magia”, sólo podría llamarse novelístico con grandes reservas.⁵⁰ No obstante, la lectura de otros ensayos de *Discusión* permite establecer conexiones argumentales al interior del libro para salvar esta cuestión.

En “El *Martín Fierro*”, luego de comentar varios pasajes del poema, Borges ofrece sus conclusiones: “En esta discusión de episodios me interesa menos la imposición de una determinada tesis, que este convencimiento central: la esencia novelística del *Martín Fierro*, hasta en los pormenores. Novela, novela de organización cuidada o genial, es nuestro *Martín Fierro...*” (p. 60). La obra capital de la literatura argentina no sería, entonces, un poema épico sino una novela: lo privativo novelístico no radica, por lo tanto, en el uso de la prosa sino en el de los procedimientos narrativos. Además, y aunque aquí no lo diga de manera explícita, para Borges el *Martín Fierro* también es una novela por la certera construcción literaria de dos de sus protagonistas: Fierro y Cruz.

En la última nota explicativa de “El *Martín Fierro*” se procura justificar la versificación de la “novela” de José Hernández:

Queda su condición de verso. Por ella ha trascendido a las guitarras y a los hombres de la distancia; a ella se debe enteramente su difusión oral. Tiene

⁵⁰ B. Sarlo, art. cit, p. 5.

además otra recelada virtud, que se refiere a la economía interna del libro, no a la mecánica de su éxito. El verso –como el coturno, la veneración y la máscara, en la tragedia esquílea– concede al *Martín Fierro* ese grado mínimo de irrealidad, que es condición del arte. Una directa narración –recuérdese el problema de Güiraldes, en *Don Segundo Sombra*– demandaría un interlocutor, un motivo. El verso, en cambio, se presenta y está (p. 64, n. 5).

Son varias las materias que se conjugan en este párrafo. El uso del verso zanjaría por lo menos tres cuestiones. Primeramente, a través de la versificación se explican, por un lado, su economía de recursos; por el otro, las posibilidades de su transmisión oral –y parte de su éxito– se basan en el metro y en la rima como apoyos mnemónicos. En segundo lugar, Borges asegura que el *Martín Fierro* es una novela, pero ésta no tendría vínculos con el realismo: la idea de que “la *irrealidad* es una condición del arte” es, sin lugar a dudas, parte de su programa estético. Esta poética fue defendida por Borges en otros textos y durante varios años.⁵¹ Finalmente, el verso –de acuerdo con Borges– permitiría franquear el escollo de la necesidad de un interlocutor y de un motivo que legitime la narración. Es muy impresionante, desde luego, la energía de la frase “El verso, en cambio, se presenta y está”: aquí no parece que se argumente; se espeta.

Prolongaré ahora la digresión en mi lectura de “El arte narrativo y la magia”. Puesto en contexto, defender la tesis de que el *Martín Fierro* es una novela era mucho más que una simple extravagancia. En este aparente desvarío subyace una vieja batalla literaria. A raíz del Centenario del inicio del movimiento

⁵¹ Ahora citaré sólo un ejemplo, correspondiente a la década posterior. En el relato “El milagro secreto” (publicado originalmente en la revista *Sur*, 1943, núm. 101, pp. 13-20), leemos: “[Jaromir] Hladik preconizaba el verso [para su drama *Los enemigos*], porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es la condición del arte” (p. 16). Por otro lado, aquí es inevitable que vuelva a mi memoria el *otro* título de la *Antología de la literatura fantástica: Cuentos irreales*.

independentista argentino, de la numerosa presencia de inmigrantes en el país, de las características de la lengua local frente a los idiomas foráneos y del cuestionamiento acerca de las relaciones que debía establecer el país con el resto de los estados, hubo un movimiento de reflexión en torno a la *identidad nacional*.⁵² Algunos de estos temas controversiales cristalizaron en una compleja revaloración del *Martín Fierro*: “La nueva lectura del poema de Hernández no sólo fue ocasión para la transfiguración del gaucho –convertido en arquetipo de la raza–, sino también para establecer un texto «fundador» de la nacionalidad”.⁵³

Sarlo y Altamirano explican que esa corriente de revaloración del *Martín Fierro* tuvo varios episodios claves: las conferencias dictadas por Leopoldo Lugones – a las cuales asistió la oligarquía argentina en pleno, incluido Roque Sáenz Peña, presidente de la república–, recogidas después en *El payador* (1916); el discurso que pronunció Ricardo Rojas cuando tomó a su cargo la recién fundada cátedra de Literatura Argentina; y, por último, la controversia promovida por los editores de la revista *Nosotros*, con una encuesta en torno al *Martín Fierro*.⁵⁴ El sondeo de *Nosotros* tenía por tema la naturaleza épica del poema hernandiano: Lugones y Rojas la habían afirmado, “aunque le asignaran una filiación histórico-literaria diferente. Para el primero, el *Martín Fierro* tenía sus antepasados en los poemas homéricos, mientras que para Rojas se emparentaba con la épica medieval: la obra de Hernández representaba para los argentinos lo que la *Chanson de Roland* para los franceses y el *Cantar de Mio Cid* para los españoles”.⁵⁵

Beatriz Sarlo asegura que “quien escribiera en la Argentina del primer tercio

⁵² Nuevamente, remito a la bibliografía consignada en la nota número 3 de este capítulo.

⁵³ Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *Ensayos argentinos*, pp. 186-187.

⁵⁴ *Ibid.*, 187.

⁵⁵ *Loc. cit.*

[del siglo xx] tenía que examinar el mito gaucho y medirse con él, ya fuera para rechazarlo, para desviarlo o para adoptarlo”.⁵⁶ Esto es, justamente, lo que hace Borges cuando reivindica la naturaleza novelística del poema.⁵⁷ Escribe en el ensayo de *Discusión*:

Se me recordará que las epopeyas antiguas representan una preforma de la novela. De acuerdo, pero asimilar el libro de Hernández a esa categoría primitiva es agotarse inútilmente en un juego de fingir coincidencias, y es renunciar a toda posibilidad de un examen. La legislación de la épica – metros heroicos, manejo servicial de los dioses, destacada situación política de héroes– no es aplicable aquí. Las condiciones novelísticas, sí lo son (pp. 60-61).

Con este solo aserto, Borges arrebató el *Martín Fierro* a Lugones y a Rojas: las connotaciones míticas quedaban, así, difuminadas. Ahora bien, hay que señalar que si bien procuró alejar el poema de las disputas en torno a la nacionalidad argentina, Borges intentó imponer –con notable éxito– su propia lectura del *Martín Fierro* a lo largo de varias décadas. Basta pensar en “El fin” como un relato con el que buscó clausurar el poema gauchesco, contraviniendo incluso algunas de las intenciones de Hernández –que Borges juzgó reaccionarias– en la segunda parte de la obra.⁵⁸

Vuelvo ahora a “El arte narrativo y la magia”. Hay hilos de continuidad

⁵⁶ B. Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, pp. 61-62.

⁵⁷ Borges reiteraría esta posición en otras ocasiones. Por ejemplo, como respuesta a la “Encuesta sobre la novela” que convocó la *Gaceta de Buenos Aires* el 6 de octubre de 1934 (J. L. Borges, *Textos recobrados. 1931-1955*, Emecé, Buenos Aires, 2001, pp. 346-347).

⁵⁸ Véanse A. Louis, *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, pp. 427-443; B. Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, pp. 60-67; R. Olea Franco, “El íntimo cuchillo en la garganta: ¿civilización o barbarie?”, en *Los dones literarios de Borges*, Iberoamericana, Madrid, 2006, pp. 37-66; y Alfonso García Morales, “Jorge Luis Borges, autor del *Martín Fierro*”, *Variaciones Borges*, 2000, núm. 10, pp. 29-64.

entre éste y “La postulación de la realidad” cuando se analizan las estrategias para conseguir la verosimilitud en *The Life and Death of Jason*. Borges recuerda la presentación de un par de seres mitológicos: Quirón y las sirenas. En esas presentaciones identificamos el tercero de los recursos para postular la realidad: la invención circunstancial. En el caso del centauro, una inesperada “corona de hojas de encina en la transición de bruto a persona” (p. 112); en el de las sirenas, “la neblina ansiosa de lágrimas que ofusca la visión de los hombres” (p. 113), cuando descubren a las mujeres míticas.

Al finalizar el examen de la novela de Morris, el ensayista pasa a *Narrative of Arthur Gordon Pym*. Abajo destacaré los temas pertinentes para mi investigación en el relato de Poe. Ahora prefiero estudiar la conclusión borgeana que se desprende del análisis de las novelas:

Rectamente se induce de lo anterior que el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la novela tumultuosa y en marcha, esa motivación es improcedente, y lo mismo en el relato de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados *ídola* de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y ancestral. La primitiva claridad de la magia (p. 117).

Como apuntamos, la primera línea de “El arte narrativo y la magia” plantea una inquietud básica: los fundamentos de la construcción de una novela. El corolario es que la arquitectura novelística tiene como cimiento la *causalidad*.⁵⁹ A partir de

⁵⁹ Véase la reseña, casi contemporánea a *Discusión*, de la novela *45 días y treinta marineros* de Norah Lange, en la cual se analiza la obra desde esta misma perspectiva (*Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica* –9 de diciembre de 1933–, recogida en *Textos recobrados. 1931-1955*, pp. 77-78). Véase también A. Louis,

esta conclusión, postula una clasificación dual e incompatible de novelas: la que aquí denomina “novela de caracteres” –marcada por su intencionalidad realista– y la novela construida con base en una “causalidad mágica”.

Ahora bien, en tanto que Borges se interroga sobre los procedimientos de la novela y concluye que el carácter medular de ésta radica en la causalidad, se originan dos consecuencias complementarias. Por un lado, está colocando en un primer plano cuestiones de tipo constructivo y formal. Por el otro, desplaza prácticamente toda preocupación por el *contenido* de la novela: poco importa *qué se narre*, sino *qué solución formal* se utilice para hacerlo.

Esta posición estética era extraordinariamente subversiva en su momento. Cuando Borges escribió estas consideraciones, uno de los elementos clave que organizaban el sistema literario argentino era una novela afín al realismo. Ir a contrapelo de esta corriente literaria tenía serias consecuencias: no sólo era rechazar un modelo de representación literario; también implicaba marcar distancia con respecto de las preocupaciones éticas que, para algunos narradores argentinos, debían definir su contenido.

El realismo no sólo dominaba el sistema literario de la nación sudamericana durante las décadas de 1920-1930: su presencia era notoria a nivel continental.⁶⁰ Beatriz Sarlo sintetiza la situación del momento al que nos referimos: “la literatura argentina de esos años mantiene una relación, si se quiere tardía, con las poéticas del realismo, el costumbrismo y la novela psicológica de personaje. Borges se separa drásticamente de las poéticas del realismo que incluso habían marcado, como en los

Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres, p. 163.

⁶⁰ Véase Ángel Rama, “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Instituto Colombiano de Cultura, Colombia, 1982, pp. 99-202.

cuentos de Quiroga, a la literatura fantástica”.⁶¹ Sólo hay un punto que habría que matizar: no es que la literatura fantástica de Horacio Quiroga esté señalada por la poética realista; más bien, él practicó una obra fantástica de corte clásico, la cual – como postuló Todorov– implicaba por necesidad el realismo.

Por otro lado, el mapa literario que dibuja Sarlo de ese periodo es el siguiente:

El realismo forma parte de la *otra* literatura en la Argentina: naturalismo a lo Manuel Gálvez (que la vanguardia martinfierrista había pulverizado sin necesitar otro recurso que la ironía), moralismo pequeñoburgués de la literatura humanitarista de Boedo escrita por Leónidas Barletta o Álvaro Yunque, pintoresquismo porteño a lo Enrique González Tuñón, naturalismo negro y teratológico, como el de Elías Castelnuovo, fascinado por los monstruos producidos en una sociedad de clases.⁶²

Graciela Montaldo destaca el compromiso ético que una literatura como la arriba trazada debía desempeñar: “con la literatura había que fortalecer la nacionalidad americana, educar a las masas, moralizar la sociedad y por esta razón, los textos producidos van a ser generalmente tributarios de ideas extra-literarias, de las que se muestran como ejemplos”.⁶³ Si admitiéramos que el problema central de la novelística es la causalidad, estaríamos suscribiendo una poética que tiene muy poco que ver con las preocupaciones morales. En “Paul Groussac”, otro de los ensayos de *Discusión*, Borges declara: “Soy un lector hedónico: jamás consentí que mi sentido del deber interviniera en afición tan personal como la adquisición de libros...” (p. 125). ¿Qué mayor escándalo que declararse un lector –e, implícitamente, un escritor– hedonista en un periodo convulsionado por los conflictos, en un mundo que requería

⁶¹ B. Sarlo, “Una poética de la ficción”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, p. 21.

⁶² *Loc. cit.*

⁶³ G. Montaldo, “Borges: una vanguardia criolla”, p. 227.

de tanto compromiso con la realidad? La mayoría de las acusaciones contra Borges por su falta de *contenido humano* podrían explicarse por una concepción de la literatura de este tipo.⁶⁴

Cuando Borges comenta la *Narrative of Arthur Gordon Pym* en “El arte narrativo y la magia”, declara: “El secreto argumento de esa novela es el temor y la vilificación de lo blanco” (p. 114). En esta observación me parece que subyace, precisamente, un apunte acerca de las complejidades morales. En la cultura occidental moderna, suele considerarse el blanco como el color del bien y de la pureza. Sin embargo, Borges examina la novela de Poe y recuerda, también, *Moby Dick* como obras donde la blancura simboliza el mal. Con esto, creo que lanza una especie de crítica contra posturas literarias maniqueas, que pretenden sancionar graves conflictos éticos en el mundo real.

Concluyo con “El arte narrativo y la magia”. Una vez que Borges ha tomado partido por la causalidad mágica como el fundamento de una construcción novelística ideal, explica el mecanismo secreto de la magia:

Ese procedimiento o ambición de los antiguos hombres ha sido sujetado por Frazer a una conveniente ley general, la de la simpatía, que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual –magia imitativa, homeopática– ya por el hecho de una cercanía anterior –magia contagiosa. Ilustración de la segunda era el unguento curativo de Kenelm Digby, que se aplicaba no a la vendada herida sino al acero delincuente que la infirió –mientras aquella, sin el rigor de bárbaras curaciones, iba cicatrizando. De la primera los ejemplos son infinitos (pp. 117-118).

El ensayista ubica uno de esos infinitos ejemplos entre los hechiceros de Australia Central, quienes “se infieren una herida en el antebrazo que hace correr la

⁶⁴ Véase M. L. Bastos, *op. cit.*, *passim*.

sangre, para que el cielo imitativo o coherente se desangre en lluvia también” (p. 118).⁶⁵ La aproximación prodigiosa de acontecimientos distantes, la influencia mutua e insospechada de los fenómenos más remotos, es precisamente lo que Borges recupera de la causalidad mágica para proyectarlo como uno de los paradigmas de la construcción novelística: “Ese recelo de que un hecho temible pueda ser atraído por su mención, es impertinente o inútil en el asiático desorden del mundo real, no así en una novela, *que debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior*” (pp. 119-120; las cursivas son mías).

Para Borges, uno de los mayores artífices de este tipo de construcción literaria es Gilbert Keith Chesterton, y comenta varios ejemplos de cómo procede el escritor inglés. En otro apartado retomaré el análisis borgeano de los textos de Chesterton como modelos de narración eficiente. Esta arquitectura ideal, sin embargo, no se limita a la página escrita: “Esa teleología de palabras y de episodios es omnipresente también en los buenos films” (p. 121). En todos los ejemplos convocados por el argentino se subraya el modo en el cual los creadores diestros logran que las escenas iniciales sean un sutil e insospechado anticipo de la conclusión de la obra.

⁶⁵ La recuperación de una olvidada reseña permite observar que la curiosidad borgeana por la “causalidad mágica” se estaba gestando desde varios años antes, hacia mediados de la década de 1920. El libro reseñado se titula *Cuentos del Turquestán*, y la nota apareció originalmente en el diario *La Prensa* de Buenos Aires –29 de agosto de 1926–, bajo la firma de “Luis Borges”. El joven comenta sobre esos relatos orientales: “La magia es un episodio causal, es ejemplo de causalidad como tantos otros. Para matar de lejos a un hombre, podemos atravesarlo a flechazos; pero también podemos amasar un monigote suyo de arcilla y clavetearlo hasta que se muera el original. [...] Hablamos de leyes naturales, y todo lector de Eduardo Carpenter o de Ernesto Mach sabe que esas leyes no pasan de provechosas ficciones y que se las inventamos al mundo. El hombre primitivo no cree ni en esas prefijadas leyes ni en el milagro que es su bienhechora infracción y que las precisa para vivir con algún decoro. Cree instintivamente en la causalidad y no la clasifica en mágica y en común” (*Textos recobrados. 1919-1929*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 262).

No creo que sea fortuito que el ensayista utilice la palabra “teleología” en su análisis de las construcciones artísticas. Si a Borges le interesa un tipo de literatura – y de cinematografía– que logre dar coherencia a todos y cada de los episodios presentados –y que en su exposición inicial podrían parecer casuales o de justificación endeble–, es natural que use un término ligado a la noción de un fin último, el cual conseguiría justificar todo el desarrollo.

Creo que si nos quedaran dudas acerca de “El arte narrativo y la magia” como estandarte contra la novela realista, las últimas líneas del ensayo las despejarían: “Procuro resumir lo anterior. He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está en el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica” (pp. 121-122).

1.4 Biografías de asesinos, poetas y gente aún peor...

Las biografías que van de *Evaristo Carriego* (1930) a *Historia universal de la infamia* (1935) —y que habrán de llegar a “Pierre Menard, autor del *Quijote*”— son fundacionales en el desplazamiento borgeano del ensayo y de la crítica hacia la narrativa.

Como en todos los textos de Borges, en *Evaristo Carriego* parece proponérsenos una multiplicidad de sentidos. Por un lado, digamos que, luego de sus propias tentativas poéticas durante la década de 1920, el autor formulará en esas páginas una lectura mediante la cual evalúa sus empeños por poetizar los suburbios y a sus personajes.⁶⁶ Por otro, digamos que este volumen podría ser leído como una reflexión acerca de la biografía y del papel estratégico que puede jugar ésta para que un autor más bien menor sea reconocido y consagrado como un escritor nacional.⁶⁷ Para Annick Louis, esa biografía está signada, además, por la tensión y el cruce de géneros. Y éstos mostrarán toda su productividad al alcanzar la escritura narrativa:

...la tension entre la biographie, l'essai littéraire et le récit n'est pas le résultat d'un manque de maîtrise du matériau; elle constitue l'essence même du livre, dans la mesure où Borges choisit de parler des tensions de l'oeuvre de Carriego. L'écrivain semble d'ailleurs parfaitement conscient de celles-ci et des esthétiques qu'il rejette à travers l'écriture de cet ouvrage. Cependant, quand il s'agit de rendre productif le modèle choisi, il se définit pour un genre; l'essai et la biographie sont alors écartés au profit de la

⁶⁶ Annick Louis matiza sobre esto: “Une lecture d'ailleurs assez critique, à travers laquelle il propose de considérer ses tentatives comme un échec, puisque la ville qu'il décrit est une ville fantôme, peuplée de personnages sans passions, plus proches d'un archétype que d'un homme vivant et dont la seule valeur semble être le courage. Afin d'aller au-delà de ce qu'il présente comme un échec, Borges se déplace vers le récit” (*Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, p. 405).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 28

narration.⁶⁸

Pero, ¿por qué una biografía sobre Carriego? De nueva cuenta, tenemos que *Evaristo Carriego* puede insertarse como capítulo de una batalla literaria. Así como defender la naturaleza novelística del *Martín Fierro* era una toma de posición en una disputa estético-ideológica contra Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, encumbrar como modelo poético a Carriego significaba asestar un nuevo golpe contra Lugones, ahora en su calidad de poeta modernista: “Carriego podía ser contrapuesto a Lugones invirtiendo, con esta sola operación, todas las jerarquías estético-ideológicas que organizaban a la literatura argentina”.⁶⁹

Cuando Borges comenzó a escribir, Lugones y el modernismo eran el centro del sistema literario argentino. Y el mayor empeño de la joven generación de la década de 1920 fue desplazar a Lugones y a su poética de ese puesto central.⁷⁰ Es mítica la violencia de algunos textos borgeanos que tienen como tema a Lugones. Un ejemplo es la reseña del *Romancero*: “Muy casi nadie, muy frangollón, muy ripioso se nos evidencia don Leopoldo Lugones en este libro, pero esto último es lo de menos. [...] Hoy, ya bien arrimado a la gloria y ya en descanso del tesonero ejercicio de ser un genio permanente, ha querido hablar con voz propia y se la hemos escuchado en el *Romancero* y nos ha dicho su nadería. ¡Qué vergüenza para sus fieles! ¡Qué humillación!”.⁷¹ Esta violencia, sin embargo, no se prolongaría durante muchos años.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 411.

⁶⁹ B. Sarlo, “Borges y la literatura argentina”, *Punto de Vista*, 1989, núm. 34, p. 7.

⁷⁰ Beatriz Sarlo apunta: “...los primeros libros de Borges, sus artículos de *Proa* y *Martín Fierro*, significan una ruptura con Lugones y el modernismo. Responden a la pregunta sobre cómo escribir después de y en contra de Lugones” (*ibid.*, p. 8).

⁷¹ “Leopoldo Lugones, *Romancero*” apareció originalmente en la revista *Inicial*, en enero de 1926; después se recogió en *El tamaño de mi esperanza*.

Un poco antes de la muerte de Lugones, Borges ya estaba escribiendo artículos reivindicatorios: de “Las «nuevas generaciones» literarias”⁷² al prólogo de *El Hacedor*; pasando, desde luego, por el *Leopoldo Lugones* escrito en colaboración con Betina Edelberg en 1965.⁷³

Con la consagración de Evaristo Carriego, Borges estaba proclamando, entonces, que su poética no sería la del modernismo. Colocar a Carriego como principio de su literatura era inventarse un origen completamente ajeno al *establishment* literario argentino.⁷⁴

Varios críticos elogiaron la vena “humanitaria”, la identificación con los desposeídos de la poesía de Carriego.⁷⁵ Una de las primeras operaciones que realizó Borges, para conseguir que aquél fuera su *precursor*, fue atenuar de sus versos una excesiva carga moral:

Carriego apela solamente a nuestra piedad. Aquí es inevitable una discusión. La opinión general, tanto la conversada como la escrita, ha resuelto que las provocaciones de lástima son la justificación y virtud de la obra de Carriego.

⁷² *El Hogar*, 26 de febrero de 1937.

⁷³ El mejor trabajo sobre la compleja relación de Borges con Lugones –y con Ricardo Güiraldes– lo hallamos en Ivonne Bordelois, *Un triángulo crucial. Borges, Güiraldes y Lugones*, Eudeba, Buenos Aires, 1999. Véanse también Hernán Díaz, “Senderos cruzados”, en William Rowe, *et al.* (comp.), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 35-45; y Aníbal Jarkowski, “El íntimo adversario: Lugones”, *Variaciones Borges*, 2000, núm. 9, pp. 40-58.

⁷⁴ Para Beatriz Sarlo: “Sus primeras páginas sobre Carriego, publicadas en su segundo libro de ensayos [*El tamaño de mi esperanza*], son sencillamente un acto de independencia respecto de las líneas hegemónicas del mapa literario: Borges tuerce las verticales y las horizontales, descoloca a Lugones e inventa un punto de partida extraño al prestigio establecido. Realiza un movimiento quebrado por la discontinuidad y pone a la literatura marginal de Carriego como principio de su literatura. Esto le permite inventarse un origen, inventar un origen para la literatura futura, romper con las filiaciones previsibles, trazar los bordes de un territorio ficcional, hacer una elección de tono poético” (*Borges, un escritor en las orillas*, pp. 40-41).

⁷⁵ Véase R. Olea Franco, *op. cit.*, pp. 221-224.

Yo debo disentir, aunque solo. Una poesía que vive de contrariedades domésticas y que se envicia en persecuciones menudas, imaginando o registrando incomodidades para que las deplora el lector, me parece una privación, un suicidio (“La canción del barrio”).⁷⁶

Una vez más, Borges establece un corte tajante entre la estética y un compromiso ético, entre el arte y cualquier forma de pedagogía o ideología. Esta división será aún más nítida en las biografías de *Historia universal de la infamia*.

Uno de los aspectos fundamentales en la valoración borgeana de la obra de Evaristo Carriego fue el *culto al coraje*. Si bien Borges rechazó el elemento humanitarista presente en las páginas de Carriego, por otra parte exaltó la faceta del cuchillero de barrio. Josefina Ludmer comenta que estas dos líneas se presentaban reunidas en la tradición gauchesca.⁷⁷ En el *Martín Fierro*, por ejemplo, son visibles tanto el lamento profundo por las injusticias sociales como la disposición a enfrentar cualquier desafío. Para su propio proyecto estético, Borges recuperó y desarrolló únicamente la segunda. A partir de “Carriego y el sentido del arrabal” (*El tamaño de mi esperanza*) y hasta *Evaristo Carriego*, se dio a la tarea de recrear un escenario para un grupo de personajes que le fascinaba: el “compadraje cuchillero y soberbio” (*oc*, I, p. 111). “Hombre de la esquina rosada” fue el relato inaugural donde plasmó esos intereses que marcarían una de las vertientes de la narrativa borgeana a partir de la década de 1930.

⁷⁶ Puede agregarse la lectura de Josefina Ludmer: “...el lamento, pérdida y queja social que precede siempre a una decisión política (de desertar, de enfrentar, de exiliarse, de resistir), queda reducido en el Carriego de Borges contra Boedo a la piedad individual por la desgracia del otro, de la costurerita y la tía solterona: *queda feminizado, despolitizado y cotidianizado*” (*El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988, p. 224).

⁷⁷ J. Ludmer, *op. cit.*, p. 224.

1.5 Los irresponsables juegos de un tímido

Quizás fue Amado Alonso el primero en notar que *Historia universal de la infamia* significaba un paso definitivo en la evolución literaria de Jorge Luis Borges. Si en la “Discusión” convocada por la revista *Megáfono* se retrató a un poeta en medio de una crisis creativa y a un ensayista poco ortodoxo, poco convincente para muchos lectores, la publicación de *Historia universal de la infamia* le permitió hablar al crítico español de un “Borges, narrador”.⁷⁸

Existe, desde luego, una serie de hilos de continuidad entre *Evaristo Carriego* e *Historia universal de la infamia*: “el montaje por rasgos aislados, el propósito eminentemente visual que rige el texto, el personaje fragmentario, las prolongaciones”.⁷⁹ Sin embargo, el nuevo libro de biografías es definitivamente fundacional:

Con su uso especial de las fuentes escritas, *Historia universal de la infamia* inaugura [...] los mecanismos literarios que conformarán gran parte de las ficciones futuras del autor, en especial a fines de los años treinta y durante toda la década siguiente: citas, traducciones, versiones desviadas, falsificaciones. Se trata del campo de su narrativa quizá más conocido, el cual se construye con una fuerte presencia de “referencialidad” literaria; sus recursos: hablar de libros que no existen, usar citas apócrifas, mencionar traducciones desviadas, etcétera.⁸⁰

Pese a que lo integran únicamente dos párrafos, el prólogo a *Historia*

⁷⁸ *Sur*, 1935, núm. 14, pp. 105-115. Esta reseña también está disponible en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1976, pp. 46-55.

⁷⁹ S. Molloy, *Las letras de Borges*, p. 31.

⁸⁰ R. Olea Franco, *op. cit.*, pp. 234-235. Véanse también A. Louis, *op. cit.*, *passim*; B. Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, pp. 83-86; S. Molloy, *op. cit.*, pp. 28-47; Paul de Man, “Un maestro moderno: Jorge Luis Borges”, en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1976, pp. 144-151.

universal de la infamia es, sin duda, primordial en la conformación de la poética narrativa borgeana.⁸¹ Ahora sólo comentaré el primero de esos párrafos:

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aún de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la contracción de la vida entera de un hombre en dos o tres escenas. (Ese propósito visual rige también el cuento “Hombre de la Esquina Rosada”.) No son, no tratan de ser, psicológicos.⁸²

Aunque se informa acerca del lapso de tiempo en que se redactaron los “ejercicios de prosa narrativa” que conforman la mayor parte de *Historia universal de la infamia*, nada se dice de su primer espacio de publicación: la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario sensacionalista *Crítica*.⁸³

Borges procura establecer el puente entre las biografías infames y la de

⁸¹ Véase Óscar Montanaro, “*Historia universal de la infamia: un estudio prefacial*”, *Revista de Filología y Lingüística*, 1990, núm. 1, pp. 25-37. Un reto mayor para la crítica sería un estudio completo de los prólogos redactados por Borges: prólogos para sus obras y prólogos para obras ajenas. Este vacío es más evidente si se toma en cuenta un volumen tan singular como *Prólogos con un prólogo de prólogos*, donde explicita la trascendencia de éstos: “El prólogo [...] no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica” (*oc.*, IV, p. 14). Una de las pocas excepciones a lo anterior es José Miguel Oviedo, quien anota en “Borges: el poeta según sus prólogos” que éstos no constituyen un simple agregado a los poemarios del escritor argentino: pueden implicar una poética, una guía de lectura, un retrato intelectual y moral del autor. Oviedo puntualiza: “En ese sentido, suelen representar uno de los momentos más creativos del libro: inventan para los textos que preceden una homogeneidad sincrónica y los conectan diacrónicamente con los anteriores, reclamando la atención del lector sobre el *sistema* que componen” (*Revista Iberoamericana*, 51 (1985), p. 218).

⁸² J. L. Borges, *Historia universal de la infamia*, Tor, Buenos Aires, 1935, p. 5. En adelante, citaré por esta edición dentro del texto.

⁸³ Sin duda, el mejor trabajo al respecto es *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres* de Annick Louis. Véase también Atena Raquel Green, *Borges y la “Revista Multicolor de los Sábados”: cómplices en la literatura y la infamia*, Tesis de doctorado, Bryn Mawr College, 1990.

Carriego. Es de subrayar que los modelos del libro no son precisamente autores de gran prestigio para la intelectualidad argentina del momento.⁸⁴ En el tercer capítulo me referiré a la carga subversiva en la elección borgeana de sus maestros de la prosa. En coherencia con su poética narrativa, una parte de cuya defensa ubicamos en los ensayos de *Discusión*, también se recalca la presencia de las primeras cintas de von Sternberg como paradigma de los nuevos relatos.

Hay una significativa posición de autocrítica en la frase “abusan de algunos procedimientos...”. Sin embargo, me parece que esa autocrítica es sólo aparente: con ella se adelanta a los reparos que se le podrían lanzar desde una posición estética vinculada con el realismo. Destacar el uso –el abuso– de “las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la contracción de la vida entera de un hombre en dos o tres escenas” implicaba desarmar a los enemigos, cuya censura era esperable por no alinearse a los procedimientos narrativos en boga. La última frase es enfática de la táctica de defensa borgeana: “No son, no tratan de ser, psicológicos”. Hay dos advertencias implícitas en estas palabras: por un lado, aclara que sería absurdo criticar estas biografías por algo que no pretender ser; por el otro, está indicando una estética con la cual deben ser valorados.

En el prólogo hay una categorización muy llamativa. Mientras Borges se refiere a las biografías infames como “ejercicios de prosa narrativa”, habla de “Hombre de la esquina rosada” como “el cuento”: el autor ahora se siente seguro de la calidad de ese relato y de su capacidad como narrador; pero, sobre todo, de la originalidad alcanzada. Abajo haré un comentario más extenso acerca del significado de “Hombre de la esquina rosada” en la trayectoria del autor.

⁸⁴ Véase Isabel Stratta, “Documentos para una poética del relato”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 41-44.

A mi juicio, la reseña de Amado Alonso es un excelente muestrario de las apreciaciones esperadas y esperables que habría de suscitar un libro como *Historia universal de la infamia*. En principio, el crítico se refiere –tácitamente– a una especie de frontera que separaría una “alta cultura” de una “cultura popular”. Y explica, en claro descargo, que mientras Borges pertenece a la primera, sus textos responden a exigencias provenientes de la última: “La índole estridente y sensacionalista de las historias de infamia no es un índice expresivo de la naturaleza poética de Borges, sino que obedece a los planes estratégicos del diario popular para cuya hoja literaria fueron destinados”.⁸⁵

Otra de las preocupaciones de Amado Alonso fue justificar la ausencia de un juicio moral acerca de los protagonistas de *Historia universal de la infamia*. El reseñista leyó de un modo excepcional el volumen. No se le escapó el carácter subversivo de su contenido en ese contexto de producción; y de inmediato explicó que se debía al interés del autor por explorar una veta estrictamente literaria.⁸⁶ De hecho, esa advertencia aparece al principio de la nota y es reiterada con énfasis casi como conclusión. Alonso comenta que el escritor genuino es quien logra descifrar los mecanismos que dan lógica a los actos tanto de los hombres convencionales como de los villanos; con eso basta, y no es necesario emitir un veredicto en torno a esos actos:

Pero ¿quién es capaz de hacerlo? Sólo el favorecido por el don poético. El narrador de calidad. Instalado en sus personajes, conviviendo sus ambientes, sus acciones y hasta sus cosas materiales, el narrador de dote poética no tiene por qué hacer justicia social, ni registrar con precisión

⁸⁵ *Sur*, 1935, núm. 14, pp. 105 (en adelante, citaré por éste dentro del texto). Véase también A. Louis, *op. cit.*, pp. 123-124.

⁸⁶ Explica Alonso: “El autor *no tiene aquí intención de castigar ni de corregir*; el contenido estilístico de esas adjetivaciones consiste en un divertido jugueteo con los convencionalismos literarios, que, como hemos dicho, responden a la actitud básica del autor: tomar sus asuntos como meros temas” (pp. 106-107).

científica las reacciones psicológicas reales de sus modelos. El don poético no es ningún aparato registrador; es una fuerza creadora y los personajes son sus criaturas. Aquí ha sido creado un mundo, con sus hombres y mujeres y su modo de vivir, con ideales, normas y sanciones propias. [...] Su justificación es poética, no social (p. 112).⁸⁷

María Teresa Gramuglio señala que las polémicas sobre el realismo literario en Argentina se ubican en el siglo XX, y vivieron dos momentos de enorme efervescencia: uno se inició en el marco de la famosa confrontación Boedo-Florida, a mediados de la década de 1920; el otro corresponde a los años sesenta.⁸⁸ Imposible hacer en este espacio una explicación amplia acerca del enfrentamiento entre los grupos de las calles Boedo y Florida.⁸⁹ Baste señalar que los de Boedo fueron los principales defensores de una literatura preocupada por reflejar los problemas de la

⁸⁷ En un ensayo excepcional, Paul de Man sostiene que uno de los ejes básicos para comprender la obra de Borges es la presencia constante de la *infamia*. En las páginas del escritor argentino, la infamia no sería en realidad un problema de carácter ético, sino un elemento que cumple la función de “principio formal, estético” (“Un maestro moderno: Jorge Luis Borges”, en *Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (ed.), Taurus, Madrid, 1976, pp. 144-151).

⁸⁸ M. T. Gramuglio, “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en María Teresa Gramuglio (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, VI. El imperio realista*, Emecé, Buenos Aires, 2002, pp. 15-38.

⁸⁹ Es llamativo que, desde 1928, Borges procuraba desactivar las tensiones de la rivalidad de los grupos con un artículo: “La inútil discusión de Boedo y Florida” (*Textos recobrados. 1919-1929*, pp. 365-368). Véanse, igualmente, Adolfo Prieto, “Boedo y Florida”, en *Estudios de literatura argentina*, Galerna, Argentina, 1969, pp. 29-55; R. Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, pp. 145-165; Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Argentina, 1997, pp. 211-260. En María Teresa Gramuglio (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, VI. El imperio realista*, Emecé, Buenos Aires, 2002, se pueden consultar M. T. Gramuglio, “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, pp. 15-38; Alejandro Eujanián y Alberto Giordano, “Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda”, pp. 395-415; Adriana Astutti, “Elías Castelnuevo o las intenciones didácticas de la narrativa de Boedo”, pp. 417-445. En Graciela Montaldo (dir.), *Historia social de la literatura argentina, VII. Yrigoyen entre Borges y Arlt*, Contrapunto, Buenos Aires, 1989, véanse Claudia Gilman, “Polémicas II”, pp. 49-72; y G. Montaldo, “Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía”, pp. 367-394.

realidad social argentina. En esta adopción de un “arte comprometido” había, asimismo, una búsqueda de legitimidad no sólo estética, sino social e ideológica.⁹⁰

En el marco de una literatura que colocaba a la ética por encima de las preocupaciones estéticas, *Historia universal de la infamia* no podía ser sino un escándalo, una subversión en contra del sistema literario vigente:

Mediante la “infamia” propia de sus caracteres, se distancia Borges del realismo que tendía entonces hacia una representación romántico-humanitarista, elaborada sobre todo por los escritores relacionados con el grupo Boedo. Nuestro autor escribe así en contra de una literatura didáctica: sus historias se oponen a cualquier moralización, en el sentido de que no son ejemplares (como sí lo son, en cambio, todas las novelas de Gálvez, pongamos por caso).⁹¹

Otra de las preocupaciones presentes en la reseña de Amado Alonso es una cuestión vinculada con la representación de la realidad: el “color local”. En el comentario sobre “Hombre de la esquina rosada”, el crítico hace una serie de observaciones en torno al lenguaje del relato. En un contexto literario interesado en

⁹⁰ Olea Franco explica: “...los escritores con preocupaciones de tipo social buscan legitimar su proyecto y encontrar su identidad cultural mediante fundamentos éticos e ideológicos no restringidos al ámbito exclusivo de la literatura. Por ello, a la reafirmación de la vanguardia de pertenecer a *la* tradición nacional, los intelectuales de izquierda en general (no sólo los del grupo Boedo) contraponen sus anhelos de reforma parcial o de transformación radical de la sociedad; estos escritores intentan fundar su legitimidad en el postulado ético de que las desigualdades sociales deben ocupar un primer plano en la labor de los intelectuales; al mismo tiempo, consideran que mediante esta tarea de enfoque social lograrán definir su identidad cultural en la Argentina de la época. En lo que respecta a sus recursos formales, este grupo esgrime, contra el «esteticismo» a ultranza de los vanguardistas, la validez estética y –sobre todo– ética del sencillismo y del realismo en sus varias vertientes” (*El otro Borges. El primer Borges*, p. 160).

⁹¹ *Ibid.*, p. 235. Véase también Annick Louis: “Les considérations d’ordre légal ou moral sur leurs actions [de los protagonistas de *Historia universal de la infamia*] ne font pas partie de la matière narrative du *scriptor*; c’est ce qui le fait apparaître comme un narrateur «objectif» alors qu’il cherche à imposer sa propre justice textuelle, ce qu’il appelle une *justice poétique*: une justice régie par la productivité narrative et par les goûts personnels du narrateur” (*op. cit.*, p. 148).

la lengua como un espejo de la realidad, Alonso elogia los logros del narrador en su historia orillera, al mismo tiempo que cuestiona –como ya lo había hecho Borges años atrás– la búsqueda del color local como primera misión de los artistas: “...hay mucho y muy acertado del peculiar espíritu que anima a los giros porteños, con lo que el color local anda por dentro y no pegado por fuera. ¿Color local? El problema poético planteado aquí y bien resuelto es otro: el de dar la sensación de lenguaje oral a la vez que se procede con la mayor dignidad literaria” (p. 110).

El asunto del color local es planteado en una de las biografías de *Historia universal de la infamia*: “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”. Con un tono rozado por la ironía, la voz narrativa informa acerca de la fuente que consultó para redactar su texto: “Sigo la relación de A. B. Mitford, que omite las continuas distracciones que obra el color local y prefiere atender al movimiento del glorioso episodio. Esa buena falta de «orientalismo» deja sospechar que se trata de una versión directa del japonés” (p. 74). Esta visión se hará famosa, unos años después, con otras palabras: en el *Corán* no hay camellos.⁹² Cuando el señor de la Torre de Ako es condenado a practicar el suicidio ritual, el narrador acota: “...y los espectadores más alejados no vieron sangre porque el fieltro era rojo” (p. 76). Esta imagen podría sintetizar la idea de Borges acerca del “color local”: éste sólo puede ser color rojo sobre un fondo rojo; es aquello que difícilmente puede ser percibido sin una mirada de extrañeza.⁹³

⁹² Véase un interesante ensayo sobre el tema: Nora Catelli, “La cuestión americana en «El escritor argentino y la tradición»”, *Punto de Vista*, 2003, núm. 77, pp. 31-36.

⁹³ Para Annick Louis: “Cette image permet de comprendre que les traits qui semblent typiques d’une culture sont des caractéristiques qui se noient dans leur propre contexte. La «couleur locale», dans cette conception, est une question qui relève du regard qu’on porte sur une culture et qui ne peut correspondre qu’à celui d’un étranger. Ce regard qui tend à faire de tout ce qui est étranger un élément exotique est rejeté par Borges lorsqu’il affirme privilégier la version de Mitford,

Si en “El incivil maestro de ceremonias...” se hacen apuntes críticos acerca de la búsqueda del color local, en “El impostor inverosímil Tom Castro” se reitera una poética que rechaza –de manera general y sin matiz alguno– el realismo literario. De acuerdo con Annick Louis, “lorsqu’il essaye de justifier le projet d’imposture de Bogle et de Tom Castro, le narrateur explicite les fondements de son propre projet narratif”.⁹⁴ Uno de los subtítulos del texto me parece muy elocuente como una probable crítica del realismo: “Las virtudes de la disparidad”. En éste es donde se explica el plan de Bogle para hacer pasar a Arturo Orton (alias Tom Castro) por lord Roger Charles Tichborne. Bogle estaba consciente de las enormes diferencias físicas e intelectuales entre Castro y Tichborne: “...sabía que un facsímil perfecto del anhelado Roger Charles Tichborne era de imposible obtención. Sabía también que todas las similitudes logradas no harían otra cosa que destacar ciertas diferencias inevitables. Renunció, pues, a todo parecido” (p. 32). Trasladada al terreno de una polémica contra el realismo y el naturalismo, esta última frase llevaría hasta sus últimas consecuencias el núcleo de una poética personal: la representación escrupulosa de la realidad circundante no asegura, *per se*, la emergencia del valor estético.⁹⁵

En el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*, parece reiterarse una sana distancia con respecto del realismo: “Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra *infamia* aturde en el título, pero bajo los tómulos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede

parce que son absence de couleur locale permet de la considérer comme une version directe du japonais. En d’autres termes, qui est à l’intérieur d’une culture est à la place des spectateurs qui assistent à l’exécution du seigneur de «la Torre de Ako»: il ne peut percevoir ce qui définit sa propre culture” (*op. cit.*, p. 164).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁹⁵ Véase B. Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, p. 86.

acaso agradar” (*oc*, I, p. 291). La literatura sería, así pues, un ilusorio juego de representaciones, y eso es ya suficiente virtud artística.

En el prólogo a la primera edición, Borges destaca que los textos del volumen derivan principalmente de un ejercicio intelectual: la relectura. En el prólogo a la edición de 1954, va más allá: declara que son el producto de “falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias” (*oc*, I, p. 291). De nueva cuenta, estos serían elementos de una preceptiva ajena al realismo: la literatura puede ser creada a partir de la literatura misma; la literatura no necesita de la realidad para ser generada. Comenta Olea Franco:

Al recurrir a la lectura como motor de su narrativa, el autor demuestra que su modelo no es la realidad, sino la propia literatura. En contraste con la prolija representación realista que tanto critica, su producción literaria encuentra su referente dentro de la literatura misma. Este rasgo impulsó a algunos de sus críticos a llegar a la equivocada conclusión de que él hacía literatura para escritores; mucho más correcta me parece la afirmación de que Borges hace literatura con la literatura misma.⁹⁶

El “Índice de las fuentes” incluido al final del volumen puede ser leído de dos maneras complementarias: de un modo serio —y coherente con la idea anterior—, al aceptar el origen literario, “libresco”, de esas historias; de una forma irónica, al encontrar que algunas de las fuentes son falsas.⁹⁷

⁹⁶ R. Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, p. 233. Para Sylvia Saítta: “...los textos de Borges surgen siempre de textos previos: las tramas de sus ficciones se superponen con otras tramas, varían historias propias o ajenas, sostienen que toda escritura es la variación de otra escritura o lectura previa. De este modo, ponen en escena una representación no fundada en la mimesis referencial: en lugar de una referencia externa a los textos, Borges postula a la biblioteca como condición de la literatura” (“Introducción”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, IX. *El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, p. 10).

⁹⁷ Es muy famosa una declaración de Amado Alonso: “...en honor, tanto de la honestidad literaria de Borges como de algunos de sus críticos que le han alabado respetuosamente tan escrupulosa erudición, me complazco en reconocer que casi

Si bien la forma “biografía” permitiría –con las reservas que impone la complejísima literatura borgeana– establecer algunos hilos de continuidad entre *Evaristo Carriego e Historia universal de la infamia*, ¿qué transformaciones ocurrieron entre un libro y el otro? Creo que una de las mayores novedades se localiza en una evolución definitiva del *criollismo*. Borges criticó que el criollismo literario fuera simplemente una búsqueda del “color local”; pero con los relatos de *Historia universal de la infamia* consiguió que los temas regionales argentinos alcanzaran una estatura universal:

...luego de la serie de infamias “universales”, la relación de éstas remata con una trama típicamente criolla [“Hombre de la esquina rosada”], esto es, argentina, con lo que se codifica un claro mensaje: los temas argentinos no deben restringirse a un ámbito local porque el espacio cultural (y literario) que con todo derecho les corresponde es el ilimitado universo. En cuanto a sus personajes, esta propuesta implica que el compadrito –versión criolla de la infamia– puede ser literariamente tan “universal” como el gángster, el pirata o el pistolero del oeste estadounidense. En suma, en este punto puede concluirse que la primera colección narrativa de Borges realiza dos operaciones simultáneas y complementarias: el “acriollamiento” de la tradición literaria universal y la “universalización” de los temas criollos.⁹⁸

Como se ve, “los irresponsables juegos de un tímido” –como calificó Borges sus relatos, en el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*– eran de una audacia y de una complejidad extraordinarias: ningún juego; ninguna timidez; mucho menos irresponsabilidad alguna. En todo caso, mucha ironía...

todas las fuentes declaradas son libros existentes de verdad” (p. 105).

⁹⁸ R. Olea Franco, *op. cit.*, pp. 237-238. Véase también S. Molloy, *Las letras de Borges*, pp. 31-36.

1.6 Elementos de preceptiva

Estamos demasiado acostumbrados a la idea de que Jorge Luis Borges es un genio. A veces parece difícil creer que Borges fue, durante varios años, un escritor relativamente marginal. Al hacer un balance de la revista *Sur*, John King señala acerca del lustro que corre de 1935 a 1940: “Los acontecimientos más significativos de este periodo fueron la publicación de los cuentos «Pierre Menard, autor del *Quijote*», en mayo de 1939 (núm. 56) y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» en mayo de 1940 (núm. 68)”.⁹⁹ Desde luego, sólo podemos decir que esos acontecimientos fueron significativos desde una perspectiva histórica: en su momento, la aparición de esos textos tuvo una repercusión limitada a un círculo de lectores más bien pequeño.

Uno de los espacios fundamentales para el establecimiento de la poética narrativa borgeana fueron las páginas de la mítica revista *Sur*. En el ensayo “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, Beatriz Sarlo nos da una idea muy clara del significado de los textos que el argentino publicó en esa revista entre 1931 y 1935: son un ataque abierto contra el *establishment* literario.¹⁰⁰

Uno de los ensayos más interesantes del periodo es, acaso, “Elementos de preceptiva”.¹⁰¹ En éste, Borges hace un análisis estético por demás singular: examina de un verso del *Paradise Lost* de John Milton a un cartel callejero, de un poema de

⁹⁹ J. King, *Sur. Estudio de la revista literaria y de su papel en el desarrollo de la cultura, 1931-1970*, FCE, México, 1989, p. 115.

¹⁰⁰ B. Sarlo, “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, *Punto de Vista*, 1982, núm. 16, pp. 3-6. La erudita trabaja con base en el estudio de siete textos: “Séneca en las orillas”, núm. 1; “El *Martín Fierro*”, núm. 2; “El arte narrativo y la magia”, núm. 5; “Noticia de los Kenningar”, núm. 6; “Elementos de preceptiva”, núm. 7; “Los laberintos policiales y Chesterton”, núm. 10; y “Modos de G. K. Chesterton”, núm. 22.

¹⁰¹ *Sur*, 1933, núm. 7, pp. 158-161. En adelante, citaré por éste dentro del texto.

Cummings a dos versos de un tango, pasando por el fragmento de una milonga. En cuanto a éste, una vez que el ensayista concluye la valoración de los seis versos de la estrofa elegida, comenta: “Hasta aquí el examen. No lo emprendí para simular virtudes secretas en la destartalada milonga, sino para ilustrar las actividades que puede promover en nosotros cualquier forma verbal. Ese delicado juego de cambios, de buenas frustraciones, de apoyos, agota para mí el hecho estético. Quienes lo descuidan o ignoran, ignoran lo particular literario” (p. 159). En las líneas anteriores parecen estar constituidos al menos dos aspectos: por un lado, una visión del arte de tipo formalista, cimentada en las soluciones de construcción estética; por el otro, una impugnación a todos aquellos que no quieran reconocerlo así.

La conclusión del ensayo es igualmente enfática: “La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico. Es accidental, lineal, esporádica y de lo más común” (p. 161). Borges postula aquí –como poco antes en “El arte narrativo y la magia”– una visión del arte que se preocupa por el aspecto de las formas y no por el de los contenidos; un enfoque muy lejano del mundo de las obligaciones morales.

Para Beatriz Sarlo, “Elementos de preceptiva” es de una enorme trascendencia: significaría que el autor ha establecido los cimientos de su sistema literario. Sin embargo, éste tiene muy poco que ver con las posiciones predominantes dentro de la revista y con los medios intelectuales argentinos en general. Y para la estudiosa, justamente, su filiación a una estética “formalista” lo fue apartando del resto de los colaboradores de la revista *Sur*:

...desde este principio [la literatura como “hecho sintáctico”], que Borges enuncia distanciándose silenciosa pero abiertamente de las preocupaciones hegemónicas en el espacio de *Sur*, vira el sistema de textos a partir de los cuales se podrá producir literatura (el viraje es, esencialmente, incorporación

de textos marginales o degradados) y cambia la preocupación fundamental del escritor, respecto de la que aparece enunciada por la mayoría de sus contemporáneos y de sus camaradas de la revista.¹⁰²

De acuerdo con Sarlo, los intelectuales argentinos se plantearon una pregunta clave a partir del Centenario de la independencia de su país: “¿Qué tiene que escribir la literatura argentina?”. Borges comenzó a buscar una respuesta desde sus primeras publicaciones. Y, como hemos visto, “La postulación de la realidad”, “El arte narrativo y la magia” y “Elementos de preceptiva” indican que su poética no tendrá nada que ver con el realismo ni con un arte “comprometido”.¹⁰³ De hecho, para Sarlo la mayor subversión borgeana –a principios de los treinta– puede ubicarse en su lectura completamente *sui generis* del *Martín Fierro*, la cual ignora cualquier dimensión ética: éste es “el verdadero punto de ruptura de la tradición literaria argentina: Borges se coloca frente al *Martín Fierro* de manera nueva, recuperando, al mismo tiempo, el objeto que a veces repugnaba a los contemporáneos de Hernández: la amoralidad del crimen”.¹⁰⁴

Desde las páginas de la revista *Sur*, Borges postuló –o reiteró– otros elementos de su poética. Por ejemplo, en “Leopoldo Lugones” –texto en homenaje póstumo al autor– hay una notoria defensa de una estética formalista, que tiene como punto de partida al escritor nacional más importante del momento.¹⁰⁵ En

¹⁰² B. Sarlo, “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, p. 5.

¹⁰³ Algunos años después, Borges afirmaría: “Imposible mencionar el nombre de Kipling sin que irrestañablemente surja el pseudo problema: ¿Debe o no el arte ser un instrumento político? Uso el prefijo *seudo*, pues quienes nos abruman (y se distraen) con esa atolondrada investigación, parecen olvidar que en el arte nada es tan secundario como los propósitos del autor” (“Edward Shanks: *Rudyard Kipling. A Study in Literature and Political Ideas*”, *Sur*, 1941, núm. 78, p. 83).

¹⁰⁴ B. Sarlo, “Borges en *Sur*...”, p. 3.

¹⁰⁵ “Lo esencial en Lugones era la forma. Sus razones casi nunca tenían razón; sus adjetivos y metáforas, casi siempre”. Es decir, más allá de las opiniones y posiciones ideológicas del poeta –muy diversas y controvertidas, como sabemos–, lo

algunas reseñas, se burló de una crítica que buscaba, a toda costa, desentrañar los significados económicos, políticos e ideológicos de la literatura.¹⁰⁶ Y en algunas otras, cuestionó el nacionalismo en el arte.¹⁰⁷

Desde luego, como Borges se distanció de los intereses predominantes en la publicación, sus textos ocuparon un espacio marginal, tanto ideológico como editorial:

...las notas de Borges en estos primeros años de *Sur* forman un corpus que, desde varios puntos de vista, es ajeno a las preocupaciones que definen a la revista. Más aún, podría decirse que son notas excéntricas, materialmente marginales en su disposición dentro de cada número. En efecto, uno solo de los siete textos mencionados (“*El Martín Fierro*”) fue publicado en el cuerpo principal del número. Como se sabe, en esta primera época de *Sur*, los ensayos considerados “importantes” aparecían en un tipo grande y claro, agrupados y precediendo siempre a la sección “Notas”, compuestas en cuerpo chico y pensadas como miscelánea bibliográfica y de variedades intelectuales, a la que se asignaba una importancia tan relativa como para que las firmas se limitaran a las iniciales de sus autores.¹⁰⁸

Aunque es verdad que Borges formó parte del “Consejo de redacción” de la revista desde el primer número, hay un hecho definitivamente sintomático de su posición en ella. A pesar de que la Editorial Sur fue fundada en 1933, ni *Historia*

que lo salva para el mundo de las letras es la expresión formal de su arte (*Sur*, 1938, núm. 41, p. 58).

¹⁰⁶ “La interpretación económica de la literatura (y de la física) no es menos vana que una interpretación heráldica del marxismo o culinaria de las ecuaciones cuadráticas, o metalúrgicas de la fiebre palúdica” (“*A Short History of Culture*”, de Jack Lindsay”, *Sur*, 1939, núm. 60, p. 67).

¹⁰⁷ “Idolatrar un adefesio porque es autóctono, dormir por la patria, agradecer el tedio cuando es de elaboración nacional, me parece un absurdo” (“*La fuga*”, *Sur*, 1937, núm. 35, p. 121). “[*Los muchachos de antes no usaban gomina*] es indudablemente uno de los mejores films argentinos que he visto: vale decir, uno de los peores del mundo” (“*Dos films*”, *Sur*, 1937, núm. 31, p. 101).

¹⁰⁸ B. Sarlo, “Borges en *Sur*...”, p. 6.

universal de la infamia ni *Historia de la eternidad* se publicaron bajo ese sello, en franco contraste con el apoyo que se brindó a numerosos escritores jóvenes. Sería hasta la incorporación de José Bianco —quien llegaría a ser secretario de redacción a partir de julio de 1938—, cuando la situación de Borges dentro de la revista se modificó.¹⁰⁹

1.7 La batalla contra Eduardo Mallea

Borges nunca desaprovechó la ocasión para participar en —o para generar— una polémica.¹¹⁰ Y las páginas de la revista *Sur* no fueron ajenas a su espíritu de combate.¹¹¹ Justamente, una de las polémicas que más me interesa explorar —y que tuvo como marco a *Sur*— es la batalla subterránea librada por Borges contra el prestigio intelectual del que gozaba el novelista y ensayista Eduardo Mallea.

Más allá del ámbito académico, la obra de Mallea ocupa hoy un lugar poco destacado. Fue autor de una producción muy amplia, merecedora en su momento de premios y reconocimientos, así como de múltiples traducciones. Entre mediados de las décadas de 1920 y de 1950, se le consideró uno de los escritores imprescindibles de la literatura argentina, en particular la representada por la revista *Sur*:

¹⁰⁹ Véase A. Louis, *op. cit.*, p. 171, n. 3.

¹¹⁰ Véase Alberto Giordano, “Borges: la ética y la forma del ensayo”, *Punto de Vista*, 2001, núm. 70, pp. 29-34.

¹¹¹ María Teresa Gramuglio comenta: “...Borges mantuvo constantes enfrentamientos con otros colaboradores [de *Sur*], encubiertos o abiertos, por lo general arbitrarios y hasta insolentes, sobre cuestiones referidas a concepciones de la lengua y la literatura: con Alonso y con Américo Castro sobre la lengua nacional; con Eduardo Mallea, con Ernesto Sabato [*sic*] y hasta con el mentor José Ortega y Gasset sobre la condición del escritor y las ideas acerca de la novela; con Roger Caillois sobre el género policial; con Victoria Ocampo sobre la revista misma” (“Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, p. 113).

Sabemos que en los años treinta Eduardo Mallea llegó a ocupar un lugar central en *Sur* y que esa colocación privilegiada, avalada por sus propias convicciones acerca de la necesaria subordinación del virtuosismo de la forma a la más alta misión espiritual del escritor en el presente, se extendió a otros espacios del campo literario. El primer cuento argentino publicado en la revista fue uno de Mallea; las primeras versiones de sus ensayos sobre la misión del escritor y la moral literaria se publicaron en la revista; sus primeros libros fueron comentados con profusión y elogio en la revista.¹¹²

Para Ricardo Mónaco, dos hechos podrían explicar en parte el desdén que ha padecido la obra de Mallea:

Por un lado, el fuerte acento puesto en lo ético, mediado por una prosa reflexiva, compleja y por momentos artificiosa, desvinculada, en algunos momentos, de circunstancias históricas precisas, habría obstaculizado su incorporación a un canon de la literatura argentina que da prioridad o preferencia a otras opciones del fenómeno literario, ya sea en lo histórico, caso Ernesto Sabato [*sic*], ya a lo fantástico, caso Jorge Luis Borges. Por el otro, la aparición de una línea crítica en los años cincuenta, de fundamento existencialista y/o marxista, que cuestionó su posición ideológica y condicionó hasta hoy, la lectura y el conocimiento de sus textos.¹¹³

Sin embargo, durante los primeros años de la revista, Jorge Luis Borges y Eduardo Mallea constituyeron –de manera abierta o velada– los dos polos artísticos de *Sur*. De acuerdo con John King, un rompimiento cada vez más acentuado separó los intereses estéticos de los escritores, quienes llegaron a representar dos tendencias incompatibles dentro de la revista.¹¹⁴ De hecho, King ve el ensayo “El arte narrativo

¹¹² *Ibid.*, pp. 118-119.

¹¹³ R. Mónaco, “La ficción como una pasión ensayística: Eduardo Mallea”, en Sylvia Saítta (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 437-438.

¹¹⁴ También Jorge A. Warley coincide en esta apreciación: “Podríamos decir que, en tanto figuras condensadoras y realizadores efectivos, Borges y Mallea son los

y la magia” como uno de los episodios más importantes en la toma de posición borgeana.¹¹⁵

Judith Podlubne propone que desde su fundación, “el dominio literario de la revista [*Sur*] se ve atravesado por una «polémica encubierta» (Bajtín) entre Borges y Mallea”.¹¹⁶ De hecho, en la tesis inédita “La batalla literaria en *Sur* (1931-1945): Mallea, Borges, Bianco”, Podlubne propone leer esa polémica “como un conflicto entre dos morales literarias, una moral humanista, encarnada por Mallea y una moral formalista, defendida por Borges”.¹¹⁷

Quizás uno de los ensayos más importantes para comprender las ideas de Mallea sobre el arte de novelar y sobre la responsabilidad del autor –que, según él, va más allá de la esfera artística– sea “El escritor de hoy frente a su tiempo”.¹¹⁸ En este trabajo, Mallea se conduce del estado de malestar que se vive en todo el mundo occidental y señala: “Frente a la crisis del amor humano el intelectual, naturaleza primordialmente sensible, se rebela, reflexiona y se angustia” (p. 9). Si desde la antigüedad helénica y hasta Michel de Montaigne el artista tuvo como opción válida encerrarse en una “torre de marfil”, para Mallea “el imperativo presente exige que ese ensimismamiento creador se transforme en una *participación creadora*” (p. 10).

Según el ensayista, de acuerdo con el grado de compromiso del artista con el mundo, existen dos tipos de escritores: “El escritor-espectador realiza su existencia en su obra; el escritor-agonista realiza su obra mediante el compromiso y el riesgo de representantes de dos momentos del campo intelectual y, he aquí la paradoja, de las dos zonas principales que recorren la revista *Sur* a lo largo de sus años de constitución” (“Un acuerdo de orden ético”, *Punto de Vista*, 1983, núm. 17, p. 13).

¹¹⁵ Véase John King, *op. cit.*, pp. 74-75.

¹¹⁶ J. Podlubne, “Borges contra Ortega: un episodio en su polémica con Mallea”, *Variaciones Borges*, 2005, núm. 19, p. 167, n. 2.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 167-168, n. 2.

¹¹⁸ *Sur*, 1935, núm. 12, pp. 7-29. En adelante, las referencias tomadas de este ensayo serán consignadas dentro del texto.

su propia existencia. El primero es el tipo de ensimismado; el segundo es el tipo de intelectual que participa trágicamente en el destino de su tiempo” (p. 10). En tanto que el escritor-agonista se compromete con su realidad, “la teoría fundamental y filosófica del arte es transmutada en una teoría fundamental y filosófica de la vida. *De este modo su estética se transforma en una ética, pero en una ética funcionalmente creadora, viviente y no postulativa*” (p. 11; las cursivas son mías).

Este desplazamiento de la estética a los terrenos de la ética –de una ética “no postulativa”– ofrece la oportunidad al artista de cumplir con “una responsabilidad mucho más trascendente” (p. 12). Y el compromiso impostergable con la realidad del momento reclama del escritor-agonista una obligación doble: “Dos sentidos, dos elementos, exigen ser hoy, pues, las vías por las que el escritor debe darse a su mundo: la responsabilidad y el sacrificio” (p. 14).

Dada la necesidad de escritores-agonistas que las circunstancias del mundo exigían, Mallea llega a una conclusión definitiva: “Cierta enciclopedismo, cierta frialdad lúcida, cierta virtuosidad formal, cierto clasicismo tocan hoy a su fin” (p. 12). Para Jorge A. Warley, con estas palabras Mallea establece lo que a la larga será, directa o indirectamente, “una verdadera poética anti-Borges”.¹¹⁹ Sobre todo si consideramos que un par de años antes éste había sentenciado, desde las propias páginas de *Sur*, que la literatura era algo formal por esencia: fundamentalmente un “hecho sintáctico”.¹²⁰

¹¹⁹ J. A. Warley, art. cit., p. 13.

¹²⁰ Pese al escepticismo borgeano ante una literatura con compromisos éticos, es claro que las ideas de Mallea tuvieron buena acogida en un sector amplio de la revista *Sur*. Para Judith Podlubne (art. cit., p. 170), un buen ejemplo de los ecos despertados por “El escritor de hoy frente a su tiempo” es el ensayo “La novela y la conciencia moral” de Leo Ferrero (*Sur*, 1938, núm. 40, pp. 35-43). Sobre este escritor, véase J. King, *op. cit.*, p. 76.

1.8 El prólogo a *La invención de Morel* y Eduardo Mallea

Para Emir Rodríguez Monegal, el prólogo de Borges a *La invención de Morel* es un texto complementario a “El arte narrativo y la magia” en su menosprecio de la novela realista y en su alabanza del género fantástico, y “tan importante para la nueva novela latinoamericana como el prefacio de *Cromwell*, de Victor Hugo, lo fue para el drama romántico”.¹²¹

En principio, Borges se lanza de manera directa contra los argumentos expuestos en *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset y su defensa de la novela “psicológica”, en menoscabo de la de peripecias. Para el argentino es claro que “la novela característica, «psicológica», propende a ser informe” (*oc*, IV, p. 25). Esa naturaleza “informe” es responsabilidad, en buena medida, de los autores rusos y de sus discípulos, quienes escribieron sobre situaciones aparentemente imposibles: “suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia; personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad...” (*oc*, IV, p. 25). La consecuencia artística de lo anterior, según Borges, no puede ser más grave: “Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden” (*oc*, IV, p. 25). Hay, finalmente, otra debilidad intrínseca en las obras de corte psicológico: “la novela «psicológica» quiere ser también novela «realista»: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil” (*oc*, IV, p. 25).

Las lecturas que se han hecho del prólogo a *La invención de Morel* han sido, tal vez, excesivamente literales: una invectiva contra Ortega y Gasset y contra la

¹²¹ E. Rodríguez Monegal, “Borges: Una teoría de la literatura fantástica”, p. 183.

novela “psicológica”; una defensa del género de “peripecias”. Para Judith Podlubne, sin embargo, “el nombre de Ortega y una versión simplificada de su pensamiento le brindan a Borges una ocasión única para reaccionar contra la moral literaria dominante en la revista [*Sur*], absteniéndose de comprometer a sus responsables directos”.¹²² Para la ensayista, uno de esos responsables directos no es otro que Eduardo Mallea.

Podlubne ve el prólogo a *La invención de Morel* como una respuesta más bien débil y poco convincente a las “Ideas sobre la novela” orteguianas. Un examen detenido de ambos textos le permite, en buena medida, cuestionar seriamente o refutar definitivamente varias de las ideas de Ortega tal y como las presenta Borges en ese prólogo. Y la conclusión de la crítica apunta en una dirección muy poco considerada hasta el día de hoy: “La versión elemental de la novela psicológica que Borges postula al desvirtuar los conceptos de Ortega, y contra la cual organiza sus propios argumentos, resulta funcional a su desencuentro con Mallea” (p. 174).

Podlubne explica: “La defensa que Mallea hace de la novela es una defensa sin duda ideológica, fundada en la moral humanista que, a su criterio, sustenta el ejercicio literario. *Notas de un novelista* es, en ese sentido, el libro encargado de perfilar y sentar su posición definitiva” (p. 174).¹²³ Del análisis cuidadoso de las “Ideas sobre la novela” de Ortega y de las *Notas de un novelista* de Mallea, Podlubne desprende que cuando Borges ataca la falta de rigor y el supuesto desorden de la

¹²² J. Podlubne, art. cit., p. 171. Como las siguientes referencias se tomaron de este trabajo, sólo anotaré el número de la página en el cuerpo del texto.

¹²³ Ahora, hay que puntualizar varias cuestiones. *Notas de un novelista* (1953) es una recopilación de artículos, fragmentos y escritos autobiográficos publicados a lo largo de la década de 1940 y comienzos de la década de 1950. Y aunque ninguno de ellos apareció previamente en *Sur*, todos ellos son coherentes con la perspectiva expuesta en las páginas de la revista y responden a “los ejes principales de la poética narrativa que guió desde el comienzo sus relatos y novelas” (J. Podlubne, art. cit., p. 175).

novela psicológica, no está respondiendo “a la concepción altamente *verosímil* que Ortega tiene del personaje y de todo el género, sino a la visión *vitalista* del mismo que encarna el propio Mallea” (p. 178). Desde luego, es una tesis perfectamente atendible si tomamos en cuenta un aspecto bastante elemental del problema. *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset se publicó en 1925; es decir, quince años antes de *La invención de Morel*. Desde esta perspectiva, es por lo menos un poco sospechoso que Borges se lanzara a polemizar con tanto ardor en contra de un enemigo que –aunque estaba en Argentina en ese momento–, probablemente no tendría interés en sostener la polémica. También es factible imaginar que Ortega había cambiado o matizado sus convicciones estéticas una década y media después. En este sentido, es del todo atendible la idea de un enfrentamiento velado o indirecto con un contrincante distinto. Y una figura y una poética como las de Eduardo Mallea permiten justificar, al menos en parte, la virulencia contenida en el prólogo a la novela de Bioy Casares.

Son muy pocas las alusiones directas de Borges al autor de *Todo verdor perecerá*.¹²⁴ Una de ellas es la página que escribió para el homenaje convocado por el diario *La Nación*, con motivo del cincuentenario de la publicación de *Cuentos para una inglesa desesperada* (1926), donde destaca aquello que tanto escarneció desde los años treinta: “De los diversos géneros que distingue la retórica de nuestro tiempo,

¹²⁴ En el *Borges* de Adolfo Bioy Casares, hay múltiples referencias a Eduardo Mallea; la mayoría de ellas son de corte negativo (véanse, por ejemplo, las páginas 187, 190, 205-206, 276, 284, 315, 374, 391, 464, 510, 515, 527, 545, etc.). Sin embargo, hay un apunte que muestra la importancia de Mallea todavía durante la década de 1950. Bioy Casares consigna en *Borges*, el viernes 22 de julio de 1955: “Voy a Emecé; en la calle Florida, caminando con Borges, nos encontramos con Mallea y Mujica Láinez. Éste, con evidente satisfacción, exclama: «¡Toda la literatura argentina!»” (p. 139). Seguramente Mujica Láinez se refería a él mismo y a los otros tres escritores al hacer esa exclamación.

Mallea abunda en el más arduo: la morosa novela psicológica, cuya materia son las almas”.¹²⁵

Diez años después, en una entrevista, un cierto tono de ironía se muestra con mayor claridad, pues en ella se refiere al “hallazgo que constituyen los títulos de sus libros”.¹²⁶ Asimismo, lamenta que Mallea esté “hoy un poco olvidado, cosa que no se debe, pienso, al hecho de que a la gente no le guste su obra, sino a que se evoluciona hacia otro tipo de literatura y que ya casi no se lee lo que se llamaba la novela psicológica o la novela de costumbres. Mallea escribía novelas psicológicas sobre una cierta sociedad de Buenos Aires y eso ya no interesa, pero es algo que no disminuye para nada las cualidades de su obra”.¹²⁷ En esta entrevista, Borges se condujo –como se percibe a las claras– con toda cordialidad hacia el aludido: el problema en la valoración de la obra de Mallea no radicaría en un defecto de ésta, sino en la pérdida de prestigio que sufren algunas posturas estéticas con el paso del tiempo.

Del mismo modo, quizás la página más importante de Mallea en torno a Borges también parece mostrar sus reservas. Se trata de las líneas con las que participó en el número especial que la revista *Sur* organizó –y que comentaré con mayor detalle más adelante– en “Desagravio a Borges” (1942, núm. 94), debido a que no se le concedió el Premio Nacional de Literatura en 1942 por *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941).

El novelista apunta: “Decía Whitman que toda su obra era una experiencia de lenguaje. Esto es también lo que para sí y para su mundo ha logrado Jorge Luis

¹²⁵ “Mallea: Una imagen de la Argentina”, en J. L. Borges, *Textos recobrados. 1956-1986*, Emecé, Buenos Aires, 2003, p. 203.

¹²⁶ J. L. Borges y Osvaldo Ferrari, *Nuevos diálogos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986, p. 71.

¹²⁷ *Loc. cit.*

Borges”.¹²⁸ Para un escritor que pondera en primer lugar las proyecciones éticas de la escritura, una alabanza del lenguaje no parece ser el mejor de los espaldarazos. Más aún si consideramos la ambigüedad que encierra la siguiente caracterización del estilo borgeano:

Como ante todo lo que es auténtico, caben ante él los más parciales rechazos. Una cosa entera define lo que es en torno parte y disparidad. Se puede no encontrar satisfechas en Borges muchas personales tendencias o exigencias; se le puede encontrar sagaz en la mutilación, justo en la escasez, articulado en el balbuceo, minucioso en los ahorros, prolijo en lo efímero; eso nada tiene que ver con su valor *in objecto*.

Las últimas frases de la nota merecen también un examen especial: “Típico de nuestro nacional menoscabo es no reconocer nunca lo de veras eminente, es reconocer siempre como acabado *lo que no se sabe si saldrá nunca de inminente*”. Las palabras que he puesto en cursivas me parece que muestran una de las impresiones que la prosa borgeana despertaba en Eduardo Mallea: una escritura que no era aún definitiva; un estilo que todavía tenía posibilidades de convertirse, después de un proceso de preparación, en algo mejor y definitivo.

Si durante la primera década de vida de la revista *Sur* Mallea gozó de un prestigio incuestionable,¹²⁹ para mediados de 1940 la situación se iría transformando paulatinamente. Santiago Montserrat, por ejemplo, empieza a impugnar el divorcio

¹²⁸ Esta cita –y las restantes– corresponde a la página 8 (su texto inicia en la página 7 y concluye en la 8). El artículo de Mallea, así como los restantes, se publicaron sin título. Hay que destacar que este texto es el primero en aparecer, lo cual mostraría, acaso, la importancia jerárquica de Eduardo Mallea dentro de la revista.

¹²⁹ Victoria Ocampo afirmaría a finales de 1960: “Mallea, iniciador de *Sur* y de Torre, secretario, ocupaban un lugar mucho más importante que el de simples consejeros: juntos hacíamos la revista” (“Vida de la revista *Sur*. 35 años de una labor”, *Sur*, 1966-1967, núms. 303-305, p. 9).

de sus personajes con la historia: “Sin embargo, no prolonga sus esfuerzos hasta desarrollar una doctrina capaz de revelar las líneas fundamentales a que responde históricamente la realidad de ese hombre que constituye el objeto más hondo de su meditación y de su arte. Sin ello resulta insuficiente la inteligencia de cualquier tipo humano concreto”.¹³⁰ John King señala que estos cuestionamientos anticipan las críticas que enderezaría la siguiente generación contra Mallea, y que se convertirían en mofa directa: “Mientras que la obra de Borges causaría después un enconado debate, Mallea simplemente fue ridiculizado. La forma de ficción en prosa que evolucionó a comienzos de los cuarenta hizo que Mallea pareciese totalmente improcedente a muchos críticos, que expusieron la vacuidad de gran parte de su retórica”.¹³¹

Como hemos visto, Borges aprovechó sistemáticamente las páginas de la revista *Sur* para lanzar su ofensiva contra una estética de corte realista. Algunos otros ejemplos de lo anterior son la reseña a la novela *La redoma del primer ángel* (1943) de Sylvina Bullrich o las páginas en homenaje póstumo a Macedonio Fernández (1952).¹³² Sin embargo, uno de los diagnósticos más despiadados que hace de la novelística argentina lo hallamos en la reseña al libro *Las ratas* de José Bianco.

Apunta Borges al final de la nota:

¹³⁰ S. Montserrat, “Eduardo Mallea y la Argentina profunda”, *Sur*, 1945, núm. 123, p. 81, *apud* John King, *op. cit.*, p. 153.

¹³¹ J. King, *op. cit.*, p. 153.

¹³² “Macedonio Fernández (1874-1952)” (*Sur*, 1952, núms. 209-210). Borges afirma que entre sus coetáneos un “novelista es el artesano que nos propone cuatro o cinco personas (cuatro o cinco nombres) y los hace convivir, dormir, despertarse, almorzar y tomar el té hasta llenar el número exigido de páginas”. Novelar en su país es, entonces, un arte caracterizado por dos terribles insuficiencias: la incapacidad de dar vida a los personajes; la rutina o el hastío, pues escribir novelas parece ser, tan sólo, un juego en el que la meta es llegar airoso a la página exigida por el editor. En contraste –y seguramente para malestar de los novelistas aludidos–, afirma que Macedonio fue “poeta, *porque sintió que la poesía es el procedimiento más fiel para transcribir la realidad*” (p. 145; las cursivas son mías).

Tres géneros agotan la novela argentina contemporánea. Los héroes del primero no ignoran que a la una se almuerza, que a las cinco y media se toma el té, que a las nueve se come, que el adulterio puede ser vespertino, que la orografía de Córdoba no carece de toda relación con los veraneos, que de noche se duerme, que para trasladarse de un punto a otro hay diversos vehículos, que es dable conversar por teléfono, que en Palermo hay árboles y un estanque; el buen manejo de esa erudición les permite durar cuatrocientas páginas. (Esas novelas que nada tienen que ver con los problemas de la atención, de la imaginación y de la memoria, se llaman –nunca sabré por qué– *psicológicas*.) El segundo género no difiere muchísimo del primero, salvo que el escenario es rural, que las diversas tareas de la ganadería agotan el argumento y que sus redactores son incapaces de omitir el pelo de los caballos, las piezas de un apero, la sastrería minuciosa de un poncho y los primores arquitectónicos de un corral. (Este segundo género es considerado patriótico.) El tercer género goza de la predilección de los jóvenes: niega el principio de identidad, venera las mayúsculas, confunde el porvenir y el pasado, el sueño y la vigilia; no está destinado a la lectura, sino a satisfacer, tenebrosamente, las vanidades del autor... Obras como ésta de José Bianco, premeditada, interesante, legible –insisto en esas básicas virtudes, porque son infrecuentes– prefiguran tal vez una renovación de la novelística del país, tan abatida por el melancólico influjo, por la mera verosimilitud sin invención, de los Payró y los Gálvez.¹³³

Para María Teresa Gramuglio, este balance tiene marcados acentos de parcialidad. La estudiosa, después de citar las líneas borgeanas de repudio contra los dos escritores realistas, comenta: “Ese lamento parecía ignorar, extrañamente, no sólo las renovaciones que Arlt había producido justamente sobre «la mera verosimilitud sin invención» de la tendencia realista, sino sobre todo los golpes de gracia que le venían asestando, desde mediados de los años treinta, sus propias

¹³³

Sur, 1944, núm. 111, p. 78.

ficciones y las de sus compañeros en la revista *Sur*, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares o, desde otra estética, Eduardo Mallea”.¹³⁴

Sabemos que Borges reorganizó por completo la historia de la literatura argentina.¹³⁵ Esa labor de una genialidad increíble implicó numerosos episodios de injusticias y arbitrariedades. El rechazo sin matices de la literatura realista y el velado desdén hacia la obra de Eduardo Mallea son notables ejemplos de esas estrategias de combate borgeanas y de la fuerza extraordinaria con la que triunfaron.

¹³⁴ M. T. Gramuglio, “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en María Teresa Gramuglio (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina, VI. El imperio realista*, Emecé, Buenos Aires, 2002, p. 27. En otro ensayo, comenta también: “...Mallea retomó en *Historia de una pasión argentina* y en *La bahía del silencio* algunos de los tópicos más característicos de *El diario de Gabriel Quiroga* y de *Hombres en soledad* [de Manuel Gálvez]. Pero los traspuso a una clave renovadora que le confirió, en la estimación de la crítica culta, un lugar privilegiado que Gálvez nunca alcanzó” (“Novela y nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez”, en María Teresa Gramuglio (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina, VI. El imperio realista*, Emecé, Buenos Aires, 2002, p. 164).

¹³⁵ Para Sergio Pastormelo: “Cuando se lo lee a partir de la pregunta ¿qué hizo Borges, al escribir su literatura, con la literatura argentina?, se presupone que la literatura argentina, tal como la concebimos hoy, es una invención en la que Borges participó crucialmente. Si se lo quitara de esa historia, quedaría el vacío dejado por sus textos, pero también se produciría una compleja serie de cambios, muchos de ellos anteriores a 1920. Para comprender el lugar que ocupó en esa historia fue necesario analizar sus estrategias, sus apropiaciones, sus manifiestos, sus polémicas, los efectos de sus trabajos editoriales, su relectura de la gauchesca, su intervención en debates como el de «El idioma de los argentinos», sus reordenamientos de las tradiciones y las jerarquías. [...] No leer a Borges es un buen método para no entender la literatura argentina...” (*Borges crítico*, p. 26). Véase, también, B. Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, p. 44-45.

2. LA DEFENSA DEL GÉNERO POLICIAL

Durante la década de 1930 –como hemos visto–, Borges atentó constantemente contra las creencias y las jerarquías que organizaban el sistema literario argentino: cuestionar el prestigio de la poesía modernista y de Leopoldo Lugones; poner en tela de juicio el *Martín Fierro* en su calidad de poema épico nacional; descreer del realismo como representación escrita del mundo y como género moralizante; burlarse de numerosas figuras consagradas de la literatura nacional...

Asimismo, durante los años treinta emprendió las primeras tentativas de un verdadero salto mortal estético: abandonar la poesía para dedicarse a escribir una suerte de relato que mezclaba lo policial y lo fantástico. Con esta decisión artística, “Borges abandonaba la más legítima de las prácticas literarias para entrar en un género ubicado, según las creencias y valores de la época, en una especie de subsuelo de la legitimidad literaria: el infierno de la «subliteratura»”.¹³⁶ Es sintomático de lo anterior el corolario de Adán Diehl en su participación en el “Desagravio a Borges”: “Un poeta. Que se pueda decir de alguien: es un poeta. Es lo más que se puede decir”.¹³⁷ Son muy curiosas estas palabras si se toma en cuenta que se había convocado a los participantes para reivindicar a Borges en su calidad de narrador, por los méritos de *El jardín de senderos que se bifurcan*, no como poeta.

Otro testimonio de la estricta escala de valores estéticos y de la dificultad en la ruta tomada por Borges es la actitud de uno de sus más cercanos compañeros: Néstor Ibarra. Cuando éste comenta “Hombres pelearon” –en las páginas de *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo 1921-1929* (1930)–, señala sin

¹³⁶ S. Pastormelo, *op. cit.*, pp. 70-71.

¹³⁷ *Sur*, 1942, núm. 94, p. 34.

piedad: “Desgraciadamente, Borges, hasta ahora, no sabe narrar”.¹³⁸ Asimismo, Ibarra expresa su respeto por el amigo, pero anhela que produzca –dado el agotamiento de su poesía hacia finales de 1920– una obra *diferente*: una obra en los terrenos de la novela.¹³⁹ En tanto que Néstor Ibarra admiraba al autor de “La noche que en el Sur lo velaron” por sus “dones no sólo de poeta, sino de novelista y psicólogo”,¹⁴⁰ es claro el género novelístico que esperaba de Borges en el futuro hipotético.

¹³⁸ *Apud* M. L. Bastos, *Borges ante la crítica argentina*, p. 92.

¹³⁹ Véase, M. L. Bastos, *op. cit.*, p. 94.

¹⁴⁰ *Apud* M. L. Bastos, *op. cit.*, p. 93.

2.1 Una poética de la narración policial

Así como el abandono de la poesía y sus primeras exploraciones para formular una poética de la narración se dieron a través del ensayo, los textos críticos borgeanos desempeñaron un papel esencial en la defensa del género policiaco. Uno de los primeros y más importantes trabajos sobre el asunto es “Leyes de la narración policial”.¹⁴¹

En los primeros dos párrafos de éste, Borges procura deslindar –a golpes de buena ironía– cualquier vínculo del relato policial con los problemas de la ley y de la moralidad: “El inglés conoce la agitación de dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad. Escribo «extraño», porque para el criollo lo son. Martín Fierro, santo desertor del ejército, y el aparcerero Cruz, santo desertor de la policía, profesarían un asombro no exento de malas palabras y de sonrisas ante la doctrina británica (y norteamericana) de que la razón está en la ley, infaliblemente...” (p. 36). De acuerdo con Borges, esos impulsos británicos son uno de los orígenes de la narración policíaca: “Ambas pasiones –la de las aventuras corporales, la de la rencorosa legalidad– hallan satisfacción en la corriente narración policial” (p. 36).

En una frase establece los primeros dos elementos de la poética que le interesa: “El genuino relato policial –¿precisaré decirlo?– rehúsa con parejo desdén las aventuras físicas y la justicia distributiva” (p. 36). Por un lado, el cuento policiaco borgeano prescinde de la acción corporal; por el otro –y en coherencia con

¹⁴¹ Este ensayo se publicó en *Hoy Argentina* (1933, núm. 2). Después apareció con algunas variantes –que iré explicando– y bajo el título de “Los laberintos policiales y Chesterton” en *Sur*, 1935, núm. 10. El primero puede consultarse en J. L. Borges, *Textos recobrados. 1931-1955*, pp. 36-39. En adelante, citaré este artículo por esa edición en el cuerpo del texto.

una literatura sin compromisos éticos—, no hay interés por un restablecimiento de la legalidad y de la justicia.

Para el autor, los “mandamientos de la narración policial son tal vez” los siguientes: a) “Un límite discrecional de sus personajes”; b) “Declaración de todos los términos del problema”; c) “Avara economía de los medios”; d) “Primacía del cómo sobre el quién”; e) “El pudor de la muerte”; f) “Necesidad y maravilla en la solución” (pp. 37-39). En su momento comentaré algunos de los incisos más destacados para mi exposición. Mientras tanto, tomo unas palabras de Annick Louis: “Le développement de chacun de ces points met en scène l’ambiguïté du critique, qui, par moments, semble réduire son rôle au constat des règles du genre mais finit par énoncer ses propres conceptions de celui-ci. *Un paradigme descriptif devient ainsi paradigme normatif*”.¹⁴²

El último párrafo de “Leyes de la narración policial” adquiere todo el vigor de un manifiesto:

No soy, por cierto, de los que misteriosamente desdeñan las tramas misteriosas. Creo, al contrario, que la organización y aclaración, siquiera mediocres, de un algebraico asesinato o de un doble robo, comportan más trabajo intelectual que la casera elaboración de sonetos perfectos o de molestos diálogos entre desocupados de nombre griego o de poesías en forma de Carlos Marx o de ensayos siniestros sobre el centenario de Goethe, el problema de la mujer, Góngora precursor, la étnica sexual, Oriente y Occidente, el alma del tango, la deshumanización del arte, y otras inclinaciones de la ignominia (p. 39).

En estas líneas se postula una completa subversión de los valores estéticos del momento. Una vez más —en coherencia con la poética borgeana que hemos venido

¹⁴² A. Louis, *op. cit.*, p. 267 (las cursivas son mías).

exponiendo—, se exalta una narrativa en la cual se privilegian dos elementos: una preocupación por la forma y las soluciones técnicas; desinterés por la presentación de contenidos ejemplares y de edificación moral.

Mientras Borges sublimó, por el virtuosismo intelectual que implicaba, la escritura de un género considerado menor en esa época, ubicó en segunda línea todas las prácticas artísticas y personalidades comúnmente reconocidas: “certains constituant des références très claires, comme celle à Ortega y Gasset ou à Lugones, à la poésie engagée de gauche, au réalisme, à la couleur locale; d’autres concernent les pratiques du même Borges, comme l’allusion à Góngora ou au tango”.¹⁴³

En ese párrafo se cuestionan, sobre todo, dos géneros: la poesía y el ensayo. Justamente aquéllos que Borges había practicado hasta ese momento y que estaba tratando de reformular. De hecho, en su apología utiliza una estrategia presente desde los ensayos de la década de 1920: escribir sobre un “vacío” en la tradición literaria; enlistar una serie de precursores en la exploración del tema; insertarse en esa genealogía e interrogarse acerca de —o proponer— una solución que cubriera ese “vacío”...¹⁴⁴ Las últimas líneas de “Leyes de la narración policial” responden a esa táctica: abrir los espacios para una narrativa aparentemente ausente y deseable.

Poco más de dos años después, en 1935, “Leyes de la narración policial” se reeditaría bajo el título de “Los laberintos policiales y Chesterton”. La transformación del título refleja un primer cambio notable: la proyección a un papel tutelar del autor inglés. Esto es patente en otra de las modificaciones sustanciales del ensayo: la sustitución del último párrafo por otro completamente distinto. Ese párrafo nuevo dice en su primer enunciado: “*The Scandal of Father Brown*, el más

¹⁴³ *Ibid.*, p. 268.

¹⁴⁴ Sólo citaré un par de ejemplos de *El tamaño de mi esperanza*: el ensayo homónimo y “La pampa y el suburbio son dioses”.

reciente libro de Chesterton (Londres, 1935) me ha sugerido los dictámenes anteriores”.¹⁴⁵ Mentira evidente: el paradigma expuesto es un par de años anterior a lo declarado. Sin embargo, y como se apuntó, la metamorfosis de este trabajo señala un sentido inequívoco: la presentación de Chesterton como modelo del narrador de relatos policiales.

Unos cuantos meses después, murió Gilbert Keith Chesterton. Borges escribió un artículo de homenaje póstumo: “Modos de G. K. Chesterton”.¹⁴⁶ El texto está organizado en cuatro grandes secciones: “Chesterton, padre de la Iglesia”, “Chesterton, narrador policial”, “Chesterton, escritor” y “Chesterton, poeta”. En esta división hay un hecho que resalta: Borges estudia a Chesterton como “narrador policial” en una categoría aparte a las de “escritor” o “poeta”, con lo cual parece querer destacar sus méritos en ese campo.

La sección “Chesterton, narrador policial” comienza con estas palabras: “Edgar Allan Poe escribió cuentos de puro horror fantástico o de pura *bizarrierie*; Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial. Ello es menos indudable que el hecho de que no combinó jamás los dos géneros” (p. 49). En estas líneas, Borges establece una convicción a la que nunca renunció: Poe como creador del género policial. A diferencia del norteamericano, Chesterton logró el *tour de force* de combinar lo fantástico y lo policial con toda efectividad: “Presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la reemplaza luego, sin pérdida, con otra de este mundo” (p. 49).¹⁴⁷

¹⁴⁵ *Sur*, 1935, núm. 10, p. 94.

¹⁴⁶ *Sur*, 1936, núm. 22, pp. 47-53. Citaré por éste en el cuerpo del texto.

¹⁴⁷ Este aspecto recuerda la definición de lo fantástico-extraño acuñada por Tzvetan Todorov: “Los acontecimientos que parecen sobrenaturales a lo largo del relato reciben al final una explicación racional. Si durante largo tiempo esos acontecimientos llevaron al personaje y al lector a creer en la participación de lo sobrenatural, es porque eran de carácter insólito” (T. Todorov, *Introducción a la*

Uno de los elementos de construcción literaria que Borges más admira en Chesterton –y que le sirvió como modelo paradigmático desde “El arte narrativo y la magia”– es el manejo eficiente de la “causalidad narrativa”: “En los relatos policiales de Chesterton, todo se justifica: los episodios más fugaces y breves tienen proyección ulterior” (p. 50).

A pesar de que Chesterton fue un ferviente católico; a pesar de que procuró utilizar la literatura con intenciones edificantes, Borges afirma que el inglés nunca alcanzó totalmente ese propósito moral: “Chesterton –¿quién lo ignora?– fue un incomparable inventor de cuentos fantásticos. Desgraciadamente, procuraba educirles una moral y rebajarlos de ese modo a meras parábolas. Felizmente, nunca lo conseguía del todo” (p. 49). Una vez más, vemos a Borges defendiendo –¿o proyectando en el inglés?– sus convicciones estéticas: la idea de que el arte debe ser del todo ajeno al mundo de las obligaciones morales.

literatura fantástica, trad. y pról. Elvio Gandolfo, Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 44). En el siguiente capítulo ampliaré las observaciones sobre esta cuestión.

2.2 “Hombre de la esquina rosada” y el género policiaco

Sin la escritura de los ensayos sobre el género policial tal vez no hubiera sido posible la creación de “Hombre de la esquina rosada”. Este relato confirmaría la utilidad de la crítica como puente para su ingreso a la narrativa.

Ese tránsito, sin embargo, no fue terso y requirió varios movimientos estratégicos para que Borges pudiera darle legitimidad estética a su nueva práctica de escritura. Una de sus primeras maniobras fue restarle credibilidad a la idea de que existen géneros literarios superiores o artísticamente mejores que otros. En 1928, por ejemplo, Borges cuestionaba “la connotación erudita de la palabra «arte», superstición que nos invita a conceder categoría de arte a un soneto malo, pero a negársela a una bien versificada milonga...”¹⁴⁸

Una vez más, fue en las páginas de *Discusión* donde esta postura estética se formalizó. En el ensayo sobre “El *Martín Fierro*”, se denuncia lo erróneo “de presuponer que determinados géneros literarios (en este caso particular la epopeya) valen formalmente más que otros” (p. 53).¹⁴⁹ Se puede sintetizar esta posición estética con una observación de Olea Franco: durante los años veinte, Borges comenzó a formular la certeza de que ninguna clase de prejuicio debía anteceder al ejercicio de la escritura.¹⁵⁰ Desde esta perspectiva, y como se declaraba en el último

¹⁴⁸ “La inútil discusión de Boedo y Florida”, *Textos recobrados. 1919-1929*, p. 366.

¹⁴⁹ En este mismo libro de ensayos hay otro trabajo significativo: “La supersticiosa ética del lector”. Sin embargo, es notorio –por lo que hemos comentado hasta este punto– que *Discusión* parece tener como propósito derruir toda una serie de “supersticiones” estéticas, de prejuicios y fórmulas preestablecidas para acercarse a las manifestaciones del arte. Véase S. Pastormelo, *Borges crítico*, pp. 79-93.

¹⁵⁰ Olea Franco parte del concepto de “naturalidad” al estudiar la metamorfosis del lenguaje en las primeras obras de Borges: “Independientemente de su sentido ideológico, el concepto de «naturalidad» resulta productivo estéticamente porque Borges lo ubica en el ámbito de la literatura. Para nuestro autor, «ser

párrafo de “Leyes de la narración policial”: este género no era, en muchos sentidos, inferior a los que se practicaban durante esa época y que gozaban de toda la legitimidad estética.

El interés de Borges por la práctica de la literatura policiaca se remonta –aun desde el título mismo– a su primer texto narrativo: “Leyenda policial”.¹⁵¹ Este primer relato pasaría un año más tarde a formar parte de *El idioma de los argentinos* (1928), con el título de “Hombres pelearon”. Un lustro después, el 16 de septiembre de 1933, aparecería una nueva versión, “Hombres de las orillas”, en la *Revista Multicolor de los Sábados*. Finalmente, “Hombre de la esquina rosada” se editará como parte de *Historia universal de la infamia*.

Entre las dos primeras versiones del relato y las dos últimas tenemos la presencia tutelar de “Leyes de la narración policial”. Desde luego, sería un poco simplista insinuar que haya una relación directa entre la formulación teórica de los principios del género y su realización exitosa en el campo de la narrativa. Sin embargo, no se podrá negar la importancia de la literatura policiaca como posibilidad de explorar un nuevo camino hacia la narración: “l’apparition de ce champ de réflexion permet de poser l’identité entre le déplacement vers un nouvel endroit du champ intellectuel et la possibilité de produire de nouveaux objets littéraires. En effet, l’exploitation de techniques du conte policier semble ne pas être étrangère au phénomène de l’émergence de la narration chez Borges, qui lui permet argentino» significa, desde la perspectiva literaria, escribir sin afectación alguna, con total y absoluta «naturalidad»; esta «naturalidad» implica que cualquier propósito previo a la escritura en sí, ajeno a ella, debe considerarse *literariamente inaceptable*. Desde el punto de vista de la constitución de una «estética borgeana», creo que la etapa de los años veinte resulta esencial porque en ella empieza a perfilarse uno de sus pilares: la idea de que el escritor no debe partir nunca de ningún prejuicio (literario, ideológico, lingüístico, etcétera) que anteceda a la escritura” (*El otro Borges. El primer Borges*, pp. 201-202).

¹⁵¹ *Martín Fierro*, no. 38 (26 de febrero, 1927), p. 4.

de retravailler des éléments déjà présents dans ses premiers récits”.¹⁵² De acuerdo con Annick Louis, el lapso de tiempo transcurrido entre las dos primeras realizaciones del texto y la tercera permite postular “l’hypothèse qu’après ses premiers pas dans le domaine du récit, Borges s’est trouvé dans une *impasse*; entre 1927 et 1933, il n’existe pas de parcours mais plutôt de *détours* vers d’autres formes”.¹⁵³

Si bien “Hombre de la esquina rosada” es uno de los primeros relatos borgeanos,¹⁵⁴ es posible establecer algunos hilos de continuidad entre el título de éste y su producción literaria inicial. En efecto, en sus primeros seis libros –los tres de ensayos y los tres de poesía– trabajó aspectos acerca de la ciudad, la luz durante la puesta del sol, las esquinas de las calles y el color rosa.¹⁵⁵

Como se recuerda, “Hombre de la esquina rosada” narra el desafío que le lanza Francisco Real –cuchillero de un barrio lejano– a Rosendo Juárez, para medir corajes. Luego de la negativa de éste a aceptar el duelo –con su secuela de deshonra, vergüenza y repudio públicos–, Real asume el control del antro donde se bebe y se goza con las mujeres. Poco después, Francisco Real sale del sitio en compañía de la Lujanera, ex mujer de Juárez. Éstos no tardan en volver: Real, herido de muerte; la Lujanera, desconcertada por el extraño suceso que les ocurrió fuera. Un desconocido desafió a Francisco Real, y con su victoria sobre éste ha restituido la honra del barrio, perdida ante la cobardía de Rosendo Juárez. El final es sorprendente, pues

¹⁵² A. Louis, *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, p. 251.

¹⁵³ *Loc. cit.*

¹⁵⁴ De acuerdo con lo que hemos comentado, aunque Borges le dio un sitio destacado a “Hombre de la esquina rosada” en el prólogo de *Historia universal de la infamia*, años después –en el balance que presenta en *Un ensayo autobiográfico*–, tal vez valora con excesiva severidad ese primer relato: “Aunque el cuento se hizo popular hasta un grado vergonzoso (hoy lo encuentro teatral y amanerado, y los personajes me parecen falsos), nunca lo consideré un punto de partida. Simplemente quedó allí, como una suerte de engendro” (Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, 1999, p. 75).

¹⁵⁵ Véase A. Louis, *op. cit.*, p. 219.

descubrimos que es justamente el narrador del relato quien dio muerte al cuchillero insolente: “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastro de sangre” (p. 113).

Es indiscutible la distancia narrativa entre “Leyenda policial” y sus secuelas, pero Annick Louis ha puesto de relieve las “continuidades” entre los diferentes textos:

Bien entendu, ces transformations n’impliquent pas l’effacement de tout rapport entre “Leyenda policial”, “Hombres pelearon” [...] y “Hombres de las orillas”. Le titre reprend en partie celui de la deuxième version. Une description de “las orillas” se trouve dans les deux textes brefs: “La zona circular de pobreza que no era el *centro*, era *las orillas*: palabra de más orientación despreciativa que topográfica”. Quant à “El Chileno”, il est décrit comme un “peleador famoso de los Corrales”, ce qui renvoie au surnom de Francisco Real, “el Corralero”. Il y a les deux bandes, celle du nord et celle du sud, et aussi la reprise de certaines phrases. La plus intéressante semble être celle qui accompagne la mort.¹⁵⁶

Ya he apuntado que una de las estrategias borgeanas para desplazarse hacia la literatura policial fue el combate contra la “superstición” de que hubiera, por naturaleza, géneros “inferiores”. Annick Louis considera, asimismo, que una de las tácticas desplegadas en el caso de “Hombre de la esquina rosada” fue mezclar diversos registros literarios, el policiaco y el de perfil criollista, de tal modo que fuera difícil ubicar automáticamente el relato en cualquiera de esas categorías.¹⁵⁷

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 287-288, n. 26.

¹⁵⁷ Véase A. Louis, *op. cit.*, pp. 269-270.

Se ha señalado la resistencia de “Hombre de la esquina rosada” a cualquier lectura de corte pedagógico o moralizante.¹⁵⁸ Conforme con lo que hemos visto, esta postura sería congruente con el tipo de literatura que a Borges le interesaba practicar. Además, como se declaró al arranque de “Leyes de la narración policial”, lo que el ensayista considera como el “genuino relato policial” se deslinda de las peripecias físicas y del restablecimiento del orden legal y de la justicia.

“Hombre de la esquina rosada” ilustra con eficacia, entonces, algunos de los principios de “Leyes de la narración policial”. En tanto que se postula la “primacía del cómo sobre el quién”, se sobreentiende que es más importante descubrir el método del crimen más que al criminal. Las consecuencias penales pasan a un segundo término. Es el caso del asesino de Francisco Real, quien –en los márgenes del relato– no purgará sentencia por el homicidio que cometió. De hecho, el relato concluye sin que lleguemos siquiera a conocer su nombre.

Para Borges, el relato policiaco debe limitarse “a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años”.¹⁵⁹ En “Hombre de la esquina rosada” tenemos ese desenlace del crimen en un lugar y en un momento indeterminados, tal vez –aunque sobre esto sólo se puede elucubrar– a una gran distancia física y temporal del asesinato de Francisco Real.

Finalmente, la ausencia de toda acción física es garantizada por la presencia del lector/receptor, quien llevará a cabo las “investigaciones”. Y es, por cierto, precisamente desde la inmovilidad de la lectura como se realiza la averiguación: “Celui qui écoute et celui qui lit doivent découvrir l’assassin dans le récit, car les indices sont ici *textuels*: des tournures de langue, les implications de certains mots,

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 418-420.

¹⁵⁹ J. L. Borges, “Leyes de la narración policial”, *Textos recobrados. 1931-1955*, p. 37.

des choses à moitié dites, insinuées”.¹⁶⁰ En el último capítulo de este trabajo retomaré la trascendencia que conlleva una posición ante la lectura de esta naturaleza.

2.3 “El acercamiento a Almotásim”

Borges procuró forjarse una imagen mítica como escritor a partir de biografías y entrevistas.¹⁶¹ Juguemos con el título de uno de sus poemas más reconocidos: intentó y acaso consiguió la “Fundación mitológica de Jorge Luis Borges”. Uno de los puntos principales en la creación de esa mitología personal fue ubicar el momento en el que inició su carrera como narrador. Como hemos comentado, el desplazamiento hacia el relato fue pausado y lleno de difíciles tanteos. Borges prefirió atribuir a un accidente que casi le cuesta la vida su ingreso a la narración.

Aunque señalado por las contradicciones, uno de los testimonios más autorizados es el que se encuentra en *Un ensayo autobiográfico*.¹⁶² Todos conocemos los detalles fundamentales del anecdotario: la Navidad de 1938; el ascenso por una escalera y el choque accidental del cráneo contra una ventana abierta y recién pintada; la infección y la fiebre; la septicemia, el hospital y la lucha entre la vida y la muerte... También recordamos que, durante la convalecencia, Borges se preguntó si sería capaz de volver a escribir: “Previamente había escrito algunos poemas y docenas de reseñas breves. Pensé que si ahora intentaba escribir otra reseña, y fracasaba, estaría perdido intelectualmente, pero que si intentaba algo que realmente

¹⁶⁰ A. Louis, *op. cit.*, p. 272.

¹⁶¹ Véase, sólo como un ejemplo que incluye buenas referencias bibliográficas, S. Pastormelo, *Borges crítico*, pp. 33-42.

¹⁶² Citaré por la edición indicada y dentro del texto.

nunca hubiera hecho antes, y fallaba en eso, no sería entonces tan grave y hasta podría prepararme para la revelación final. Decidí que intentaría escribir un cuento. El resultado fue «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (p. 77).

Aceptar que en la trayectoria literaria de Borges “Pierre Menard...” fue algo en verdad novedoso sería ingenuo.¹⁶³ Ya hemos visto la trascendencia de las “biografías” de *Evaristo Carriego* y de *Historia universal de la infamia* para sus primeros tanteos en el género ficcional; ya hemos visto el laboratorio de pruebas que constituyeron las diferentes versiones de “Hombre de la esquina rosada”. Sin embargo, Borges mismo no siguió una línea uniforme con sus declaraciones dentro de las páginas de *Un ensayo autobiográfico*. Arriba se citó el juicio negativo que a la distancia le merecía “Hombre de la esquina rosada”. Pero nunca le niega su categoría de relato. En esa misma cuartilla declara: “Mi siguiente cuento, «El acercamiento a Almotásim», escrito en 1935, es a la vez un engaño y un pseudoensayo” (p. 75). Y aunque prefiere hablar de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” como su primera ficción, señala acerca de “El acercamiento...”: “Quizás he sido injusto con ese texto; ahora me parece que pronostica y hasta fija la pauta de otros cuentos que de alguna manera me estaban esperando, y en los que luego se basaría mi reputación como cuentista” (p. 76).

En “Hombre de la esquina rosada”, Borges mostró la productividad de marchar sobre la línea fronteriza de las categorías literarias. En “El acercamiento...” se exhiben idénticas convicciones. En principio, el propio marco de publicación juega con nuestras expectativas de lectura. En tanto que forma parte de un libro de

¹⁶³ Sylvia Molloy comenta que “«Pierre Menard» no inaugura la ficción borgeana, simplemente la afirma” (*Las letras de Borges*, p. 51).

ensayos, *Historia de la eternidad*, lo leemos como la reseña de un libro que, en realidad, no existe.

El grado de verosimilitud de “El acercamiento...” se refuerza cuando se verifica que cumple con todas las convenciones de una reseña bibliográfica: se ofrece un resumen y una valoración crítica de *The Approach to Al-Mu'tasim* del abogado hindú Mir Bahadur Alí; se habla de las diferentes ediciones y de la cantidad de ejemplares impresos debido al éxito comercial; se proponen las influencias del texto y se transcriben algunas citas representativas en el idioma original.¹⁶⁴ Cabe señalar que Borges ha hecho circular una leyenda en torno al grado de credibilidad conseguida en el relato: “Quienes leyeron «El acercamiento a Almotásim» lo tomaron en serio, y uno de mis amigos llegó a solicitar la compra de un ejemplar en Londres” (p. 76). Y podemos identificar a ese amigo: Adolfo Bioy Casares.

“El acercamiento...” principia con una voz narrativa –la pretendida voz del reseñista– que recupera los comentarios de Phillip Guedalla y Cecil Roberts; ambos coinciden en que *The Approach to Al-Mu'tasim* está estructurado con base en las novelas policiales y en ciertos textos religiosos del Islam. En “Modos de G. K. Chesterton”, Borges elogió la buena mezcla de lo fantástico y de lo policiaco. “El acercamiento...” es un ejemplo de las posibilidades de esa amalgama; explica el narrador: “...los dos [críticos citados] indican el mecanismo policial de la obra, y su *undercurrent* místico. Esa hibridación puede movernos a imaginar algún parecido con Chesterton; ya comprobaremos que no hay tal cosa” (oc, I, p. 414).

¹⁶⁴ Carlos Rojas puntualiza al respecto: “De los cinco nombres de publicaciones que [supuestamente] habrían hecho referencia a la novela y de los dieciocho nombres de escritores, críticos y editores que se mencionan en relación con ella, sólo el del autor es apócrifo” (“«El acercamiento a Almotásim» y el efecto de contaminación”, *Variaciones Borges*, 2007, núm. 23, p. 120).

Más allá de las biografías de *Historia universal de la infamia* y de las secuelas de “Leyenda policial”, podríamos decir que las dos primeras ficciones borgeanas son “Hombre de la esquina rosada” y “El acercamiento a Almotásim”. Y ambas están marcadas por la huella del género policiaco. De hecho, es probable que con este par de relatos Borges haya arribado definitivamente al tipo de narrativa que desarrollaría a partir de la década de 1940: por un lado, la literatura fantástica y policial; por el otro, las historias criollistas donde se relatan –con un lenguaje que procura acercarse a la oralidad– duelos a cuchillo.¹⁶⁵ Y por lo que toca a “El acercamiento...”, en éste ya se encuentran muchos de los recursos de los relatos fantásticos y policiales más famosos del autor. Olea Franco sintetiza la riqueza de la reseña apócrifa:

...se trata de una literatura que tiene como punto de partida y único referente a la literatura misma; trabaja, además, con una mezcla literaria y cultural en la que se pueden combinar los textos de los más variados orígenes; asimismo, en ella aparecen simultáneamente personajes reales y ficticios, con lo que se borra la barrera entre realidad y ficción. En suma, es un arte autónomo en que la literatura tiende a constituirse como una realidad concreta e independiente del mundo real y tangible.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Para Olea Franco, “en algunos momentos, sin duda los más afortunados de su producción literaria, estas vertientes incluso se mezclan, como puede apreciarse en el maravilloso cuento «El Sur»” (*El otro Borges. El primer Borges*, p. 287).

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 269.

2.4 La polémica con Roger Caillois

Borges publicó en *Sur* sus ensayos más importantes sobre la literatura policial. Las páginas de la revista *El Hogar* fueron, asimismo, el marco donde reiteraría con tenacidad sus convicciones acerca de la literatura policiaca.

Él colaboró en *El Hogar* entre 1936 y 1939. Dirigió la sección de “Libros y autores extranjeros”, donde publicaba quincenalmente reseñas, biografías y noticias del mundo literario, todas ellas con un formato de extrema brevedad. En esos tres años de participación, fue bien manifiesto su interés por las novelas policíacas. Al referirse a la recopilación *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*,¹⁶⁷ José Fernández Vega explica: “El libro compila 208 contribuciones, de las cuales cerca de 30 aluden a la narrativa policial, entre ellas cuatro comentarios a novelas de Ellery Queen (lo que lo convierte en uno de los autores más reseñados)”.¹⁶⁸

Si se hace una revisión de esas reseñas, se observará que en ese periodo Borges ya tenía bien delimitados los elementos de su poética de la narración policiaca. Y la labor borgeana se prolongó durante las siguientes décadas y a otros campos: ya no sólo como ensayista, reseñista y autor, sino también como coautor, editor y compilador.¹⁶⁹ No obstante, la certeza de forjar una estética distante del realismo la

¹⁶⁷ Tusquets, Barcelona, 1986. En esta edición sólo se recoge una parte de las colaboraciones de Borges en la revista. Sin embargo, en ningún momento se explicita el criterio de selección. El resto de las contribuciones se recogió en un nuevo libro, *Borges en “El Hogar”. 1935-1958*, Emecé, Buenos Aires, 2000.

¹⁶⁸ J. Fernández Vega, “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”, *Variaciones Borges*, 1996, núm. 1, p. 29, n. 4.

¹⁶⁹ Para una síntesis del recorrido borgeano por lo policial, consúltese el artículo citado en la nota anterior. Véase también Cristina Parodi, “Borges y la subversión del modelo policial”, en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, Rafael Olea Franco (ed.), El Colegio de México, México, 1999, pp. 77-97.

proyectó a su poética del relato policial. Y esa certidumbre suscitó uno de los episodios más violentos en su defensa del género.

En el número 91 de la revista *Sur* (abril de 1942), Borges publicó una reseña sobre el libro *Le roman policier* (1941) de Roger Caillois. La nota provocó una furiosa polémica, acaso la más áspera que se haya suscitado entre estos escritores.¹⁷⁰ Para Borges, el análisis estrictamente literario que presentaba Caillois en *Le roman policier* era correcto: los resúmenes, los juicios, las apreciaciones; consentía incluso algunas de sus simpatías y diferencias. También elogió que en el libro se destacara de manera suficiente el valor del relato policial como ejemplo de lucidez y racionalidad literarias.

Los reparos del reseñista empezaban al considerar el perfil histórico-sociológico de la obra. Para Borges, era inconcebible que Caillois intentara derivar la novela policiaca de una circunstancia histórica concreta: el ambiente de inquietud y aversión que provocaron entre la población, hacia 1799, los agentes secretos de Joseph Fouché, ministro de la policía francesa. El argentino censuraba, asimismo, que en un estudio de carácter histórico se desdeñara la cronología, pues Caillois señalaba como obras precursoras del género *Une ténébreuse affaire* (1843) de Balzac y los folletines de Gaboriau —su primera novela, *L'affaire Lerouge*, es de 1863—, y es claro que “The murders in the Rue Morgue” de Edgar Allan Poe, modelo

¹⁷⁰ Hay un trabajo interesante sobre este episodio: Analía Capdevila, “Una polémica olvidada. (Borges contra Caillois sobre el policial)”, en Sergio Cueto [et al.], *Borges: ocho ensayos*, Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina, 1995, pp. 67-82. Entre la perspectiva de la estudiosa y la mía acerca de esa controversia, hay una diferencia medular: Capdevila está convencida de que lo “que está en juego en la polémica es el reconocimiento de una ascendencia francesa o anglosajona para el género policial” (p. 68). Como procuraré mostrar en las páginas siguientes, en el centro de la disputa no sólo hay una cuestión de nacionalidades. Asimismo, vale la pena advertir que ella trabaja a partir del ensayo “Los laberintos policiales y Chesterton”, sin considerar en ningún momento “Leyes de la narración policial”, antecedente fundamental de aquél.

incuestionable del relato policial para Borges, es por lo menos un par de años previo que sus “antecesoras”.

Por último, Borges reprobaba la atención que Caillois prestó a los relatos del denominado “Detection Club”. Nada más ajeno a las ficciones policiales que la balística, la toxicología, la dactiloscopia... Nada más ajeno que los cuentos al estilo de Dorothy L. Sayers, quien tenía que recurrir a algún gemelo oculto y malévolo para justificar la tramposa solución de sus misterios.

En el mismo número de la revista, se le dio espacio a Roger Caillois para responder. Por lo tanto, no sólo tuvo acceso a las pruebas de imprenta del ensayo borgeano, sino que alguien —¿acaso la propia Victoria Ocampo?— le dio la poca frecuente oportunidad de hacer su defensa tan sólo unas páginas adelante. Bajo el título de “Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges”, el escritor francés procuró dar cuenta de cada una de las objeciones de su reseñista. Caillois admitía que los relatos de Edgar Allan Poe son los primeros ejemplares acabados del género policial y justificaba su referencia a Fouché: esa circunstancia histórica preparó el terreno para la boga de la novela policial. En este sentido, lamentaba no haber distinguido de manera suficiente lo que llama “la historia de la técnica de la historia de la materia”. Finalmente, sus referencias al Detection Club no eran sino un ejemplo entre otros muchos de la manera en la cual podían codificarse las reglas para la escritura de las ficciones de corte policial.

Desde mi perspectiva, para comprender de manera cabal las réplicas de Borges en contra de *Le roman policier* de Caillois, debemos tomar en cuenta un elemento que distinguí en páginas anteriores: el escritor argentino impugnó diversas manifestaciones estéticas que tuvieran filiaciones con el realismo literario. En su

disputa contra la literatura realista, Borges abogaba por una escritura que no aspirara a ser una representación directa del mundo. Para el autor de la *Historia de la eternidad*, el ejercicio creativo tenía que partir –entre otras cosas– de reconocer a la literatura como un juego intelectual; de entender a sus productos como invenciones –bien o mal logradas– de nuestras capacidades artísticas.

En una reseña publicada en *El Hogar*, Borges se refería al género policial como “acaso el más artificial de cuantos la literatura comprende” (*oc*, IV, p. 432). Por todo lo anterior, puede entenderse que se resistiera a reconocer –como pretendía Caillois en su estudio– las obras policiales como una consecuencia de hechos históricos, de circunstancias de la realidad, y que procurara ubicar el origen de esa literatura en el intelecto puro: “la prehistoria del género policial está en los hábitos mentales y en los irrecuperables *Erlebnisse* de Edgar Allan Poe, su inventor; no en la aversión que produjeron, hacia 1799, los *agents provocateurs* de Fouché”.¹⁷¹ De ahí también su repugnancia hacia las estrategias utilizadas por el Detection Club como cimientos de sus relatos: nada más odioso en la técnica policial que la búsqueda de la verosimilitud, de *apego a la realidad*, a través de las clarividencias del microscopio y mediante las certezas irrefutables que otorga la química en la investigación criminal. Definitivamente no es *Le roman policier* un libro que Borges pudiera suscribir: si bien Roger Caillois desarrollaba algunos aspectos interesantes, su principal defecto radicaba en mirar con demasiada atención hacia el mundo real.¹⁷²

¹⁷¹ *Sur*, 1942, núm. 91, p. 56.

¹⁷² Casi cuarenta años después, en una conferencia sobre “El cuento policial” (16 de junio de 1978), el autor de *Ficciones* seguía insistiendo en argumentos muy semejantes a los ya expuestos. Borges asegura que “Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual...” (*oc*, IV, p. 193). Esto lo refuerza el hecho de que haya situado “Los crímenes de la calle Morgue” en París y no en Boston o en Nueva York: de esa manera, el lector local de Poe no podía caer en la tentación de comparar los hechos narrados con las circunstancias de una realidad conocida y circundante. Asimismo, Poe procuraba

Borges escribió en las páginas de esta reseña uno de los mayores elogios del género policial, al presentarlo como la literatura que, en la época contemporánea, simbolizaba y defendía los valores de un arte clásico: “Mediocre o pésimo, el relato policial no prescinde nunca de un principio, una trama y un desenlace. Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias, agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar”.¹⁷³

Para concluir, es pertinente hacer una aclaración: la acritud del enfrentamiento Borges-Caillois no tuvo como consecuencia un rompimiento definitivo entre ellos. De hecho, gracias a Caillois se realizaron las traducciones iniciales de Borges al francés, primera lengua extranjera a la que se vertieron los textos del sudamericano.¹⁷⁴ No sería exagerado afirmar que la extraordinaria proyección internacional de la obra borgeana se debió al interés de los lectores en Francia.¹⁷⁵ El Premio Formentor, compartido con Samuel Beckett en 1961, y la darle un marco intelectual a sus relatos policiales, desarrollando en las primeras páginas teorías sobre el análisis, o especulaciones sobre el ajedrez y otros juegos de mesa. Para Borges, la intención del norteamericano era clara: crear para la literatura un héroe de las facultades intelectuales (*oc.*, IV, p. 195).

¹⁷³ J. L. Borges, art. cit., p. 57.

¹⁷⁴ En el número 14 de *Lettres Françaises* (octubre de 1944), revista dirigida por Roger Caillois desde su exilio argentino, aparecieron las traducciones de “La lotería en Babilonia” y “La biblioteca de Babel”. Las versiones estuvieron a cargo de Néstor Ibarra, quien agregó una nota de presentación que se volvería célebre. María Luisa Bastos informa: “De vuelta en París, en 1946, Caillois encarga a Paul Verdevoye la traducción de *Ficciones* para la editorial Gallimard, y hace publicar uno de los cuentos del volumen –«Las ruinas circulares»– en *Confluence*, revista que Caillois dirige. La publicación de *Ficciones* fue inexplicablemente diferida hasta 1952, en que inaugura la colección «La croix du Sud» de Gallimard, a cargo del mismo Roger Caillois” (*Borges ante la crítica argentina*, p. 135).

¹⁷⁵ El propio Borges señala: “La fama, como la ceguera, me llegó gradualmente. Yo no la había esperado y nunca la había buscado. Néstor Ibarra y Roger Caillois, que en la década de 1950 audazmente me tradujeron al francés, fueron mis primeros benefactores. Sospecho que su trabajo de adelantados fue el que preparó el camino para el Premio Formentor que compartí con Samuel Beckett en 1961, porque hasta el momento que publiqué en francés yo era prácticamente invisible, no sólo en el exterior, sino en mi país, en Buenos Aires. Como resultado de ese premio, mis libros se diseminaron de la noche a la mañana por todo el mundo

publicación en París, en 1964, del número especial de *Cahiers de l'Herne*, son una muestra de ello.

3. HACIA EL GÉNERO FANTÁSTICO

Algunas reseñas en la revista *Sur* permitieron a Borges hacer la apología de lo fantástico y construir una perspectiva de lectura que otorgara al género las posibilidades de ser leído más allá de la suspicacia ante una literatura que era considerada “menor”. Y es que, para el autor de *Evaristo Carriego*, no sólo los relatos policiales eran un modelo de construcción literaria eficiente: también los cuentos fantásticos podían constituir un paradigma de clasicismo en la época contemporánea, tan entregada –desde su punto de vista– a un realismo sin cualidades estéticas.

Un buen ejemplo de ello lo encontramos en los argumentos utilizados por Borges en la nota que publicó sobre *Luis Greve, muerto* (1937), libro de cuentos de Adolfo Bioy Casares.¹⁷⁶ En principio, elogia al joven escritor por haber evitado las tentaciones del arte “de nuestro tiempo”. Ese aplauso se vuelve, en cierto grado, un manifiesto contra diversas prácticas estéticas del momento, en tanto que recuerdan el vituperio contenido en el párrafo final de “Leyes de la narración policial”:

Me consta que sin el menor esfuerzo ha rehusado las más inevitables tentaciones de nuestro tiempo: el arte al servicio de la revolución, el arte al servicio de la policía y del neotomismo, el fraudulento arte popular con

occidental” (*Un ensayo autobiográfico*, p. 95). Cabe destacar que Roger Caillois formaba parte del jurado que otorgó a Borges el Premio Formentor (véase Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria*, trad. Homero Alsina Thevenet, FCE, México, 1987, p. 399).

¹⁷⁶ *Sur*, 1937, núm. 39, pp. 85-86. En adelante, citaré por éste en el cuerpo del texto.

metáforas (Fernán Silva Valdés, García Lorca), el retorno a Góngora, el retorno a Enrique Larreta, los deleites morosos y vanidosos de la tipografía. Es quizá el único poeta argentino que no se ha dedicado jamás una *plaque* de 12 ejemplares en papel del Japón, numerados de Aries a Piscis (pp. 85-86).

Cuando pasa al comentario de *Luis Greve, muerto*, el reseñista sopesa las virtudes de algunos relatos:

“Cómo perdí la vista” y “Luis Greve, muerto” pueden o no agradar, pero su rigor y su lucidez, su premeditación y su arquitectura, son indudables. Se trata de dos cuentos fantásticos, pero no caprichosos. Un hombre negro, del tamaño de una rata, y casi inmortal, es la materia del primero; un fantasma entrevistado en el restaurant de Constitución, la del segundo. Bioy Casares logra que no sean increíbles (p. 86).

En el último párrafo de la nota, Borges lamenta la pobreza del género fantástico en Argentina y la preferencia nacional por una literatura de corte realista. Y en ese balance, vuelve a presentar los textos fantásticos como un modelo de construcción rigurosa:

Nuestra literatura es muy pobre de relatos fantásticos. La facundia y la pereza criolla prefieren la informe *tranche de vie* o la mera acumulación de ocurrencias. De ahí lo inusual de la obra de Bioy Casares. En “Caos” y en “La nueva tormenta” la imaginación predomina; en este libro –en las mejores páginas de este libro– esa imaginación obedece a un orden. *Nada tan raro como el orden en las operaciones del espíritu*, ha dicho Fénelon (p. 86).

Éste es el último y mayor de los elogios de Borges a la obra de su amigo. Otra de las reseñas que vale la pena comentar es la de un libro previo, *La estatua casera* (1936), también de Bioy Casares.¹⁷⁷ De nueva cuenta, se exalta la rigurosa

¹⁷⁷ *Sur*, 1936, núm. 18, pp. 85-86. Citaré por éste dentro del texto.

arquitectura del género, lo inexcusable de un desenlace coherente con los planteamientos iniciales de la obra:

El reciente libro de Bioy Casares empieza por una enérgica vindicación de los cuentos fantásticos. Su argumento (si lo interpreto bien) es de orden moral: le parece una cobardía la explicación, una deshonra no inferior a la de quienes acumulan rarezas y acaban por declarar que se despertaron “y que todo era un sueño”. De acuerdo, pero nuestro resentimiento ante ese recurso no es de índole moral: es su grosera facilidad lo que nos repugna. Otra cosa es la puntual justificación de hechos al parecer irreductibles: cf. G. K. Chesterton (p. 86).

Esta reseña es muy famosa por el implacable recuento con el que principia:

Sospecho que un examen general de la literatura fantástica revelaría que es muy poco fantástica. He recorrido muchas Utopías –desde la epónima de More hasta *Brave New World*– y no he conocido una sola que rebase los límites caseros de la sátira o del sermón y que describa puntualmente un falso país, con su geografía, su historia, su religión, su idioma, su literatura, su música, su gobierno, su controversia matemática y filosófica... su enciclopedia, en fin: todo ello articulado y orgánico, por supuesto [...] En resumen: poco me asombraría que la Biblioteca Fantástica Universal no pasara de un tomo de Lewis Carroll, de un par de films de Disney, de un poema de Coleridge y (por distracción del autor) de los *Opera omnia* de Manuel Gálvez (pp. 85-86).

Ésta no fue la única ocasión que aprovechó Borges para burlarse del autor realista. Como recordamos, algunos años después se volvería a lanzar contra Manuel Gálvez, esa vez al comentar *Las ratas* de José Bianco. Y quizás cuando menciona a Manuel Gálvez, también piensa con sorna en la obra de Eduardo Mallea, en el despliegue de una batalla subterránea con las características que ya hemos estudiado.

Sin embargo, si la reseña de *La estatua casera* se ha vuelto célebre es porque en ella se vislumbran con claridad los rasgos generales de un relato fundacional: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Y una táctica borgeana ya descrita es, asimismo, reconocible aquí: escribir sobre un “hiato” en las prácticas literarias —en esta ocasión, el género fantástico en el ámbito nacional e internacional—; evaluar el estado de la cuestión en Argentina; exponer posibilidades de solución...

“Tlön...” es el único texto de uno de los compiladores que se incluyó en la *Antología de la literatura fantástica*, a pesar de que los tres ya tenían, a principios de la década de 1940, una obra narrativa publicada y reconocida. En ese sentido, en el siguiente capítulo analizaré esa ficción para mostrar un hecho esencial: algunas de sus peculiaridades determinaron diversas líneas de lo fantástico en la compilación.

3.1 *El jardín de senderos que se bifurcan*

El prólogo a la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* se conservó idéntico al de la versión original. Adolfo Bioy Casares agregó, únicamente, una curiosa “Postdata”, en la cual ejerce una autocrítica sobre ese primer prefacio, a veinticinco años de distancia. Una de las materias más destacadas de esa revisión es el género fantástico frente a la novela psicológica:

Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. De este olvido surgían monstruos, novelas cuyo plan secreto consistía en un prolijo registro de tipos, leyendas, objetos representativos de cualquier folklore [...] Porque requeríamos contrincantes menos ridículos, acometimos contra las novelas

psicológicas, a las que imputábamos deficiencia de rigor en la construcción: en ellas, alegábamos, el argumento se limita a una suma de episodios, equiparables a adjetivos o láminas, que sirven para definir a los personajes; la invención de tales episodios no reconoce otra norma que el antojo del novelista, ya que psicológicamente todo es posible y aun verosímil. [...] Como panacea recomendábamos el cuento fantástico.¹⁷⁸

De manera notoria, estamos ante argumentos similares a los que Borges desplegó contra la novela psicológica en el prólogo a *La invención de Morel*, texto contemporáneo a la *Antología de la literatura fantástica*. En este sentido, la *Antología* y el prólogo de la obra de Bioy Casares se nos presentan como piezas complementarias en un proyecto común contra la novela psicológica, contra el género realista.

Recordemos que, en el prólogo a *La invención de Morel*, la primera razón esgrimida para postular la superioridad de la novela de aventuras frente a la novela realista y psicológica de corte decimonónico es el rigor intrínseco de los libros de peripecias: las obras vinculadas al realismo propendían –desde la perspectiva borgeana– a lo caótico, a lo informe. En cambio, la novela de aventuras no es únicamente una “trascrición” simple y llana de la realidad, sino “un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada” (*oc.*, IV, p. 25).¹⁷⁹

Ese rigor de la novela de peripecias también lo exalta Adolfo Bioy Casares en el caso del género policial. En su reseña a *El jardín de senderos que se bifurcan*,¹⁸⁰

¹⁷⁸ J. L. Borges, A. Bioy Casares y S. Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 2ª ed., 1987, p. 14.

¹⁷⁹ Seguramente estas convicciones estéticas llevaron a Borges a destacar la naturaleza de creación artística de su primer libro importante de relatos: por un lado, el volumen se titula *Ficciones*; por otro, una de las partes de la obra se llama, de manera significativa, “Artificios”.

¹⁸⁰ *Sur*, 1942, núm. 96, pp. 60-65. Citaré por éste dentro del texto.

reconoce que quizás el género policial no ha producido todavía una obra maestra. Ha producido, en cambio, un ideal de rigor y elegancia en un sentido muy próximo al de las matemáticas. Lo anterior sería la gran aportación del género policial a la historia literaria: subrayar la importancia de una buena construcción narrativa. Lo fundamental de estas ideas bien podría sintetizarse en el emblema de “El séptimo círculo” –colección de novelas policiacas dirigida por Bioy Casares y Borges entre 1945 y 1955–: el caballo del ajedrez.¹⁸¹

Desde el primer párrafo de la nota, Bioy Casares lamenta la inclinación de los autores y lectores argentinos por las obras de naturaleza realista: “La literatura [...] sigue dedicada a un público absorto en la mera realidad; a multiplicarle su compartido mundo de acciones y de pasiones” (p. 60). Frente a esta situación, encomia decididamente los juegos literarios con el pensamiento, el cual “es más inventivo que la realidad, pues ha inventado varias para explicar una sola” (p. 60).

Así como el prólogo a *La invención de Morel* es una defensa de la novela de peripecias y el prefacio a la *Antología de la literatura fantástica* una apología de las historias fantásticas, en la reseña al libro de Borges Bioy elogia un tipo de literatura muy particular: “*El jardín de senderos que se bifurcan* crea y satisface la necesidad de una literatura de la literatura y del pensamiento” (p. 60; las cursivas son mías). Estas palabras, que son una celebración de una literatura que no busca sus referentes –de manera simple y llana– en el mundo de la realidad, son un eco del aplauso brindado por Bioy a la inclusión de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” en la *Antología de la literatura fantástica* –y a la publicación reciente de “*Pierre Menard, autor del Quijote*”–: “son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de

¹⁸¹ En una reseña a *Les sept minutes* de Georges Simenon (*El Hogar*, 13 de mayo de 1938), Borges indica: “En Inglaterra el género policial es como un ajedrez gobernado por leyes inevitables” (*oc.*, IV, p. 365).

languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura” (*Antología de la literatura fantástica*, p. 13).

3.2 Impugnaciones y desagravios

Adolfo Bioy Casares previó las dos grandes impugnaciones que despertaría un libro como *El jardín de senderos que se bifurcan*. En las dos últimas páginas de la reseña se expone –y se justifica– lo que seguramente sería visto como un defecto: la ausencia de “color local”: “Tal vez algún turista, o algún distraído aborigen, inquiera si este libro es «representativo». Los investigadores que esgrimen esta palabra no se resignan a que toda obra está contaminada por la época y el lugar en que aparece y por la personalidad del autor; ese determinismo los alegra; registrarlo es el motivo que tienen para leer” (p. 64). Luego, reniega de ideas de origen fascista, según las cuales en el arte “deben atesorarse localismos, porque en ellos descansa la sabiduría [...]; de que todo literato debe ser un labrador o, mejor todavía, un producto de la tierra...” (p. 64). Cerca del final, hallamos unas frases que recuerdan lo que, en unos años, se postulará en el celeberrimo ensayo “El escritor argentino y la tradición”: “Creo, sin vanagloria, que podemos decepcionarnos de nuestro folklore. [...] Podemos prescindir de cierto provincialismo de que adolecen algunos europeos. Es natural que para un francés la literatura sea la literatura francesa. Para un argentino es natural que su literatura sea toda la buena literatura del mundo” (pp. 64-65).

Bioy Casares procura contrarrestar, asimismo, una segunda objeción que podría despertar *El jardín de senderos que se bifurcan*: “Borges emplea en estos

cuentos recursos que nunca, o casi nunca, se emplearon en cuentos o en novelas. No faltará quien, desesperado de tener que hacer un cambio en su mente, invoque la división de los géneros contra este cambio en las historias imaginarias” (p. 62). Es llamativo, no obstante, que el propio reseñista se muestre vacilante ante estas ficciones. Cuando comenta el relato que da título al volumen, lo caracteriza como “el cuento más narrativo de esta serie (y uno de los más poéticos), el de estilo más llano...” (p. 63). En estas palabras subyace una jerarquización estética implícita: “El jardín de senderos que se bifurcan” es acaso la obra que se adapta mejor a la concepción de “cuento” que tiene Bioy, pues frente a este relato parece haber otros que carecen de los elementos necesarios que los doten de una “mayor narratividad”; igualmente, después de “El jardín...” habría una escala descendente de textos, caracterizados por un estilo cada vez más complejo, “menos llano”.

A pesar de todo, la incomprensión más violenta –y más comprensible, dado el ambiente literario que hemos venido caracterizando– que padeció *El jardín de senderos que se bifurcan* vendría como consecuencia de su postulación para obtener el Premio Nacional de Literatura, correspondiente al trienio 1939-1941. El jurado adjudicó los galardones en el siguiente orden: “el primero a Eduardo Acevedo Díaz por su novela *Cancha Larga*; el segundo a César Carrizo por la crónica novelada *Un lancero de Facundo*; el tercero a Pablo Rojas Paz por la colección de cuentos *El patio de la noche*”.¹⁸²

Como un acto de protesta por la exclusión de Borges en la premiación, se organizó en la revista *Sur* el homenaje titulado “Desagravio a Borges” (1942, núm. 94). Se publicaron veintiún colaboraciones en las primeras 34 páginas de la revista.¹⁸³

¹⁸² M. L. Bastos, *Borges ante la crítica argentina...*, p. 137.

¹⁸³ Un resumen del episodio y una interesante selección de las colaboraciones – y de las respuestas que suscitó– se incluye en M. L. Bastos, *op. cit.*, pp. 136-150.

Algunos de los participantes fueron: Eduardo Mallea, Francisco Romero, Pedro Henríquez Ureña, Amado Alonso, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Enrique Anderson Imbert, Enrique Amorim y Ernesto Sábato.

En *Nosotros* se asumió la defensa del jurado que otorgó los premios, uno de cuyos miembros era Roberto F. Giusti, codirector de esa revista. En julio de 1942 se publicó el artículo titulado “Los premios nacionales de literatura”. Luego de contextualizar el asunto, el anónimo autor de la nota entra en materia:

Se ha hecho particular hincapié en la exclusión del libro de Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*. Alguna explicación tendrá el hecho que siendo indudablemente conocida y respetada la personalidad literaria de Borges por los miembros del jurado, su último libro de cuentos, con ser muy ingenioso y estar escrito con admirable pericia artística en una prosa de notable precisión y elegancia, no haya obtenido más que un voto, y para el segundo premio, sobre quince que se emitieron. Se nos ocurre que quizás quienes se decidan a leer el libro hallen esa explicación en su carácter de literatura deshumanizada, de alambique; más aún, de oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni siquiera puede compararse con las combinaciones del ajedrez, porque éstas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho que a veces confina con la *fumisterie*. Si el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino, en esta hora del mundo, con el galardón de la mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial; oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector, aun para el más culto (excluimos a posibles iniciados en la nueva magia) –juzgamos que hizo bien. Más agraviados se habrían sentido sus admiradores incondicionales, si le hubiera sido adjudicado a Borges el tercer premio. Lo más curioso, como índice de la confusión de ideas en que se vive actualmente, es la adhesión a este libro de algunos paladines de la literatura proletaria. Están lucidos si pretenden que el pueblo se sienta

interpretado en esta misteriosa alquimia literaria de cenáculo y gusto de ella.¹⁸⁴

Podemos deducir algunos aspectos a partir de la exposición anterior. La presencia protagónica de Borges en el mundo literario argentino y las virtudes de su prosa no pueden ser méritos suficientes para justificar la obtención del Premio Nacional de Literatura. Sin embargo, el redactor de la nota –quien en principio parece reconocer las cualidades artísticas de Borges, para enseguida cuestionarlas, en una táctica muy común en este tipo de polémicas– no pone en tela de juicio el veredicto de la Comisión Nacional de Cultura: las matemáticas nunca mienten y el fallo es legítimo por el simple hecho de que los números de la votación así lo avalan; luego entonces, no se requiere de ninguna argumentación, porque el conteo democrático sólo vendría a confirmar lo que ya son, *per se*, cualidades estéticas evidentes para cualquiera.

Así como las virtudes de una obra literaria son transparentes, por lo cual no requieren demostración alguna, son manifiestos los defectos de la obra borgeana. Desde luego, en la exposición del autor de la nota subyace una concepción de lo que es –de lo que *debe ser*– el arte literario. Frente a una literatura “legítima” –cualquier cosa que esto pueda significar, puesto que nunca hay una explicación al respecto–, tendríamos la de Borges: “literatura deshumanizada, de alambique”. A partir de este punto, las descalificaciones se multiplican: una obra que no se puede comparar con las combinaciones del ajedrez, sino con un oscuro y arbitrario juego cerebral.

Para el redactor, el exotismo y la decadencia no son oportunos en ese momento histórico, por lo que se vuelven impertinentes los textos que responden “a

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 145-146.

ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea”. Las preguntas que se imponen son inmediatas: ¿“desviadas” frente a qué normatividad? ¿legitimada por qué autoridad artística? Sin embargo, es incuestionable que se han detectado perfectamente las dos líneas centrales de la narrativa borgeana: los relatos de corte fantástico y los policiales.

El párrafo transcrito cierra con sarcasmos que atacan dos flacos: por un lado, contra los personajes afines a una estética borgeana, los “posibles iniciados en la nueva magia”; por el otro, contra “algunos paladines de la literatura proletaria”, quienes abogan –en una actitud de total incoherencia– por una escritura comprometida y solicitan el Premio Nacional de Literatura para Borges, de cuyas páginas parece estar ausente un compromiso político y social inmediato.¹⁸⁵

Los argumentos esgrimidos en la revista *Nosotros* no son una excepción: son un espejo del discurso crítico que predominaría durante décadas al valorar la obra borgeana.¹⁸⁶ Son emblemáticos de esta tendencia los contenidos de una carta remitida por Pedro Henríquez Ureña a José Rodríguez Feo:

Tu admiración por Borges me parece exagerada: es semejante a la de ciertos muchachos de aquí. Cierto que es agudo; el más agudo de los argentinos, excepto Martínez Estrada. Pero ¡es tan caprichoso, tan arbitrario en sus juicios! Con eso ha hecho mucho daño a su generación, a la cual autorizó a ser ignorante, siendo él todo lo contrario. El resultado es que su generación se inutilizó, salvo los poetas, que se salvan con poca cultura, y Mallea, que nunca cayó bajo la sugestión borgiana (como diría el cuñado de Jorge Luis,

¹⁸⁵ En el estudio *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges* (Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 1996), Daniel Balderston procura derruir la idea de Borges como un escritor “evasivo”, “escapista”. En los ensayos que integran el libro, demuestra que diversos relatos borgeanos pueden ser leídos en clave: éstos nunca dejarían de mirar con atención e inquietud los acontecimientos históricos, políticos y culturales de la realidad circundante.

¹⁸⁶ Véase M. L. Bastos, *op.cit.*, *passim*.

Guillermo de Torre, en su deplorable estilo). Borges mismo me ha confesado que tuvo la culpa en eso (los ensayistas fracasaron todos; los novelistas y cuentistas, que necesitan otra disciplina que los poetas, también) y me ha confesado que la causa es que le hizo caso a Macedonio Fernández (anciano hoy, hombre inteligente pero loco, incapaz de producir otra cosa que chispazos, en medio de muchas tonterías: Borges también me confiesa que la relectura de *Papeles de recién venido* [sic], en la edición nueva, le produjo decepción): Macedonio decía que para escribir bastaba con ser porteño (Buenos Aires-Puerto). La confesión es extraña, te la transmito tal cual. Borges tiene aberraciones terribles: detesta a Francia y a España; todo lo inglés le parece bien; mucho de lo yanqui; no le gusta Grecia. Si no las conociera, se podría comprender, pero lo grave es que las conoce. De Inglaterra, sólo detesta lo que se parece a lo latino: Keats y Shelley, esos poetas en cuya época, como decía mi amigo Óscar Firkins, el idioma inglés se volvió una especie de lengua románica, en el aspecto de la belleza formal. En literatura, a Borges sólo le interesa el mecanismo (como en filosofía: es lógico y no filósofo, o se interesa en la estructura de los conceptos filosóficos, y no en su contenido); el contenido humano le es indiferente, la literatura que presenta los grandes conflictos humanos, las pasiones fundamentales, las cualidades esenciales, del hombre, lo deja frío. Homero, Shakespeare, Dante, los trágicos griegos, Cervantes, no le dicen nada; en Shakespeare y en Dante admira las imágenes y la estructura de los versos. En resumen: nada de lo humano le atrae; para que una novela o un drama le interesen se necesita que sean: 1, fantásticos o 2, historias de locos; o 3, puzzles del tipo policial.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, José Rodríguez Feo (ed.), Casa de las Américas, La Habana, 1973, pp. xxi-xxii. La carta no está fechada, pero si consideramos que Henríquez Ureña residió en Argentina a partir de mediados de los años veinte y que falleció en 1946, sus apreciaciones corresponderían a un periodo relativamente cercano a la aparición de la *Antología de la literatura fantástica*. Además, la referencia a *Papeles de reciénvenido* de Macedonio Fernández nos permiten datar la esquila como posterior a 1929. Inclusive, como Henríquez Ureña habla de la “edición nueva”, podría conjeturarse que se refiere a la publicada por Losada en 1944, con prólogo de Ramón Gómez de la Serna.

Por supuesto, la riqueza de esta misiva es extraordinaria. Y aunque hay que considerar que la opinión de Henríquez Ureña refleja la perspectiva de un crítico más afín a un modelo de literatura clásica grecolatina, del Siglo de Oro español y decimonónica, sus palabras son una excelente radiografía de los juicios que merecía la obra de Borges.

En principio, para el dominicano, Borges esterilizó las posibilidades creativas de toda una generación literaria. Sólo se habrían salvado Ezequiel Martínez Estrada y Eduardo Mallea (una vez más, esta evaluación es un espejo del prestigio y de la influencia gozada por este último durante aquellos años). Después, tendríamos al responsable indirecto de la situación, por su magisterio “nefasto”: Macedonio Fernández. En su evaluación de la revista *Martín Fierro*, Beatriz Sarlo concluye que uno de los rasgos verdaderamente vanguardistas de una publicación más bien moderada fue la selección de Macedonio como una de sus figuras tutelares. Con esta sola elección, el grupo martinfierrista –en el que participó el joven autor de *Inquisiciones*– intentaba subvertir todas las jerarquías que organizaban el sistema literario argentino hasta la década de 1920.¹⁸⁸

Luego viene una lista de las “aberraciones terribles” de Borges, con su aparente descalificación en bloque de las letras de países enteros: las de Francia, las de España, las de Grecia. Igualmente, Henríquez Ureña explicita dos aspectos ya estudiados: al argentino le seduce, primeramente, el aspecto formal de la escritura, la literatura como “hecho sintáctico”; asimismo, la falta de “contenido humano” es una

¹⁸⁸ Sarlo comenta: “Vanguardia módicamente radical, el martinfierrismo presenta sin embargo algunos rasgos que son su originalidad verdadera. Convertir a Macedonio Fernández en uno de los ejes de la revista, implicaba haber revisado y alterado las formas de leer literatura, y esto parece hoy más subversivo que los homenajes a Marinetti o a Ansermet” (“Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”, *Punto de Vista*, 1981, no. 11, p. 3).

circunstancia que no dejaba de asombrar a la crítica.¹⁸⁹ Para finalizar, en la conclusión se ridiculizan las preferencias borgeanas: su gusto por los relatos fantásticos, las “historias de locos” y los “puzzles” policíacos.¹⁹⁰

Decidí elegir la carta de Henríquez Ureña para cerrar este capítulo por dos motivos. En primer lugar, porque es muy probable que la misiva sea cercana a 1944, por lo cual la *Antología de la literatura fantástica* ya había sido publicada; otro tanto puede decirse de *El jardín de senderos que se bifurcan* y, es muy probable, de *Ficciones*. Así pues, la recopilación bien pudo haber influido –al menos en una mínima parte– en las impresiones del dominicano. En segundo lugar, porque el diagnóstico de Henríquez Ureña nos permite observar las percepciones de un cierto sector de la crítica ante la obra y ante las posiciones estéticas borgeanas. Y esas ideas eran, en general, francamente adversas al proyecto artístico encabezado por Borges (y suscrito por Bioy y Silvina Ocampo en las páginas de la *Antología*).

¹⁸⁹ Al final de la revista *Conducta* (1942, núm. 21), se incluye un comentario breve acerca de las publicaciones de actualidad. En el dedicado a *Sur* –justamente la edición destinada al “Desagravio a Borges”– se lee: “Casi la mitad de este número está dedicado a Borges. Nuestros mejores escritores lo desagravian así porque su libro no fue distinguido por el jurado de los premios nacionales. Aun cuando nosotros criticamos en Borges cierto afán literario de complicar las cosas, una especie de reserva aristocrática con respecto a las cosas del mundo, una tendencia a deshumanizar su obra, nuestro recelo no nos impide reconocer en Borges al excepcional escritor sabio y agudo y adherir al más valioso premio que *Sur* acaba de otorgarle con este homenaje” (*apud*, M. L. Bastos, *op. cit.*, p. 149).

¹⁹⁰ Ante la aparición de *El Aleph*, unos años después, se sigue observando la resistencia a vincular la literatura borgeana con el “subgénero” policial y una urgencia por tender lazos con un “contenido humano”. Estela Canto apunta en su reseña al nuevo libro de relatos, enmendándole la plana al propio autor: “Con Borges entramos en el terreno del sueño y del mito (nunca de la novela policial, como alguna vez quiso hacernos creer). En estas leyendas de Borges no hay, en el fondo, nada artificioso, o construido, o meditado. Es verdad que ha meditado la forma, es verdad que ha construido delicadamente las frases, pero los motivos centrales de sus relatos, las complicaciones que imagina responden a ciertos anhelos espontáneos, eterna y angustiosamente humanos” (*Sur*, 1949, núm. 180, p. 95). Quizás la percepción de Estela Canto se deba, de igual modo, a que Borges tiende a subvertir el género policial, con lo cual es difícil reconocerlo en una primera lectura.

Como he intentado mostrarlo en este capítulo –y como acaso lo sintetice la misiva del crítico dominicano–, el autor de *Discusión* era visto, a finales de la década de 1930 y principios de la de 1940, como un personaje más bien extravagante. Un escritor que encumbraba con desfachatez lo policial y lo fantástico, géneros “menores” en ese momento; que encomiaba autores considerados poco trascendentes, mientras arremetía en contra de las figuras consagradas y reconocidas por casi todos. Un autor que desdeñaba –sin preocuparse de los compromisos éticos que, en ese entonces, los artistas “contraían” con su labor– las estéticas prestigiosas, esperables y de responsabilidad moral con su tiempo.

II. UNA CARACTERIZACIÓN DE LO FANTÁSTICO EN LA *ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA*

FANTÁSTICA

1. ADOLFO BIOY CASARES Y EL “PRÓLOGO” A LA *ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA*

En el estudio *Umbrales*, Gérard Genette establece las características de lo que denomina *prefacios autorales*. La primera de ellas es de una gran sencillez: el prólogo “tiene por función cardinal la de *asegurar al texto una buena lectura*”.¹⁹¹ De acuerdo con Genette, la aparente simplicidad de esta fórmula implica dos operaciones de enorme complejidad: la primera procuraría que se lea; la segunda, garantizar que se lea *bien*. De la primera operación se seguiría –aunque no se vuelve segura– la segunda, como una condición necesaria, pero no suficiente.

En el prefacio, por lo tanto, el escritor intenta explicar *cómo* y *por qué* debe ser leído un texto. Los prólogos son, entonces, el espacio donde se pretende establecer una guía de lectura, el lugar donde se pondría al usuario del libro “en posesión de una información que el autor juzga necesaria para una buena lectura”.¹⁹² Pero, ¿es posible hablar de una “buena lectura”? Quizás sería más adecuado decir que, en un prefacio, el autor procura encaminar la lectura en un sentido que le interesa, inducir la recepción que considera más apropiada para su texto.

Si se toma como punto de partida lo anterior, es comprensible que procuremos interrogar la introducción de Adolfo Bioy Casares. Más aún si se

¹⁹¹ G. Genette, *Umbrales*, Siglo XXI, México, 2001, p. 168.

¹⁹² *Ibid.*, p. 179.

considera la extraordinaria complejidad de la *Antología de la literatura fantástica*. Sin embargo, ese prólogo parece despertar más preguntas que las que logra responder. Los especialistas han coincidido en que los textos de la compilación terminan por negarle una buena parte de su funcionalidad a las observaciones del prefacio.¹⁹³

Tal vez las palabras introductorias de Bioy no proporcionen información explícita y contundente acerca de la génesis, la conformación y el funcionamiento interno de la *Antología*, pero me parece que son páginas que bien vale la pena interrogar. Estoy convencido de que en ellas pueden hallarse datos de mucho interés, aunque sea de manera indirecta: es decir, no sólo por aquello que dicen o dicen a medias, sino por lo que dejan de decir.

El prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* está formado por nueve páginas y dividido en tres secciones principales, las cuales se indican con números arábigos: “1. Historia”, “2. Técnica” y “3. La antología que presentamos”. La sección dedicada a la “Técnica” es la más extensa, con siete páginas; las otras dos están integradas por una sola página.

Ahora, ensayaré un análisis de los puntos principales del prólogo. Aunque quizás no haya coherencia entre éste y el contenido de la *Antología* —asunto que metodológicamente debe cuestionarse de inmediato—, es necesario poner en relieve la probable distancia que hay entre ellos. En este capítulo y en el siguiente intentaré explicar algunos puntos de esa hipotética falta de hilos de continuidad.

¹⁹³ Véase, por ejemplo, A. Louis, “Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”, *NRFH*, 49 (2001), p. 415.

1.1 “Historia”

Como se señaló, la primera parte del prólogo se titula “Historia”. En ella, Bioy esboza una mínima revisión del recorrido histórico de lo que llamará –sin ofrecer nunca una definición clara y explícita– “ficciones fantásticas”. La primera frase del prólogo indica: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras” (p. 7). Esta declaración es casi una petición de principio; en ella, Bioy postula dos cuestiones. En primer lugar, vincula los orígenes de la literatura fantástica a un aspecto emotivo y extraliterario: el miedo.¹⁹⁴ En segundo lugar, destaca su carácter suprahistórico. De hecho, presenta lo fantástico como un fenómeno ahistórico y, con toda seguridad, de transmisión oral en sus etapas iniciales. Una vez que se llegó a la fase escrita de la cultura, lo fantástico habría ingresado a la literatura casi de manera natural. Y los fantasmas serían una de las primeras manifestaciones de lo fantástico que puede hallarse en los libros más antiguos de la humanidad: “Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la Biblia, en Homero, en *Las Mil y una Noches*” (p. 7).

Para el prologuista, los maestros de lo fantástico en la antigüedad fueron, acaso, los orientales: “Tal vez los primeros especialistas en el género fueron los chinos” (p. 7). Luego, ofrece ejemplos para sustentar su declaración: “El admirable *Sueño del aposento rojo* y hasta novelas eróticas y realistas, como *Kin P’ing Mei* y *Sui Hu Chuan*, y hasta los libros de filosofía, son ricos en fantasmas y en sueños” (p.

¹⁹⁴ Diversos teóricos y escritores han subrayado la trascendencia del miedo como efecto de lo fantástico (Louis Vax, Todorov, Caillois, Lovecraft...). Jaime Alazraki ha cuestionado la necesidad de ese elemento en su postulación de lo “neofantástico” (véase J. Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, en *Teorías de lo fantástico*, introd., comp. y bibliografía David Roas, Arco, Madrid, 2001, pp. 265-282).

7). Aquí, hay varios elementos a destacar. Por un lado, se enfatizan dos aspectos fantásticos presentes en la literatura china: los *fantasmas* y los *sueños*. Hasta este momento, sin embargo, no se ha aclarado de qué manera estas dos líneas temáticas configurarían lo fantástico en una literatura. Por el otro, Bioy observa que lo fantástico no es ajeno o incompatible con las novelas eróticas y realistas, y con la filosofía. En este sentido, habría coherencia con una particularidad presente en la *Antología*: la idea de que el fragmento de una obra mayor –como una novela– puede ser representativo de lo fantástico. Sin embargo, el hecho de señalar que novelas realistas chinas albergan lo fantástico, me parece que también puede ser leído como una franca provocación, dado el contexto de combate contra las tendencias de la literatura en Argentina. Asimismo, en la postulación de que lo fantástico puede ser leído en la filosofía es notorio el magisterio de Borges: “la metafísica es una rama de la literatura fantástica”, dirá el narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (p. 79).

No obstante, cuando Bioy usa conceptualizaciones como “novela” y “realismo” al referirse a la “literatura china”, quizás esté usando categorías del arte occidental de manera errónea. Y así lo reconoce: “Pero no sabemos cómo estos libros representan la literatura china; ignorantes, no podemos conocerla directamente...” (p. 7).

Si bien se ha asegurado que las “ficciones fantásticas” son un fenómeno previo a la escritura, y después presenta a los chinos como los primeros “especialistas en el género”, viene enseguida el golpe de timón de Bioy Casares: “Ateniéndonos a Europa y América, podemos decir: como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés” (p. 7). ¿Qué debe entenderse por “género *más o menos definido*”? ¿Quiénes serían los autores representativos de lo

fantástico “en el siglo XIX y en el idioma inglés”? En la frase siguiente hay otra aclaración: “Por cierto, hay precursores; citaremos: en el siglo XIV, al infante Don Juan Manuel; en el siglo XVI, a Rabelais; en el XVII, a Quevedo; en el XVIII, a De Foe [sic] y a Horace Walpole; ya en el XIX, a Hoffmann” (p. 7). De esta manera, la continuidad histórica de lo fantástico entre la antigüedad y la época moderna también parece garantizada por esos “precursores”.

Así, todo lo que se había mencionado queda reducido a la categoría de antecedente histórico, pues lo fantástico se circunscribe como una práctica literaria decimonónica y anglosajona. Igualmente, Bioy aprovecha las notas a pie de página para criticar a los precursores mencionados. En el caso de Daniel Defoe, ironiza: “*A True Revelation of the Apparition of One Mrs. Veale, on September 8, 1705*, y *The Botetham Ghost*, son de invención pobre; parecen, más bien, anécdotas contadas al autor por personas que le dijeron que habían visto a los aparecidos, o —después de un rato— que habían visto a las personas que habían visto a los aparecidos” (p. 7, n. 1). Y en la de Horace Walpole, critica: “*The Castle of Otranto* debe ser considerado antecesor de la pérfida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas, en mal gusto” (p. 7, n. 2). Éstos ya son apuntes claros de una especie de “antipoética”.

El recorrido histórico termina aquí y pueden señalarse varias cuestiones. Aunque Bioy asegura inicialmente que las “ficciones fantásticas” son de carácter preliterario y que los chinos son los maestros más antiguos del género, termina por aclarar que es hasta el siglo XIX cuando lo fantástico se consolida “como género más o menos definido”. De lo anterior parece deducirse que lo fantástico ha recorrido una línea evolutiva. Esto se confirma con la presentación de una serie de *precursores* en

Europa –aunque no todos ellos serían dignos de admiración–: aquellos cuyas obras o realizaciones no han llegado a un estado pleno o cabal. Y tampoco están representados todos esos precursores en la *Antología*: mientras encontramos al infante Don Juan Manuel y a Rabelais, no aparecen Quevedo ni Hoffmann. Situación sorprendente, sobre todo en este último caso, pues al alemán se le considera un escritor fundamental de la literatura fantástica decimonónica.

Una observación final. En tanto que Adolfo Bioy Casares inicia el prólogo con un recorrido histórico de lo fantástico, con lo cual se postula implícitamente una evolución, uno podría esperar que el orden de los textos dentro de la *Antología* reflejara una línea histórica o cronológica semejante a la descrita. No sucede tal. En realidad, nunca se hace explícito el criterio de ordenación de los textos en la obra.

1.2 “Técnica”

En el segundo de los apartados del prólogo a la *Antología* se examina lo que Bioy considera los principales aspectos técnicos de lo fantástico. En primer lugar, el párrafo con el cual comienza es una reflexión acerca de las leyes que regirían la escritura de la literatura fantástica: “No debe confundirse la posibilidad de un código general y permanente, con la posibilidad de leyes. Tal vez la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles no sean posibles; pero las leyes existen; escribir es, continuamente, descubrirlas o fracasar” (p. 8). Estas frases parecen dirigidas a un escritor y no un lector más o menos convencional. Adelante se confirmará esta impresión. Mientras tanto, es claro que Bioy está planteando, en efecto, un problema técnico de la

escritura: ¿cómo escribir?; ¿existen reglas para resolver los constantes problemas de la escritura?; ¿cuándo acatar y cuándo obviar esa legislación?

El prologuista no niega la posibilidad de que se establezca una “poética”. Sin embargo, es muy consciente de que la literatura es un arte que debe evolucionar para conservarse vivo, para seguir siendo significativo para los lectores: “Si estudiamos la *sorpres*a como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura” (p. 8). Estas frases van dirigidas, notoriamente, a la reflexión de un escritor.

Enseguida, Bioy asegura que, dado que hay una multiplicidad de tipos de relatos fantásticos, no puede haber una sola “receta” para escribirlos. Sin embargo, sí habla de leyes “generales” y “particulares” para hacerlo: “Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento” (p. 8).

Desde el momento en el que dice “Pedimos leyes para el cuento fantástico...”, me parece que el prologuista se instala, de nueva cuenta, en el papel de un autor que está buscando caminos para resolver un problema técnico. El corolario del párrafo, desde mi perspectiva, conserva esa tónica, más dirigida a los escritores que a los probables lectores de la *Antología*: “El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que debe resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar” (p. 8). Nada más se dirá, sin embargo, de lo que son o de las características de esas “leyes

generales y preestablecidas”; mucho menos de las “leyes especiales” que el autor debe descubrir sobre la marcha.

Después del párrafo introductorio que he comentado, el apartado sobre la “Técnica” se divide en dos grandes secciones: a) Observaciones generales; y b) Enumeración de argumentos fantásticos. Las páginas de “Observaciones generales” se subdividen, a su vez, en tres temas: el ambiente o atmósfera, la sorpresa y “el Cuarto Amarillo y el Peligro Amarillo”.

Los dos párrafos que Bioy dedica al ambiente o atmósfera de los relatos fantásticos son, en buena medida, un nuevo apunte técnico de la manera en la cual los escritores han elaborado, en diferentes momentos, las circunstancias para introducir el hecho extraordinario. Dice el prologuista: “Los primeros argumentos eran simples –por ejemplo: consignaban el mero hecho de la aparición de un fantasma– y los autores procuraban crear un ambiente propicio al miedo” (p. 8). Como se ve, otra vez dos constantes ya mencionadas: el tema del fantasma y el mecanismo del miedo.

Bioy indica: “Crear un ambiente, una «atmósfera», todavía es ocupación de muchos escritores” (p. 8). La frase anterior, sin embargo, parece ser la introducción de un apunte crítico acerca de aspectos que veía como lugares comunes o toscos recursos de lo fantástico: “Una persiana que se golpea, la lluvia, una frase que vuelve, o, más abstractamente, memoria y paciencia para volver a escribir, cada tantas líneas, esos *leitmotive*, crean la más sofocante de las atmósferas” (p. 8).

No obstante, reconoce que algunos grandes escritores han usado esos artificios y señala dos ejemplos: “Algunos de los maestros del género no han desdeñado, sin embargo, estos recursos. Exclamaciones como ¡Horror! ¡Espanto! ¡Cuál no sería mi

sorpresa!, abundan en Maupassant. Poe –no, por cierto, en el límpido M. Valdemar– aprovecha los caserones abandonados, las histerias y las melancolías, los mustios otoños” (p. 8).

Después de estos apuntes, viene quizás una de las observaciones más agudas en el prólogo. Bioy Casares describe una vuelta de tuerca en los procedimientos para generar lo fantástico: “Después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las [*sic*] del lector, sucediera el fantasma” (p. 9). Luego, explica el mecanismo de esta nueva forma de lo fantástico: “Por contraste, el efecto resultaba más fuerte. Surge entonces lo que podríamos llamar la *tendencia realista en la literatura fantástica* (ejemplo: Wells)” (p. 9; las cursivas son mías). En estos comentarios es posible distinguir, por supuesto, una postulación ampliamente conocida, cuya sistematización teórica más difundida ha sido la planteada por Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*: la aparición abrupta, en el marco literario de un mundo muy semejante al nuestro, de un acontecimiento extraordinario, el cual cuestionaría y desestabilizaría las leyes que rigen supuestamente cada fenómeno de nuestra realidad.¹⁹⁵ Asimismo, el señalar la aparición de esta “tendencia realista en la literatura fantástica” –como la denomina Bioy–, también puede leerse como una crítica contra un realismo tradicional como el que describí en el capítulo anterior, y contra el que se quería combatir con un libro como la *Antología de la literatura fantástica*: en el seno de lo real puede albergarse la aparición de lo fantástico.

¹⁹⁵ Véase T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. y pról. Elvio Gandolfo, Paidós, Buenos Aires, 2006.

Aquí, el prologuista ha sido un lector de gran inteligencia, y advierte que los fenómenos de lo fantástico que quiebran la normalidad de la vida no son un recurso literario de larga aplicación: “Pero con el tiempo las escenas de calma, de felicidad, los proyectos para después de las crisis en las vidas de los personajes, son claros anuncios de las peores calamidades; y así, el contraste que se había creído conseguir, la sorpresa, desaparecen” (p. 9).

Una vez que Bioy termina sus comentarios acerca del ambiente o atmósfera de los relatos fantásticos, pasa a las técnicas para generar la *sorpresa*. En principio, las describe de manera general: “Puede ser de puntuación, verbal, de argumento” (p. 9). Ninguna otra explicación o caracterización agrega para los dos casos iniciales. Una vez más, señala que la eficacia de la sorpresa es limitada: “Como todos los efectos literarios, pero más que ninguno, sufre por el tiempo. Sin embargo, pocas veces un escritor se atreve a no aprovechar la sorpresa” (p. 9). Con todo, en las páginas de la *Antología* hay dos escritores que no emplean ese recurso: “Hay excepciones: Max Beerbohm, en «Enoch Soames», W. W. Jacobs, en «La pata de mono». Max Beerbohm deliberadamente, atinadamente, elimina toda posibilidad de sorpresa con respecto al viaje de Soames a 1997. Para el menos experto de los lectores habrá pocas sorpresas en «La pata de mono»; con todo, es uno de los cuentos más impresionantes de la antología” (p. 9).

Finalmente, Bioy anota una recomendación en torno al recurso comentado: “Para que la sorpresa –de argumento– sea eficaz, debe estar preparada, atenuada” (p. 9). No obstante, en la *Antología* hay una excepción que destacar: “Sin embargo, la repentina sorpresa de «Los caballos de Abdera» es eficazísima...” (p. 9). Así, aunque el prologuista reconoce la importancia de una gradación ascendente que

culmine en la sorpresa –o, en otros términos, en la construcción “indicial” del relato fantástico–, acepta como una afortunada excepción el desenlace del texto de Lugones. Sin embargo, algún lector tendrá ante ese final, acaso, la sensación de un mero *Deus ex machina*.

La última parte de estas “Observaciones generales” se titula “El Cuarto Amarillo y el Peligro Amarillo”. El prologuista explica: “Chesterton señala con esta fórmula un *desiderátum* (un hecho, en un lugar limitado, con un número limitado de personajes) y un error para las tramas policiales; creo que puede aplicarse, también, a las fantásticas. Es una nueva versión –periodística, epigramática– de la doctrina de las tres unidades” (p. 10). En estas líneas, tenemos la presencia de Chesterton como expositor de una poética del relato policiaco. Ya se comentó la forma en la cual Borges aprovechó el magisterio del escritor inglés para la organización de su propia poética de lo policial. Bioy señala que las lecciones de Chesterton bien pueden ser aplicables a las “tramas fantásticas”. En este capítulo y en el siguiente abundaré en esa cuestión estudiada por la crítica: los vínculos estructurales entre el relato policial y el fantástico.

Nuevamente, Bioy Casares usa un texto de la *Antología* como modelo para sus consideraciones: “Wells hubiera caído en el peligro amarillo si hubiera hecho, en vez de un hombre invisible, ejércitos de hombres invisibles que invadieran y dominaran el mundo (plan tentador para novelistas alemanes); si en vez de insinuar sobriamente que Mr. Lewisham [*sic* por Elvisham] podía estar «saltando de un cuerpo a otro» desde tiempos remotísimos y de matarlo inmediatamente, nos hiciera asistir a las historias del recorrido por los tiempos, de ese renovado fantasma” (p. 10). Así como Chesterton es uno de los maestros del relato policial, para Borges Wells es uno de los

grandes artífices de lo fantástico.¹⁹⁶ Y Bioy recuerda en el párrafo anterior dos obras –modelos de sobriedad a sus ojos– de este último: *El hombre invisible* y “El caso del difunto mister Elvesham”. La acotación entre paréntesis, de igual manera, es comprensible en un contexto en el cual el poderío nazi se estaba imponiendo en Europa. Finalmente, hay algo criticable en el párrafo: la falta de sutileza o la descortesía con el lector, al revelar el desenlace de uno de los cuentos más sorprendentes de la *Antología de la literatura fantástica*.

En la segunda parte que Bioy Casares dedica a las cuestiones de la “Técnica”, enumera temáticamente los argumentos fantásticos. Enumeración extensa, heteróclita y por momentos francamente desconcertante; tanto, como la clasificación zoológica de una enciclopedia china, la cual puede conocerse en el ensayo dedicado por Borges a “El idioma analítico de John Wilkins”. Son poco más de tres páginas las que ocupa en el asunto y en total son once los temas indicados. En esta sección, Bioy va tendiendo lazos cada vez más nítidos con la selección de textos de la *Antología*.

En primer sitio –y en coherencia con un aspecto señalado desde la línea inaugural del prólogo–, Bioy considera los “Argumentos en que aparecen fantasmas”: “En nuestra antología hay dos, brevísimos y perfectos: el de Ireland y el de Loring Frost. El fragmento de Carlyle (*Sartor Resartus*), que incluimos, tiene el mismo argumento, pero al revés” (pp. 10-11).

Uno de los puntos a los cuales el autor de *El sueño de los héroes* dedica mayor atención es al segundo de los “argumentos fantásticos”, el de los “Viajes por el tiempo”. Escribe el prologuista: “El ejemplo clásico es *La máquina del tiempo*. En

¹⁹⁶ Borges escribió durante las décadas de 1930 y 1940 numerosos textos para encomiar la obra de H. G. Wells. Para un muestrario mínimo, véanse las múltiples reseñas que publicó en las páginas de *El Hogar* entre 1936 y 1939.

este inolvidable relato, Wells no se ocupa de las modificaciones que los viajes determinan en el pasado y en el futuro y emplea una máquina que él mismo no se explica. Max Beerbohm, en «Enoch Soames», emplea al diablo, que no requiere explicaciones, y discute, aprovecha, los efectos del viaje sobre el porvenir” (p. 11). Una vez más, aparece mencionado el nombre de Wells como uno de los maestros del género, aunque aquí se le opongan algunos reparos a ese “ejemplo clásico”. En este párrafo encontramos una de las características más notorias de esta introducción: la mención de textos que finalmente no aparecerán en la *Antología*; ni siquiera representados por algunas líneas, como ocurre en ciertos casos.

El relato parangonado con *La máquina del tiempo*, “Enoch Soames”, justamente es el cuento que inaugura el volumen y –para Bioy Casares– quizás uno de los mejores de la compilación: “Por su argumento, su concepción general y sus detalles –muy pensados, muy estimulantes del pensamiento y de la imaginación–, por los personajes, por los diálogos, por la descripción del ambiente literario de Inglaterra a fines del siglo pasado, creo que «Enoch Soames» es uno de los cuentos largos más admirables de la antología” (p. 11).

El segundo de los relatos recordados como representativos de los viajes por el tiempo es el texto que cierra la *Antología de la literatura fantástica*: “El cuento más hermoso del mundo” de Rudyard Kipling. Este relato merece el elogio del joven escritor; pero también le dedica un largo párrafo para comentar las debilidades de concepción que encuentra en él:

“El Más Hermoso Cuento del Mundo” [*sic*], de Kipling, es también de riquísima invención de detalles. Pero el autor parece haberse distraído en cuanto a uno de los puntos más importantes. Nos afirma que Charlie Mears estaba por comunicarle el más hermoso de los cuentos; pero no le creemos; si

no recurría a sus “invenciones precarias”, tendría algunos datos fidedignos o, a lo más, una historia con toda la imperfección de la realidad, o algo equivalente a un atado de viejos periódicos, o –según H. G. Wells– a la obra de Marcel Proust (p. 11).

Hay varias cosas que comentar acerca de las objeciones que Bioy opone al cuento de Kipling. El prologuista asegura que la falla central del relato es que nunca llegamos a creer que con los recuerdos de vidas pasadas del joven Charlie Mears pueda contarse “El cuento más hermoso del mundo”. Con esos datos –producto de la metempsicosis– se tendrían, acaso, algunas informaciones fidedignas. O “una historia con toda la imperfección de la realidad”; en esto creo leer una crítica más al realismo literario argentino. O un montón de periódicos viejos. O –de acuerdo con el multicitado Wells– la obra de Proust. Y, como se recuerda, el novelista francés es uno de los autores repudiados en el prólogo borgeano a *La invención de Morel*.

En el cierre de ese párrafo radica uno de los puntos medulares de la crítica de Bioy: “Si no esperamos que las confidencias de un botero del Tigre sean la más hermosa historia del mundo, tampoco debemos esperarlas de las confidencias de un galeote griego –que vivía en un mundo menos civilizado, más pobre” (p. 11). Estas palabras fueron escritas con base en un evidente prejuicio literario: la convicción de que hay materiales estéticos *per se* y de que hay otros que no pueden serlo; que sólo sería susceptible de llegar a *lo literario* un mundo burgués o aristocrático, pero no la historia de alguien con una vida humilde y precaria. Parecería, pues, que sólo una historia actual y de un estrato económico holgado podría ser “El cuento más hermoso del mundo”.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Como ya se mencionó, en la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* (1965), Bioy Casares agrega una “Postdata” al prólogo original. En ella, aprovecha para matizar o corregir la introducción de 1940. Una de esas

Igualmente, Bioy no parece comprender uno de los juegos más sutiles del texto: “El cuento más hermoso del mundo” no sería, en última instancia, la relación hecha por Charlie, sino lo que el narrador habría podido hacer con esa crónica oral. Además, el nombre de ese “proyecto” de escritura alude, justamente, al título que Kipling dio a su relato, con lo que se produce una multiplicación de cuentos “reales” y “posibles” en el mismo espacio ficcional.

Bioy Casares hace una última acotación acerca del cuento de Kipling para pasar a la siguiente obra: “En este relato no hay, propiamente, viaje en el tiempo; hay recuerdos de pasados muy lejanos. En «El destino es chambón», de Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta, el viaje es alucinatorio” (p. 11). De manera curiosa, esta apostilla termina por excluirlos de la clasificación que supuestamente ejemplificaban. Al final, agrega un cuarto relato representativo de su clasificación: “De las narraciones de viajes en el tiempo, quizá la de invención y disposición más elegantes, sea «El brujo postergado», de Don Juan Manuel” (p. 12). Este texto pertenece –como se ha visto– a uno de los llamados “precursores” de lo fantástico y es, también, una obra que fascinó desde años antes a Jorge Luis Borges, quien la incluyó en las páginas de su *Historia universal de la infamia*.¹⁹⁸

rectificaciones toca el punto que hemos comentado: “...llevado por el afán de análisis o por la voluntad de las frases, detenidamente señalo un presunto error en el relato de Kipling. Tal reparo, ni una palabra sobre méritos, configuran una opinión que no es la mía. Probablemente el párrafo en cuestión estaba maldito. No sólo ataco en él un cuento predilecto; también hallo el modo, a despecho del ritmo natural del lenguaje, que no tolera paréntesis tan largos, de agregar una referencia a Proust, no menos arbitraria que despreciativa. Me avengo a que mucho quede sin decir; no a decir lo que no pienso. Ocasionales irreverencias resultan saludables, pero ¿por qué dirigirlas entre lo que más admiramos? (Ahora creo recordar que hubo un momento en la juventud en que el sacrificio incomprensible me llenaba de orgullo.)” (Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 2ª ed., 1965, pp. 13-14).

¹⁹⁸ Desde luego, no tiene las mismas connotaciones “El brujo postergado” de *Historia universal de la infamia* que el incluido en la *Antología de la literatura fantástica*: el marco de edición le da significaciones diferentes al mismo texto. Para

El tercero de los temas fantásticos enlistado en el prólogo es el denominado “Los tres deseos”. El autor de *La invención de Morel* comenta: “Hace más de diez siglos comenzó a escribirse este cuento; colaboraron en él escritores ilustres, de épocas y de tierras distantes; un oscuro escritor contemporáneo ha sabido acabarlo con felicidad” (p. 12). Una vez más, Bioy marca, implícitamente, el desarrollo histórico de este tema, cuya mejor culminación habría sido obra de un autor moderno. Y éste no sería otro que W. W. Jacobs, cuyo relato “La pata de mono” califica como una versión “trágica, admirable” del asunto. En el párrafo siguiente se apunta:

En las primeras versiones, los deseos se piden a un dios o a un talismán que permanece en el mundo. Jacobs escribe para lectores más escépticos. Después del cuento no continúa el poder del talismán (era conceder tres deseos a tres personas y el cuento refiere lo que sucedió a quienes pidieron los tres últimos deseos). Tal vez lleguemos a encontrar la pata de mono – Jacobs no la destruye– pero no podremos utilizarla (p. 12).

En las líneas anteriores se indica el contraste entre relatos de la antigüedad y esta versión moderna del tópico. Además, Bioy percibe muy bien el escepticismo de los lectores contemporáneos y la excelente solución que Jacobs le da a este relato sobre talismanes mágicos.

A partir de este momento, los comentarios a los temas enlistados se vuelven más parcos. El número cuatro es “Argumentos con acción que sigue en el infierno”: “Hay dos en la antología, que no se olvidarán: el fragmento de *Arcana Coelestia*, de Swedenborg, y «Donde su fuego nunca se apaga», de May Sinclair” (p. 12). Bioy hace una acotación: “El tema de este último es el del Canto V de la *Divina Comedia*: «Questi, che mai, da me, non fia diviso, / La boca mi baciò tutto tremante»” (p. 12).

un estudio de este asunto, véase Marta Ana Diz, “El mago de Toledo: Borges y Don Juan Manuel”, *MLN*, 100 (1985), pp. 281-297.

Hay algo que resalta en esta cita: el prologuista exige tácitamente al lector un conocimiento mínimo de la lengua italiana –y, qué mejor, de la *Divina Comedia*– para la comprensión de los dos endecasílabos.

“Con personaje soñado” es el quinto tema citado: “Incluimos: El impecable «Sueño infinito de Pao Yu», de Tsao Hsue Kin; el fragmento de *Through the Looking-Glass*, de Lewis Carroll; «La última visita del Caballero Enfermo», de Papini” (p. 13). De nueva cuenta, el lector debe tener un mínimo conocimiento del inglés para comprender el título de la obra indicada. Esto será una constante en otros lugares del prólogo y en las notas de presentación de la *Antología*.

El sexto tema es “Con metamorfosis”: “Podemos citar: *La transformación*, de Kafka; «Sábanas de tierra», de Silvina Ocampo; «Ser polvo», de Dabove; *Lady into Fox*, de Garnett” (p. 13). Un aspecto a destacar en estas líneas es que, de los cuatro títulos citados, sólo uno aparece como parte de la selección. Ésta es una de las principales faltas de coherencia entre el prólogo y la *Antología* que pueden señalarse: la mención de títulos que finalmente no forman parte de la compilación. Lo anterior es aún más apreciable al observar que en la *Antología* hay otro texto sobre el tópico – el fragmento del *Satiricón* de Petronio–, el cual no es mencionado.

Las “Acciones paralelas que obran por analogía” es el séptimo tema. Bioy no ofrece alguna explicación acerca del asunto y sólo cita dos ejemplos: “«La sangre en el jardín», de Ramón Gómez de la Serna; «La Secta del Loto Blanco»” (p. 13).

Número ocho: “Tema de la inmortalidad”. Una vez más, se citan varios ejemplos; una vez más, sólo unos cuantos aparecen representados en la compilación: “Citaremos: *El judío errante*; «Mr. Lewisham» [una vez más, *sic* por Elvesham], de

Wells; «Las islas nuevas», de María Luisa Bombal; *She*, de Rider Haggard; *L'Atlantide*, de Pierre Benoît” (p. 13).

El tema noveno es el de las “Fantasías metafísicas”: “Aquí lo fantástico está, más que en los hechos, en el razonamiento. Nuestra antología incluye: «Tantalia», de Macedonio Fernández; un fragmento de *Star Maker*, de Olaf Stapledon; la historia de Chuang Tzu y la mariposa; el cuento de la negación de los milagros; «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Jorge Luis Borges” (p. 13).

Las palabras que empleó Bioy aquí para caracterizar la obra de Borges se volvieron muy célebres, y luego fueron retomadas por la crítica hasta convertirlas casi en un lugar común. Son frases muy parecidas a las que usaría dos años después para reseñar *El jardín de senderos que se bifurcan*: “Con «El acercamiento a Almotásim», con «Pierre Menard...», con «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura” (p. 13). El énfasis puesto por Bioy –incluso en la tipografía– en la ausencia del “elemento humano” en los relatos borgeanos, sólo puede entenderse si insertamos la aparición de la *Antología* en un ambiente de franco combate contra las tendencias predominantes de la literatura argentina que describí en el capítulo previo.

El penúltimo “tema” de lo fantástico son los “Cuentos y novelas de Kafka”. La sensación de lo arbitrario se impone ante este señalamiento tan categórico de que las obras completas del escritor checoslovaco configuran por sí solas un apartado de la literatura fantástica. La presencia de la enciclopedia china de “El idioma analítico

de John Wilkins” borgeano parece muy cercana. Más aún, cuando leemos los comentarios de Bioy y verificamos que nunca explica, más allá de una nómina de temas recurrentes, el mecanismo de lo fantástico kafkiano: “Las obsesiones del infinito, de la postergación infinita, de la subordinación jerárquica, definen estas obras; Kafka, con ambientes cotidianos, mediocres, burocráticos, logra la depresión y el horror; su metódica imaginación y su estilo incoloro nunca entorpecen el desarrollo de los argumentos” (p. 13).

El último de los “temas” incluye un personaje y un espacio: “Vampiros y Castillos”. De acuerdo con Bioy Casares: “Su paso por la literatura no ha sido feliz; recordemos a *Drácula*, de Bram Stoker (Presidente de la Sociedad Filosófica y Campeón de Atletismo de la Universidad de Dublín), a *Mrs. Amworth*, de Benson. No figuran en esta antología” (p. 14). El rechazo al castillo como espacio de lo fantástico ya había sido expresado cuando se habló de Horace Walpole y su *The Castle of Otranto* como obra precursora. Con el repudió al personaje vampírico se incorpora un elemento adicional a una antipoética de la literatura fantástica presente en esta introducción.

Como última acotación del apartado sobre la “Técnica”, Adolfo Bioy Casares comenta que “los cuentos fantásticos pueden clasificarse, también, por la explicación” (p. 14). Se ha señalado la cercanía de esta clasificación con la ensayada treinta años después por Tzvetan Todorov. No obstante, hay que aclarar que si realmente se explicara un texto fantástico, perdería ese carácter. Por lo anterior, conviene mucho más hablar de la “comprobación” o “constatación” de que en verdad ha habido un suceso extraordinario; es decir, de que ha ocurrido algo *inexplicable*.

Son tres las posibilidades de “explicación” de un relato fantástico. En la primera posibilidad se indica: “Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural” (p. 14). Podríamos decir, *grosso modo*, que esto correspondería a lo definido por Todorov como lo *maravilloso*, donde los acontecimientos más extraordinarios son justificados por la presencia habitual y cotidiana de seres sobrenaturales.¹⁹⁹ Y, como indiqué, en estas líneas de Bioy no parece darse una “explicación”, sino la constatación de la existencia de seres o hechos sobrenaturales.

En la segunda posibilidad se lee: “Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural («científica» no me parece el epíteto conveniente para estas invenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis)” (p. 14). En estas palabras encuentro elementos para pensar en lo que Todorov definió, por un lado, como lo extraño-puro, y, por el otro, como lo fantástico-extraño. De acuerdo con el teórico francés de origen búlgaro, en ambas categorías la explicación racional se impone, pero la desazón por los acontecimientos asombrosos sigue presente en los personajes a pesar de que la lógica se restablezca al final. Es decir, no hay acontecimiento fantástico.

En la última de las posibilidades, se dice: “Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural («Sredni Vashtar», de Saki); los que admiten una explicativa alucinación [*sic*]. Esta posibilidad de explicaciones naturales puede

¹⁹⁹ Véase T. Todorov, *op. cit.*, especialmente el capítulo 3, sobre “Lo extraño y lo maravilloso”. También Ana María Barrenechea, en su crítica al trabajo del teórico, aporta una observación interesante sobre la cuestión: los fenómenos son calificados como maravillosos “no porque se los explique como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee con ellos ningún problema” (“Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 80 (1972), p. 397).

ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico” (p. 14). Evidentemente, en esta posibilidad de “explicación” se insinúa la definición clásica de lo fantástico, de acuerdo con Todorov: lo fantástico como la vacilación ante un hecho prodigioso que bien podría ser explicado por leyes naturales, pero también por una intervención sobrenatural. O, como he acotado, lo fantástico sería la *constatación* de que ha ocurrido algo extraordinario, ya que los razonamientos de la lógica normal y cotidiana no bastan para desentrañarlo, explicarlo.

Hay una primera diferencia muy evidente entre la clasificación temática de Bioy Casares y su clasificación por tipos de “explicación”. Si aquella era ilustrada con ejemplos de la *Antología* y ajenos a ella, en ésta es convocado solo un relato como modelo de lo afirmado. Así, se vuelve perceptible que no fue necesariamente un tipo específico de “explicación” lo que más pesó a la hora de realizar la selección de la *Antología*.

A mi juicio, esta clasificación, formulada a partir del tipo de “explicación”, nos hablaría del enorme interés de Bioy por la construcción de una clase muy específica de relato, cuyo desenlace responda de manera coherente a los presupuestos que se han establecido a lo largo de una narración. Tal vez pueda constatarse esto cuando especifica sobre el tercer tipo de “explicación” que “puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, *que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico*” (p. 14; el subrayado es mío). Ésta sería, si no se logra la solución narrativa correcta, la opción de un escritor inhábil, quien carente de recursos de construcción adecuada tiene que recurrir a un *Deus ex machina*.

Al principio de estas páginas propusimos una concepción general de los prólogos como el espacio donde el escritor propone el *cómo* y el *porqué* leer una obra. Uno de los aspectos que explicaría la falta de coherencia entre la *Antología de la literatura fantástica* y el prólogo de Bioy es que en éste difícilmente se cumplen esos dos requisitos. Desde mi perspectiva, esto se debe en parte a que la introducción le sirvió a Bioy mucho más para reflexionar acerca de los recursos para la escritura de textos fantásticos, que para brindar explicaciones muy puntuales acerca del libro. Asimismo, el prólogo se elaboró *a posteriori*, por lo cual quizás no pudo tener en mente todos y cada uno de los textos antologados.

Creo descubrir varios asuntos en el interés de Bioy Casares por el tercer tipo de explicación en los relatos fantásticos. Una solución coherente con los presupuestos establecidos en un texto fue una preocupación constante para Bioy y para Borges durante esos años. Como se vio en el capítulo previo, en “El arte narrativo y la magia” Borges abogaba por un tipo de relato que fuera construido pensando en que cada episodio tuviera una “proyección ulterior”, que fuera una “teleología de palabras”.

Como se recuerda, Chesterton fue el paradigma propuesto por Borges para esa clase de relato. En “Modos de G. K. Chesterton” se encomió la arquitectura de los relatos policiales del narrador inglés, donde “todo se justifica”. Y uno de los elementos admirados por Borges en ellos es que cuando se presenta un misterio, se suele proponer una aclaración sobrenatural y se reemplaza luego, sin pérdida, con otra de este mundo, con una solución racional. Estas palabras recuerdan mucho las características del tercer tipo de explicación para lo fantástico planteado por Bioy en su prólogo. Finalmente, recordemos que es la posición estética que Borges había

subrayado en la reseña de *La estatua casera* de Bioy: el horror de éste a resolver un cuento con la frase “y todo era un sueño”.

1.3 “La antología que presentamos”

El encabezado anterior es el título de la tercera y última de las secciones del prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*. La única página de esta sección es, quizás, una de las más ricas y problemáticas del texto de Adolfo Bioy Casares. En el primero de los párrafos se lee: “Para formarla hemos seguido un criterio hedónico; no hemos partido de la intención de hacer una antología. Una noche de 1937 hablábamos de literatura fantástica, discutíamos los cuentos que nos parecían mejores; uno de nosotros dijo que si los reuniéramos y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, haríamos un buen libro. Hemos hecho este libro” (p. 14). Como se percibe, Bioy insiste en que el criterio con el cual se formó la obra fue esencialmente hedónico. Sin embargo, una justificación que se agotara en los límites del puro hedonismo daría frutos muy pobres a la hora de intentar un análisis más riguroso de la *Antología*. Sobre todo, si se recuerda la significación que Borges imprimió a ese hedonismo en un contexto de literatura comprometida como el que ya he descrito en las páginas anteriores.

Es absolutamente insuficiente, entonces, aceptar de manera automática y con ingenuidad la idea del “criterio hedónico”. En este párrafo no deja de insistirse en que la gestación de la *Antología* fue totalmente incidental e inocua: no partieron del propósito claro de forjar una compilación; todo surgió de una inocente charla entre amigos; la antología nació con la naturalidad de reunir los mejores cuentos del

género, más los fragmentos atesorados en sus diarios personales...

Bioy escribió categóricamente: “Este volumen es, simplemente, la reunión de los textos de la literatura fantástica que nos parecen mejores”. No debemos pasar por alto una declaración tan problemática: ¿qué significa “mejores”? Desde luego, escribir “mejor” conlleva la idea de una jerarquía implícita: queda “atrás” o “abajo” lo que es simplemente “malo” o “regular”. Además, ¿quién está dictando, desde qué posición estética, lo que es “mejor”?; ¿quién los autoriza o les da legitimidad para hacerlo? Obviamente, lo que para Borges, Bioy Casares y Ocampo es lo “mejor”, podría no serlo para muchos otros lectores. Es decir, la palabra “mejor” encierra, de manera tácita, una especie de programa estético que hay que interrogar.

El propio título del volumen nos habla de una posición de combate. El libro no se llama *Una antología de la literatura fantástica*; tampoco *Antología de literatura fantástica*. En el nombre *Antología de la literatura fantástica* no se asumen papeles de moderación de ningún tipo.²⁰⁰ Y desde luego no podemos atribuir a un descuido o a la candidez esa clase de nombre: Borges tituló, con conciencia plena, “*Una vida de*

²⁰⁰ Refiriéndose a la *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por Jorge Cuesta, Alberto Vital comenta: “Todo espacio es estratégico. Todo espacio físico o ideológico puede jerarquizarse y saturarse de señales. Por pequeño que sea, puede ser manipulado de manera que sirva a las intenciones de un estratega. Los Contemporáneos, muy sensibles a las artes plásticas y visuales y muy necesitados de tácticas que los hicieran cada vez más notorios e influyentes en la vida cultural mexicana, manejaron el espacio de la portada y de la portadilla de la *Antología* de 1928 con un título que no dejaba lugar a dudas sobre el propósito de abarcar todo un periodo y juzgarlo de manera concluyente: habría bastado anteponer al sustantivo inicial el modesto artículo *Una* para disminuir el carácter provocativo de la antología y también seguramente la virulencia de la reacción contra ellos. Pero los Contemporáneos querían lanzar una señal muy fuerte, dando a entender que se sentían capaces de valorar a sus mayores y de jerarquizarlos a través de una antología...” (*La cama de Procusto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*, UNAM, México, 1996, p. 57).

Evaristo Carriego” al segundo capítulo de su problemática biografía sobre el poeta orillero.²⁰¹

Al principio del párrafo siguiente, Bioy comenta: “Analizado [el libro] con un criterio histórico o geográfico, puede parecer irregular” (p. 14). Ya he señalado que hay una especie de incoherencia entre el análisis de lo fantástico de Bioy –que tiende al desarrollo histórico– y la ordenación de los textos de la *Antología* –orden que nunca es justificado. Hay que aclarar que la ordenación en las antologías es, las más de las veces, cronológica, con lo que de manera frecuente nos topamos con un criterio voluntaria o involuntariamente historicista.²⁰² El propio Borges señaló esto en el prólogo a la otra recopilación que organizaron él, Bioy y Silvina Ocampo: la *Antología poética argentina*. En esa introducción Borges habla de dos tipos de antologías: “En algunas prima el criterio hedónico; en otras, el histórico”. Aunque enseguida corrige: “En realidad, toda antología es una fusión de esos dos arquetipos”.²⁰³ Hay que decir, finalmente, que en la *Antología poética argentina* se optó por la ordenación cronológica.

Si Bioy justifica lo “irregular” de la *Antología* en cuanto a los criterios “histórico o geográfico”, es porque sabía que despertaría comentarios de suspicacia, por decir lo menos. En el mismo párrafo, Bioy anota: “Tampoco hemos buscado, ni rechazado los nombres célebres” (pp. 14-15). En esta oración hay, por supuesto, una declaración implícita: los compiladores conocen los nombres célebres, los “imprescindibles” de la literatura fantástica de ese momento; sin embargo, esa

²⁰¹ Véanse Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, pp. 43-44; y Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, pp. 28-31.

²⁰² Véase Susana González Aktories, *Antologías poéticas en México*, Praxis, México, 1996, pp. 246-247.

²⁰³ J. L. Borges, *Textos recobrados. 1931-1955*, Emecé, Buenos Aires, 2001, p. 189.

celebridad no influyó, según se dice, de manera positiva –aunque tampoco negativamente– en el criterio de selección.

El siguiente párrafo es una aclaración: “*Omisiones.*– Hemos debido resignarnos, por razones de espacio, a algunas omisiones. Nos queda material para una segunda antología de la literatura fantástica” (p. 15). Desafortunadamente, Bioy Casares no informa qué significa la frase “algunas omisiones”: qué nombres y qué títulos se vieron afectados por tales omisiones. Quizás debamos suponer que los textos y autores citados en el prólogo, pero excluidos de la recopilación, son aquellos a los que se refiere Bioy. Por otro lado, creo ver una contradicción entre el adjetivo “algunas”, que hace pensar en una cantidad más bien reducida, y la afirmación de que con el material perjudicado por la omisión podría organizarse un nuevo volumen sobre lo fantástico.²⁰⁴

Si bien Bioy afirmó que no habían “buscado, ni rechazado los nombres célebres”, en el siguiente párrafo –apenas cinco líneas adelante–, un adverbio denuncia la contradicción: “*Deliberadamente* hemos omitido: a E. T. W. Hoffmann, a Sheridan Le Fanu, a Ambrose Bierce, a M. R. James, a Walter de la Mare” (p. 15; las cursivas son mías). Si el prologuista alude a la ausencia de ese grupo de autores, es porque sabía que sería considerada como un hecho más bien anómalo: de manera

²⁰⁴ En *Borges* de Adolfo Bioy Casares se menciona, hacia mediados de 1953, un proyecto: *Los mejores relatos fantásticos*. Este título recuerda otra antología de esa época: la segunda serie de *Los mejores cuentos policiales* (1951). Pero se trata de una sola referencia; seguramente el proyecto se abandonó muy pronto (ed. cit., p. 86). En una entrevista, Bioy también se refiere a una segunda antología de la literatura fantástica que no se concretó: “Después propusimos otra antología a varios editores. Uno de ellos nos recibió con un clavel rojo en el ojal, y detrás de él había un óleo en el que él mismo estaba con un clavel rojo en el ojal, y oyó sin entusiasmo pero con resignación nuestra propuesta para la segunda antología de la literatura fantástica. El desánimo del editor nos desanimó a nosotros, y nunca llegó a imprimirse esa antología” (Noemí Ulla, *Aventuras de la imaginación –de la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares–*. *Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemí Ulla*, Corregidor, Buenos Aires, p. 139).

tácita se reconoce que una antología sobre lo fantástico no debía prescindir de esos nombres. Esta aclaración no solicitada es un buen espejo del concepto de lo fantástico en aquella época. Y, desde luego, estamos otra vez frente a elementos de una antipoética del género.

Casi para cerrar, tenemos una “*Aclaración*”: “Anotamos que la narración titulada «El destino es chambón» pertenece a una proyectada novela de Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta sobre la revolución del 90” (p. 15). Éste no es un caso único, pues dentro de la *Antología* hallaremos fragmentos de otras novelas: *The Man Who Knew Too Much* de Chesterton; *Ulysses* de Joyce; *Through the Looking-Glass* de Carroll... También encontraremos fragmentos de obras dramáticas, religiosas, antropológicas y mitológicas. Bioy no señala nada al respecto; tampoco habla acerca de la mezcla de categorías ficcionales y no ficcionales en la *Antología de la literatura fantástica*: cuento, novela, drama, ensayo de diversa naturaleza...

El prólogo termina con varios agradecimientos. Por un lado: “A la señora Juana González de Lugones y al señor Leopoldo Lugones (hijo), por el permiso de incluir un cuento de Leopoldo Lugones” (p. 15). Por otro, uno muy general: “A los amigos, escritores y lectores, por su colaboración” (p. 15). Sobre éstos, ningún nombre o apellido: acaso éstos sean demasiados como para especificarlos.

Al final del prólogo, se lee un nombre: Adolfo Bioy Casares. Podemos especular varias cuestiones. Por un lado, en la introducción parecen estar reflejadas ideas y preocupaciones acerca de la técnica para escribir “ficciones fantásticas”, pero no podemos saber si éstas eran suyas exclusivamente o del conjunto de antólogos. Por otro, al final del texto, se asume como portavoz de los tres para especificar las cuestiones que describí en el apartado “La antología que presentamos”.

Así, en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* no encontraremos una teorización acerca de lo fantástico, como parece intentarse. Tampoco, y de manera clara, la forma en que el conjunto de textos representa la concepción de los antólogos de la “literatura fantástica”. Lo patente es que este prólogo puede dejar desconcertados a muchos lectores, pues Bioy multiplica las dudas acerca de la compilación. Con todo, hay que añadir que, aunque no parece percibir algunas de las características de la *Antología* como problemáticas o inusuales, las diversas prevenciones en la introducción hablan de una clara conciencia acerca de la ruptura genérica en la obra.

2. UNA CARACTERIZACIÓN DE LO FANTÁSTICO EN LA *ANTOLOGÍA*

No parece ser, entonces, con la lectura del prólogo de Bioy a la *Antología* como comprenderemos el funcionamiento de lo fantástico en la compilación. De acuerdo con esas páginas, lo fantástico sería una colección de temas más o menos afortunados. Sin embargo, Flora Botton cuestiona una perspectiva temática del asunto: “Un tema por sí solo no puede ser fantástico o no fantástico, más que si es tratado de cierta manera. Un tratamiento no puede darse en abstracto, sino referido a un tema determinado. En las modalidades de esa interrelación mutua entre el tema y su tratamiento es donde podremos encontrar, pues, la forma de lo fantástico”.²⁰⁵

Como ejemplo de clasificación temática de lo fantástico, tenemos la que Roger Caillois incluyó en su *Anthologie du fantastique* y en *Images, images...* Son doce las categorías que él distingue: a) el pacto con el demonio; b) el alma en pena que

²⁰⁵ F. Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2ª ed., 1994, p. 30.

exige, para que pueda descansar, que se realice una acción; c) el espectro condenado a un deambular eterno; d) la muerte personificada que aparece entre los vivos; e) la “cosa” indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, y que mata o causa algún daño; f) los vampiros; g) la estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas que cobran vida; h) la maldición de un brujo que provoca algún daño o una enfermedad; i) la seductora mujer fantasma; j) la inversión de los campos del sueño y de la realidad; k) el cuarto, el departamento, la casa, la calle borrados del espacio; l) la detención o la repetición del tiempo.²⁰⁶ Tzvetan Todorov cita el listado anterior y agrega, también, el de Louis Vax, mucho más breve: “El hombre-lobo; el vampiro; las partes separadas del cuerpo humano; las perturbaciones de la personalidad; los juegos de lo visible y lo invisible; las alteraciones de la causalidad, del espacio y del tiempo; la regresión”.²⁰⁷ Desde luego, estas listas dan la impresión de poder extenderse indefinidamente, de acuerdo con las necesidades del clasificador y ante la aparición de modelos textuales que requieran un espacio en el listado. Todorov lanzó una crítica muy certera a esas listas de temas: por muy exhaustivas que sean, casi nunca establecen una organización, un sistema coherente, del fenómeno literario de lo fantástico.²⁰⁸

Pero sigue en pie una pregunta, ¿qué es lo fantástico en la *Antología*? La búsqueda de respuestas implica numerosas dificultades. Podríamos examinarla –por ejemplo– a la luz de una o varias teorías sobre lo fantástico e intentar explicar el funcionamiento del libro. No obstante –como se irá descubriendo–, esas teorías bien podrán dar cuenta de un texto o de un grupo de textos, pero la explicación del conjunto aún se escapa, pues no parece que pueda venir de un solo esfuerzo teórico.

²⁰⁶ R. Caillios, *Images, images...*, Corti, Paris, 1966, pp. 36-39.

²⁰⁷ L. Vax, *L'art et la littérature fantastiques apud* T. Todorov, *op. cit.*, p. 105.

²⁰⁸ T. Todorov, *op. cit.*, pp. 95-110.

Tampoco es fácil que hallemos respuestas sobre la *Antología* en la obra de Borges, de Bioy o de Silvina Ocampo. En primer lugar, porque nunca se interesaron en postular de manera sistemática una teoría sobre la literatura fantástica. Es sintomático, en el caso de Borges, que dos de sus reflexiones más célebres sobre el asunto se hayan obtenido de manera indirecta. Me refiero a una conferencia que dictó en septiembre de 1949, en Montevideo, y que fue una de las bases –junto con “El arte narrativo y la magia”– de las que partieron los razonamientos de Emir Rodríguez Monegal para un ensayo que ya he comentado: “Borges: una teoría de la literatura fantástica”. La segunda, también es una conferencia. Borges la dictó para la apertura de cursos de la Escuela Camillo y Adriano Olivetti, en abril de 1967.²⁰⁹ Si comparamos los temas de lo fantástico que se mencionan en cada una, se notarán las transformaciones implícitas en su concepción: en la primera son cuatro (la obra de arte dentro de la misma obra, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje por el tiempo, el doble); en la segunda, siete (la transformación o metamorfosis, la confusión de los sueños con la vigilia, el hombre invisible, los juegos con el tiempo, la presencia de seres sobrenaturales entre los hombres, el doble, las acciones paralelas).

Asimismo, sería muy arriesgado tratar de establecer una concepción de lo fantástico en Borges que pretendiera explicar las complejidades de su literatura a lo largo de varias décadas. Más aún si se toma en cuenta que sus ensayos y entrevistas no permiten establecer una postulación sin fracturas o contradicciones. Si se está interesado en explorar el problema de lo fantástico en Borges, considero más sensato hacer un corte sincrónico en su obra e interrogar esas páginas.

Así pues, para el análisis de la *Antología de la literatura fantástica*, me parece

²⁰⁹ Véase J. L. Borges, *La literatura fantástica*, Ediciones Culturales Olivetti, Buenos Aires, 1967.

muy riesgoso usar como punto de partida las reflexiones contenidas en alguna de las conferencias citadas: ambas se encuentran temporalmente muy distantes de la publicación del volumen. Considero más prudente indagar a partir de la obra de Borges contemporánea –o muy próxima– a la aparición de la compilación.

Cuando la *Antología* salió de las imprentas, Borges ya había publicado los relatos de *Historia universal de la infamia*, como obra de ficción basada en la lectura de biografías ajenas –reales o apócrifas. Además de las siete vidas presentadas, se incluye en *Historia universal de la infamia* el primer texto narrativo verdaderamente original de Borges: “Hombre de la esquina rosada”. El libro concluye con una curiosa sección: “Etcétera”. Ésta es la recopilación y traducción de cinco relatos breves. Borges los calificó en el prólogo del volumen como “ejemplos de magia” (p. 5). Y, significativamente, tres de los cinco se recogieron después en la *Antología de la literatura fantástica*: “Un teólogo de la muerte” de Manuel Swedenborg; “Historia de los dos que soñaron”, tomado de *Las 1001 noches*; y “El brujo postergado” de Don Juan Manuel. En esos “ejemplos de magia” ya se perciben algunos elementos importantes para la constitución de la *Antología*: lo fantástico puede estar presente en un fragmento de una obra mayor, aun cuando en ésta no haya la intencionalidad de presentar lo fantástico. Asimismo, al calificar de “mágicos” esos fragmentos, Borges está induciendo el tipo de lectura que desea para ellos. Esto se reforzaría con la edición y reunión en una sección especial de *Historia universal de la infamia*, con lo cual, acaso, el efecto de lectura “mágico” se intensificaría de un texto a otro, y con la recepción final del conjunto.

Así pues, cuando apareció la *Antología de la literatura fantástica* en 1940, Borges había publicado cinco relatos originales: “Hombre de la esquina rosada” –no

estoy considerando las versiones previas de éste–, “El acercamiento a Almotásim”, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Las ruinas circulares”.²¹⁰ Éste es aún un *corpus* demasiado pequeño para intentar una primera caracterización de la literatura fantástica borgeana. Sobre todo, si notamos que hay que obviar “Hombre de la esquina rosada”, por no corresponder a lo fantástico. Por otra parte, ha sido cuestionada la pertenencia a la literatura fantástica de textos como “El acercamiento a Almotásim” y “Pierre Menard, autor del *Quijote*”.²¹¹ Así, aparentemente sólo quedarían dos obras para examinar lo fantástico: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Las ruinas circulares”.

Con la aparición de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941),²¹² el primer volumen de relatos fantásticos de Jorge Luis Borges, tenemos mayores elementos para una aproximación al problema de lo fantástico borgeano a principios de 1940.²¹³

²¹⁰ Véanse dos bibliografías primordiales: Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, pról. de Noé Jitrik, supervisión general de Éliida Lois, FCE, Buenos Aires, 1997; y la bibliografía elaborada por Annick Louis, accesible en la dirección electrónica www.hum.aau.dk/Institut/rom/borges/borges.htm.

²¹¹ Véase, por ejemplo, Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Iberoamericana, Madrid, 1998, p. 132.

²¹² De acuerdo con la bibliografía de Nicolás Helft, en el colofón del libro de relatos se consigna la fecha 31 de diciembre de 1941. Sin embargo, el *copyright* señala el año 1942. La primera fecha tenía un objetivo: poder inscribir en regla *El jardín de senderos que se bifurcan* en el certamen por el Premio Nacional de Literatura, correspondiente al trienio 1939-1941 (véase R. Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, p. 273).

²¹³ En *The Contemporary Praxis of the Fantastic. Borges and Cortázar*, Julio Rodríguez-Luis examina prácticamente el mismo *corpus* que yo. Sin embargo, hay algunos elementos que limitan su perspectiva de análisis. En principio, Rodríguez-Luis emplea para su exégesis, sobre todo, la teoría de Tzvetan Todorov. En este sentido, su estudio es poco productivo, pues los relatos borgeanos no resultan buenos modelos de lo fantástico clásico, tal y como lo planteó Todorov. Asimismo, hay que considerar las dificultades de análisis que implica seguir con demasiada fidelidad las ideas del teórico búlgaro: el propio Todorov descartó la posibilidad de estudiar lo fantástico en el siglo xx, en tanto que el psicoanálisis había logrado dar sentido a las manifestaciones psicopatológicas que antes se expresaban a través de la literatura fantástica. Esto último ha sido uno de los principales puntos de crítica y controversia en torno a la *Introducción a la literatura fantástica*.

El libro está integrado por ocho textos y un prólogo del autor.²¹⁴ En la página introductoria se comenta, acerca del relato que da título a la colección, que es policial. Sobre los demás, apunta Borges sin mayores matices: “Las otras [ficciones] son fantásticas”. En el resto del primer párrafo del prólogo, hay más acotaciones. Sobre “La lotería en Babilonia”, escribe que “no es del todo inocente de simbolismo”. Una vez más, no abunda en explicaciones.

Acerca del penúltimo texto, declara: “No soy el primer autor de la narración «La biblioteca de Babel»; los curiosos de su historia y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 de *Sur*, que registra los nombres heterogéneos de Leucipo y de Lasswitz, de Lewis Carroll y de Aristóteles”. Nosotros podríamos agregar que los curiosos de la historia y de la prehistoria de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” pueden interrogar cierta página del número 39 (diciembre de 1937) de *Sur*, aquél donde Borges publicó su reseña acerca de *Luis Greve, muerto* de Bioy Casares, y que –como ya vimos– presenta las vislumbres del texto fundacional.

Sobre “Las ruinas circulares” indica que “todo es irreal”. Nótese el adjetivo, que parece remitir a una posición de rechazo al realismo. Aquí es útil recordar otra vez el título que se quiso dar a la *Antología: Cuentos irreales*. Sobre “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Borges sostiene que “lo [irreal] es el destino que su protagonista se impone”. El segundo de los párrafos del prólogo es extraordinariamente célebre:

²¹⁴ Algunos de esos relatos ya habían sido publicados previamente. Los enlisto por su orden de aparición en el volumen: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Sur*, 1940, núm. 68, pp. 30-46); “El acercamiento a Almotásim” (en *Historia de la eternidad*); “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (*Sur*, 1939, núm. 56, pp. 7-16); “Las ruinas circulares” (*Sur*, 1940, núm. 75, pp. 100-106); “La lotería en Babilonia” (*Sur*, 1940, núm. 76, pp. 70-76); “Examen de la obra de Herbert Quain” (*Sur*, 1941, núm. 79, pp. 44-48); “La biblioteca de Babel” (inédito); y “El jardín de senderos que se bifurcan” (inédito).

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de displayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Éstas son “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; el “Examen de la obra de Herbert Quain”; “El acercamiento a Almotásim”. La última es de 1935; he leído hace poco *The Sacred Fount* (1901), cuyo argumento general es tal vez análogo. El narrador, en la delicada novela de James, indaga si en B influyen A o C; en “El acercamiento a Almotásim”, presiente o adivina a través de B la remotísima existencia de Z, a quien B no conoce.

Desde luego, es riesgoso tomar al pie de la letra las declaraciones del prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan*. Sin embargo, si de verdad aceptáramos que siete de los ocho textos corresponden a la literatura fantástica, ¿qué características configurarían lo fantástico en este libro? A mi juicio, habría dos líneas a destacar. En primer sitio, tendríamos lo fantástico como notas sobre escritores y libros imaginarios con “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el “Examen de la obra de Herbert Quain” y “El acercamiento a Almotásim”. En segundo lugar, estaría lo fantástico como textos que ficcionalizan ideas o preocupaciones filosóficas con “La lotería en Babilonia” y “La biblioteca de Babel”. Ahora bien, si es cierto que “Tlön...” se plantea en principio como la reseña del volumen de una enciclopedia imaginaria, pero es asimismo la postulación de un mundo regido por una cosmovisión idealista, creo que también cabe a la perfección entre los relatos sobre problemas filosóficos. Como se verá, los relatos borgeanos no se agotan en un solo perfil de clasificación.

Como indiqué, Erdal Jordan ha cuestionado la pertenencia a lo fantástico de algunos de esos textos sobre libros y autores imaginarios. Sin embargo, su aproximación a “Tlön...” es muy certera. En principio, la estudiosa señala que el mismo deseo de configurar mundos que subvierten o escapan del orden natural une a los escritores fantásticos que surgieron en el contexto romántico, realista y de la modernidad. Sin embargo, son las concepciones lingüísticas y filosóficas dominantes en cada época las que guían la escritura de esos autores. Ahora bien, Erdal Jordan comenta que lo fantástico moderno –para el que usa el concepto de *fenómeno del lenguaje* para algunas de sus manifestaciones– “se caracteriza por la asunción casi axiomática de la distinción entre arte y realidad, distinción afín a la ironía romántica, pero que en lo fantástico moderno se extrema hasta asumir la autosuficiencia de la elaboración artística”.²¹⁵ Desde luego, en estas líneas podemos reconocer una de las convicciones de Borges durante esos años y que tantos escándalos provocó: el cuestionamiento de que la escritura deba subordinarse a representar algún aspecto de la realidad.

De acuerdo con el análisis de Erdal Jordan, una de las expresiones de lo fantástico como fenómeno del lenguaje es lo que denomina “fantástico como producto lingüístico”. Y explica al respecto:

A esta categoría pertenecerían aquellos textos que señalan explícitamente la esencia lingüística del elemento fantástico. Constituidos como modelo ficcional de las premisas lingüísticas contemporáneas, estos textos sostienen la noción de que la relación *lenguaje/mundo* es totalmente arbitraria y convencional, y recurren a la autonomía del sistema lingüístico para preconizar que ellos se relacionan al extratexto optativa y no necesariamente.²¹⁶

²¹⁵ M. Erdal Jordan, *op. cit.*, p. 57.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 127.

Por supuesto, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es un excelente modelo de lo “fantástico como producto lingüístico”. Uno de los ejes de este relato es, justamente, la construcción de todo un mundo mediante las posibilidades de representación de la lengua. Y la amenaza final en el texto, con la irrupción de Tlön en nuestro universo, es visto por la crítica como un “paradigma de la ironía con que Borges trata la dicotomía *imaginario/real*, en tanto ambos términos son construcciones lingüísticas”.²¹⁷ De esta manera, tal vez no todos los relatos de *El jardín de senderos que se bifurcan* presenten un fenómeno sobrenatural, como ocurre en “Tlön...”, pero casi todos ellos –y es probable que sea una de las cosas que Borges quiso subrayar al considerarlos “fantásticos”– despliegan algún problema relacionado con el lenguaje y con la escritura, de la manera en la cual “mundo” y “literatura” serían meras construcciones lingüísticas.

Volvamos ahora a *El jardín de senderos que se bifurcan*. Queda un último relato: “Las ruinas circulares”. Con este cuento, Borges va abriendo un abanico de lo fantástico que se hará más claro en su siguiente volumen, *Ficciones* (1944), en el cual reúne las colecciones *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Artificios*. Como se irá viendo, esta ampliación en los intereses fantásticos borgeanos bien podría ser una consecuencia positiva de la *Antología de la literatura fantástica*.

Finalmente, un comentario acerca de “El jardín de senderos que se bifurcan”. Borges subraya el mecanismo policial del texto. Sin embargo, la lectura del mismo nos permite observar la presencia de especulaciones acerca de la multiplicación del tiempo y del espacio que lo acercan al resto de las piezas fantásticas del libro. Sobre todo, las que ficcionalizan preocupaciones filosóficas. Cuando comente un conjunto

²¹⁷ *Ibid.*, p. 128.

de textos de la *Antología*, destacaré las relaciones de “El jardín...” con esos planteamientos metafísicos. Asimismo, es notable en “El acercamiento a Almotásim” la deuda con los relatos policiales; por otro lado, la primera obra que “publicó” Herbert Quain es la novela policiaca *The God of the Labyrinth*. Las ficciones de *El jardín de senderos que se bifurcan* no son, como se ve, “químicamente puras”.

Hay otras justificaciones para no leer la *Antología de la literatura fantástica* a la luz de alguna teoría. Para la mayoría de éstas, lo fantástico es un fenómeno literario exclusivo de la modernidad. El más importante de los críticos que estableció esa convicción es, de nueva cuenta, Tzvetan Todorov. De esta manera, ni siquiera podríamos entender como fantásticos, estrictamente hablando, una gran parte de los textos incluidos en la *Antología*: ni los de los “precursores”, ni los de la antigüedad oriental.

Rosemary Jackson ha criticado la aplicación indiscriminada del concepto “fantasy” a una vasta cantidad de textos que rehúyen la representación de corte realista: “As a critical term, «fantasy» has been applied rather indiscriminately to any literature which does not give priority to realistic representation: myths, legends, folk and fairy tales, utopian allegories, dream visions, surrealist texts, science fiction, horror stories, all presenting realms «other» than the human”.²¹⁸

Remo Ceserani adopta una perspectiva crítica semejante a la de Jackson: por un lado, cuestiona los límites teóricos impuestos por Todorov; por el otro, reconoce que la tendencia que él observa como dominante en la visión de la literatura fantástica, expande abusivamente el término a épocas y manifestaciones orales y escritas

²¹⁸ R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, London, 1981, pp. 13-14.

semejantes a las enlistadas en la cita de Rosemary Jackson.²¹⁹

De manera significativa, son justamente esas definiciones tan amplias de lo fantástico las que parecen convenir a la *Antología de la literatura fantástica*. En ella encontraremos –por lo menos representados por unas líneas– la mayoría de los textos considerados por Jackson en la cita de anterior. ¿Cómo enfrentar este problema? En primer lugar, debe entenderse que el libro no fue concebido con el propósito de representar una determinada teorización de lo fantástico. Así, las particularidades de la compilación no la acercan o la alejan de modo premeditado a alguna teoría: ni contemporánea ni, por supuesto, *avant la lettre*. En segundo lugar, hay que recordar que la *Antología* –como vimos en el capítulo previo y reiteraremos todavía– surgió en buena medida como una consecuencia del combate contra las corrientes realistas de la literatura argentina. De esta forma, parece convenirle la amplísima definición de Jackson de lo fantástico como un conglomerado de textos que no da prioridad a las formas de representación de la realidad. Finalmente, debo adelantar que a mi juicio, para la comprensión plena de la *Antología de la literatura fantástica*, el análisis de los textos reunidos no debe detenerse en el estudio de lo fantástico. En el último capítulo de esta tesis veremos que la *Antología* acaso no puede leerse única y exclusivamente como un libro que representa una determinada concepción de lo fantástico, sino que también –como toda antología– procura construir un concepto novedoso del género. En el volumen, igualmente, hay un programa estético y batallas literarias que aún no han sido clarificados, los cuales –desde mi perspectiva– también organizan y dan coherencia a la obra.

Pero entonces, vuelve la pregunta, ¿qué características configurarían lo

²¹⁹ R. Ceserani, *Lo fantástico*, trad. Juan Díaz de Atauri, Visor, Madrid, 1999, pp. 11-18.

fantástico en este libro? Ya establecí la convicción de que una o varias aproximaciones críticas no podrían desvelar todas las complejidades de la *Antología de la literatura fantástica*: mientras una teoría logra justificar uno o varios relatos, el resto queda sin explicarse, con lo cual tal parece que ninguna consigue esclarecer el conjunto. Por lo tanto, creo más razonable interrogar directamente la compilación y que sea ésta, a través de sus elementos constantes, la que nos muestre qué es lo fantástico.²²⁰

No son muchos los trabajos que estudian en conjunto la *Antología de la literatura fantástica*.²²¹ Lo más notorio es que en algunos de ellos se cuestiona la clasificación de lo fantástico ensayada por Bioy Casares y, en compensación, intentan la propia. Hasta el momento, ninguna de ellas me ha convencido del todo. Pampa Olga Arán, por ejemplo, encuentra dos grandes líneas de lo fantástico:

Una, representada por relatos en los que el sentido del acontecimiento se desplaza para adquirir la forma de una alegoría o de un simbolismo acerca de los espejismos y misteriosas distorsiones de los deseos humanos: avaricia,

²²⁰ También he decidido guardar distancia respecto de la polémica acerca de si lo fantástico es en verdad un género literario o no. La cuestión irresuelta de si es un “género” o un “modo” literario (Jackson, Ceserani) no me parece trascendente para el desarrollo de mi trabajo.

²²¹ Véanse Pampa Olga Arán, “La literatura de Tlön”, en Susana Romano-Sued (comp.), *Borgesíada*, Topografía, Córdoba, Argentina, 1999, pp. 107-135; José Miguel Sardiñas, “Breve comentario sobre una antología fantástica”, *Literatura sin fronteras*, Ramón Alvarado, Laura Cázares, Alejandra Herrera (comps.), Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1999, pp. 475-480; Annick Louis, “Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”, *NRFH*, 49 (2001), pp. 409-437; Arnaldo Toledo Chuchundegui, “Teoría de lo fantástico en Hispanoamérica: la *Antología de la literatura fantástica* (1940) de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares”, *Islas*, 2002, núm. 133, pp. 51-65; Daniel Balderston, “De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”, en Sylvia Saíta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 217-227. Véase también el prólogo a *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, selección, prólogo, notas y bibliografía José Miguel Sardiñas y Ana María Morales, Casa de las Américas, La Habana, 2003.

soberbia, orgullo, lujuria, santidad. Lo sobrenatural, entonces, no se lee tanto como intromisión de un poder divino o demoníaco situado fuera del control humano sino como un tejido indiscernible de necesidad y azar en el que interviene la magia, forma reversible del sueño, pasaje a un sistema de causaciones inaccesible, irreparable. Creo ver en esta dirección del fantástico una tradición o influencia oriental que persigue el asombro, la reflexión y ciertos modos velados de sabiduría.²²²

Si bien estoy de acuerdo que puede haber una cierta influencia de la literatura oriental en parte de la selección de la *Antología*, no concuerdo con el relieve negativo que se da a los “deseos humanos”. Ese listado remite, desde luego, a los siete pecados capitales de la tradición católico-cristiana. En este sentido, pareciera que la recopilación está buscando un adoctrinamiento religioso o moral que no creo que hayan querido los antólogos: ya destacué su rechazo a la literatura como vehículo de compromiso pedagógico y de instrucción ética.

Sobre la segunda línea, señala Arán: “La otra dirección del fantástico que selecciona la *Antología* examina las apariciones de lo espantoso en las prácticas cotidianas. Es un tipo de fantástico más moderno, más refinado artísticamente...”²²³ Sin embargo, no me parece suficientemente clara la explicación sobre este punto; asimismo, lo heterogéneo de los ejemplos que convoca no creo que refuerce de forma adecuada sus afirmaciones.

Ahora, quiero participar en la polémica con mi propia propuesta. Ya critiqué el hecho de que un listado de temas difícilmente logra alcanzar la coherencia de un sistema. Sin embargo, las seis líneas o categorías de lo fantástico que propondré tienen sus zonas de cohesión en dos aspectos básicos que no han sido considerados:

²²² P. O. Arán, art. cit., p. 124.

²²³ *Ibid.*, pp. 124-125.

por un lado, la batalla literaria de los antólogos contra el realismo imperante;²²⁴ por el otro, los intereses temáticos borgeanos observables durante esos años. Las categorías que a mi juicio conforman el fenómeno de lo fantástico en la *Antología de la literatura fantástica* son las siguientes: las fantasías metafísicas y teológicas; la causalidad como problema; los juegos temporales; mundos y personajes irreales; relatos sobre el problema de la escritura.

Como se ve, en esta categorización se mezclan diferentes formas temáticas con un cierto tipo de espacio y una clase especial de personajes. En este sentido, estas categorías no parecen alcanzar la cohesión absoluta que se ha buscado en las clasificaciones de lo fantástico. Sin embargo, hay dos razones que espero legitimen mi propuesta. Por un lado, mis propósitos son del todo prácticos: únicamente procuran la descripción de la *Antología de la literatura fantástica*. Por ello, he enfatizado desde el título de este capítulo la idea de una “caracterización”, más que de una “clasificación”. Además, las seis categorías que me pareció detectar son el resultado de *mi* lectura; es decir, son el producto de una reflexión *a posteriori*. En este sentido, es una categorización perfectible y abierta a posibles correcciones y mejoras.

Por otro lado, mi propuesta no tiene como finalidad estudiar otras

²²⁴ Como indiqué, el corte sincrónico es muy importante para mi estudio de lo fantástico de línea borgeana en la *Antología*. Esto se constata con un hecho primordial: yo parto de la convicción de que el libro entabla un enfrentamiento directo contra el realismo contemporáneo. Sin embargo, casi veinte años después Borges parece haber atenuado sus opiniones: “La literatura fantástica es necesario que se lea como literatura fantástica y *presupone la literatura realista*. Las cosmogonías quizás sean literatura fantástica, pero no fueron escritas como fantásticas y, lo que es más importante, no son leídas como literatura fantástica” (conferencia sobre “La literatura fantástica” dictada en la Biblioteca San Martín de Mendoza, Argentina, el 19 de abril de 1958, citada en Flora Botton, *op. cit.*, p. 49; las cursivas son mías). Esta concepción sobre las cosmogonías, por ejemplo, no sólo dejaría fuera del volumen unos cuantos fragmentos sobre el asunto, sino muchos otros textos, porque –como se verá– los leemos como fantásticos únicamente a partir del marco de lectura que les procura la *Antología*, algo que no sucede en sus contextos originales.

manifestaciones de la literatura fantástica. Debo ser completamente humilde al respecto: quizás uno de los problemas más importantes al tratar lo fantástico es que se ha intentado una formulación teórica única y definitiva para describirlo; otro tanto puede decirse de muchas de las clasificaciones que aspiran a identificarlo. Yo no caeré en la ingenuidad de pretender que mi caracterización sirva para describir otros textos fantásticos. Si tiene alguna utilidad, es sólo para intentar acercarse a la *Antología*. Y como se comprenderá al final de esta tesis, tal vez esta caracterización no sea idónea ni siquiera para estudiar la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*.

2.1 Fantasías metafísicas y teológicas

José Miguel Sardiñas —en su breve ensayo sobre la *Antología*— propone una organización de los once temas enlistados por Bioy Casares. De acuerdo con el estudioso, la temática puede ordenarse en tres grandes vertientes: “un tipo de acción, que incluye viajes por el tiempo, tres deseos, acción que sigue en el infierno, acciones paralelas y metamorfosis; tres tipos de personaje, a saber, el fantasma, el soñado y el vampiro; tres grupos de temas: inmortalidad, fantasías metafísicas y obsesiones del infinito (que son básicamente la postergación infinita y la subordinación jerárquica, llamadas por los antólogos «cuentos y novelas de Kafka»)”.²²⁵ Sin embargo, enseguida de proponer esta nueva organización, la abandona “por lo incompleto del modelo” y decide utilizar la original del prologuista.

Sardiñas intenta colocar en las “casillas” temáticas establecidas por Bioy todos y cada uno de los textos de la *Antología de la literatura fantástica*. Justamente,

²²⁵ J. M. Sardiñas, art. cit., p. 476-477.

me parece que ese es el principal problema del autor del ensayo: sospecho que la lista de Bioy Casares no tiene la flexibilidad suficiente para acoger todos los textos y fragmentos del volumen, por lo que algunos –de seguir a Sardiñas– ocuparían espacios temáticos cuestionables. Por ejemplo, la “Historia de Abdula, el mendigo ciego”, como representación del tema de los tres deseos; o “Los caballos de Abdera” y “¿Quién sabe?” ilustrando el fenómeno de la metamorfosis, cuando ésta no ocurre en esos cuentos.

No obstante, la principal aportación del trabajo de Sardiñas es haber subrayado la trascendencia de una de las categorías textuales de la *Antología*: la presencia relevante de las denominadas “fantasías metafísicas”. Como se recuerda, Bioy destacó en el prólogo que en éstas “lo fantástico está, más que en los hechos, en el razonamiento” y que están destinadas a un tipo de receptor muy particular: “a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura”. Una fantasía metafísica es, entonces, una especie de texto que podría estimular los pensamientos más agudos y complejos de quien la lea.²²⁶ Desde luego, es un tipo de

²²⁶ No deja de ser significativo que ciertas ficciones borgeanas hayan tenido como origen el despliegue de una reflexión previa, de “fantasías metafísicas” insertas en algún ensayo o reseña. Ya vimos que en la reseña de *Luis Greve, muerto* de Bioy Casares hay un adelanto de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. El propio Borges ubica el origen de “La biblioteca de Babel” en su ensayo “La biblioteca total” (*Sur*, 1939, núm. 59, pp. 13-16). Asimismo, en la nota “Fragmento sobre Joyce” hallamos la semilla de otro de sus relatos: “Entre las obras que no he escrito ni escribiré (pero que de alguna manera me justifican, siquiera misteriosa y rudimental [*sic*]) hay un relato de unas ocho o diez páginas cuyo profuso borrador se titula *Funes el memorioso* y que en otras versiones más castigadas se llama *Ireneo Funes*. El protagonista de esa ficción dos veces quimérica es, hacia 1884, un compadrito normalmente infeliz de Fray Bentos o de Junín. Su madre es planchadora; del padre problemático se refiere que ha sido rastreador. Lo cierto es que el muchacho tiene sangre y silencio de indio. En la niñez, lo han expulsado de la escuela primaria por calcar servilmente un par de capítulos, con sus ilustraciones, mapas, viñetas, letras de molde y hasta con una errata... Muere antes de cumplir los veinte años. Es increíblemente haragán: ha pasado casi toda la vida en un catre, puestos los ojos en la higuera del fondo o en una telaraña. En su velorio, los vecinos recuerdan las pobres fechas de su historia: una visita a los corrales, otra al burdel, otra a la estancia de Fulano... Alguien facilita la

literatura muy lejana de las obras de adoctrinamiento moral y pedagógico de esos años en Argentina.

El relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es, acaso, la fantasía metafísica más importante de la *Antología de la literatura fantástica*. También es la primera por el orden de aparición en la recopilación. Destaca, entre las múltiples razones que iré subrayando, por ser el único texto de ficción de los antólogos incluido en el libro. Para 1940, los tres compiladores tenían una obra narrativa, poética y/o ensayística estimable y meritoria. Silvina Ocampo incluso es citada por Bioy Casares por un relato digno de entrar a la colección como parte del tema de la metamorfosis; y no hay que pasar por alto que en 1937 vio la luz su *Viaje olvidado*. El prologuista ya tenía para ese entonces siete obras en prosa publicadas. Borges era el único que no contaba en su haber con ningún libro de relatos de concepción propia. Sin embargo, la publicación de “Tlön...”, en el número de *Sur* de mayo de 1940, seguramente provocó algunas reacciones entre los lectores de la revista. Por ello, la propuesta del relato no resultó del todo novedosa una vez que se recogió en la *Antología*. Por otro lado, con su inclusión en la compilación parece estarse señalando el nuevo rumbo genérico que tomará la obra borgeana, luego de un alejamiento de la poesía que ya

explicación. El finado ha sido tal vez el único hombre lúcido de la tierra. Su percepción y su memoria eran infalibles. Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todas las hojas y racimos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro de pasta española que manejó una vez en la infancia. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Murió de una congestión pulmonar y su vida incomunicable ha sido la más rica del universo.

“Del compadrito mágico de mi cuento cabe afirmar que es un precursor de los superhombres, un Zarathustra suburbano y parcial; lo indiscutible es que es un monstruo. Lo he recordado porque la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras de *Ulises* exigiría monstruos análogos” (*Sur*, 1941, núm. 77, pp. 60-61).

tenía más de diez años.²²⁷ Seguramente una prueba más de lo anterior es el hecho de que en la *Antología poética argentina* los antólogos decidieron incluir poemas de Silvina Ocampo; en contraste, se resolvió que ninguno de la obra de Borges apareciera en esa compilación.

Por el momento, no haré un análisis de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: de hecho, iré convocando este relato en diferentes momentos a lo largo de este capítulo y del siguiente. En realidad, podría ubicarse en la categoría de los “mundos irreales” de mi clasificación. Pero también es cierto que recuperaré distintos aspectos de “Tlön...”, con la intención de ir enriqueciendo este trabajo.

Durante la década de 1940, Borges confesó su profunda afición a la “perplejidad metafísica”. Sin embargo, no nos ofrece una definición del término.²²⁸ Beatriz Sarlo, al referirse a un grupo de relatos, brinda una respuesta parcial pero muy útil para comenzar el planteamiento del problema:

“La lotería en Babilonia” (y también la trama más abiertamente metafísica de “La biblioteca de Babel”) pueden ser leídas como ficciones político-filosóficas. Como traté de señalarlo en el caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, esto no significa que presenten un problema filosófico de manera sistemática, sino que lo establecen dentro de una situación narrativa, que no promete respuestas sino el desarrollo literario de una argumentación construida alrededor de hipótesis sobre el orden utópico y la amenaza

²²⁷ Es muy probable que ese distanciamiento –además del hecho de que fuera el autor de seis libros de ensayos y de numerosísimas notas y reseñas literarias– haya motivado que en la primera edición de *Quién es quién en Argentina. Biografías contemporáneas* (1939) se lea: “Borges, Jorge Luis: escritor (especialidad: Crítica Literaria)” (véase Annick Louis, *op. cit.*, p. 27). Esta visión es, como se ha indicado, notoriamente distinta a la sostenida en un homenaje que ya parecía algo lejano: la “Discusión sobre Jorge Luis Borges”, organizada por la revista *Megáfono* en 1933.

²²⁸ La referencia a la “perplejidad metafísica” aparece en su “Nueva refutación del tiempo”. Este ensayo fue recogido en *Otras inquisiciones*, en cuyo prólogo señaló Borges que en la lectura de pruebas había descubierto dos inclinaciones en el libro, una de las cuales era su “tendencia a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso”.

distópica que dan forma a los sueños sociales.²²⁹

Lo que me gustaría destacar en este momento es la noción de la “perplejidad metafísica”, de la “fantasía filosófica”, como la presentación de una idea especulativa con base en la cual se construye –o sería posible construir– un texto literario. A lo largo de este capítulo ampliaré la caracterización y los ejemplos acerca de ésta como el punto de partida –o de llegada– para un desarrollo literario.

En 1943, Borges reseñó el libro *After Death* de Leslie Weatherhead. En esas páginas hizo una significativa declaración:

Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe –una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis– confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura *fuera del tiempo*? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad, quién es Lucio Apuleyo ante los multiplicadores de Buddhas del Gran Vehículo, que son todas las noches de Shahrazad junto a un argumento de Berkeley? He venerado la gradual invención de Dios; también el Infierno y el Cielo (una remuneración inmortal, un castigo inmortal) son admirables y curiosos designios de la imaginación de los hombres.²³⁰

En este largo párrafo es palpable una convicción de Borges: la superioridad de las invenciones de las filosofías y de las cosmovisiones religiosas frente a las de la

²²⁹ B. Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, pp. 129-130.

²³⁰ *Sur*, 1943, núm. 105, pp. 83-84.

literatura; la posibilidad de leer esas formas del pensamiento humano como una página más en la historia de la literatura. Si bien “Tlön...” es la primera de las fantasías metafísicas de la *Antología*, la primera fantasía teológica es un fragmento de *Le Mendiant Ingrat* (1898) de Léon Bloy:

Recuerdo una de mis ideas más antiguas. El Zar es el jefe y el padre espiritual de ciento cincuenta millones de hombres. Atroz responsabilidad que sólo es aparente. Quizás no es responsable, ante Dios, sino de unos pocos seres humanos. Si los pobres de un imperio están oprimidos durante su reinado, si de ese reinado resultan catástrofes inmensas, ¿quién sabe si el sirviente encargado de lustrarle las botas no es el verdadero y solo culpable? En las disposiciones misteriosas de la Profundidad, ¿quién es de veras Zar, quién es rey, quién puede jactarse de ser un mero sirviente? (p. 90).

No era la primera vez que Borges recordaba estas palabras de Léon Bloy: el mismo año de aparición de la *Antología*, las había citado en el ensayo “El espejo de los enigmas”.²³¹ En este trabajo, se parte de un versículo de una epístola paulina (I Corintios, 13, 12): “Ahora vemos por espejo, por oscuridad; mas entonces *veremos* cara a cara. Ahora conozco en parte; mas entonces conoceré como soy conocido”. Aquello que no conocemos realmente, pero que un día veremos con plenitud es el “plan divino”, la “armonía preestablecida” mencionada en la reseña de *After Death*, y la cual conduciría a la certidumbre de que “la historia del universo –y en ella nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas– tiene un valor inconjeturable, simbólico...” (p. 74).

En el mismo ensayo, Borges vuelve a citar a Bloy: “Cada hombre está en la tierra para simbolizar algo que ignora y para realizar una partícula, o una montaña,

²³¹ Véase *Sur*, 1940, núm. 66, pp. 74-77. Las siguientes dos referencias son de este ensayo, por lo que consignaré el número de la página dentro del texto.

de los materiales invisibles que servirán para edificar la Ciudad de Dios” (p. 76). Es precisamente lo que se propone en el fragmento recopilado en la *Antología*: aunque el Zar parezca responsable de ciento cincuenta millones de cuerpos y almas, es imposible saber su auténtico papel en los planes de la divinidad; quizás uno de sus servidores o acaso el menor de los súbditos tenga un rol que se nos escapa y que es aún más trascendente que el del monarca a los ojos de Dios.

Todorov citó unas palabras de Erckmann-Chatrian que quiero recuperar: “¿Qué es el azar después de todo, sino el efecto de una causa que se nos escapa?”.²³² Lo que el teórico búlgaro pretendía subrayar era uno de los elementos presentes en un número importante de relatos fantásticos: el *pandeterminismo*.²³³ A mi juicio, es lo que también se destaca, en un marco de convicciones religiosas, en el fragmento de Léon Bloy: la certidumbre misteriosa de que el menor de nuestros actos es absolutamente significativo, aunque nuestra mirada sea incapaz de percibirlo.

Hay una segunda fantasía teológica de Léon Bloy en la *Antología de la literatura fantástica*. Se trata de un fragmento tomado de *Le Vieux de la Montagne* (1909), el cual glosa el mismo versículo de San Pablo: “Aterradora idea de Juana, acerca del texto *Per Speculum in Aenigmate*: Los goces de este mundo serían los tormentos del infierno, vistos *al revés*, en un espejo” (p. 141).

En la reseña a los *Cuentos del Turquestán* y en “El arte narrativo y la magia” ya hemos visto el interés de Borges por las vinculaciones de simpatía y analogía. Con el texto de Bloy nos hallamos, desde luego, ante una variante de un fenómeno de conexión analógica. Pero en esta ocasión no se trata de un evento que ocurra aquí y,

²³² T. Todorov, *op. cit.*, p. 114.

²³³ De acuerdo con Todorov: “Podemos hablar aquí de un determinismo generalizado, de un *pandeterminismo*: todo, hasta el encuentro de distintas series causales (o «azar»), debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aun cuando no sea sino de orden sobrenatural” (*loc. cit.*).

al mismo tiempo, de otro que suceda de manera semejante en un lugar distinto y lejano.²³⁴ En estas líneas tenemos que la analogía cobra la forma de un espejo que invierte sus reflejos: lo que sucede un día, en un punto determinado, pasará indefectiblemente en uno diferente, con el signo contrario. La sentencia de la cristiandad es inapelable: por un lado, placeres; por el otro, tormentos.

Como se recuerda, Adolfo Bioy Casares indicó que las fantasías metafísicas incluidas en la *Antología* eran, además de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, sólo cuatro más: “Tantalia” de Macedonio Fernández, un fragmento de *Star Maker* de Olaf Stapledon, la historia de Chuang Tzu y la mariposa, y el cuento de la negación de los milagros. Sardiñas consideró que podía sumar otros ocho textos y fragmentos: “La persecución del Maestro” y “Glotonería mística” de Alexandra David-Neil; “¿Quién es el rey?” y “Los goces de este mundo” de León Bloy; “El pañuelo que se teje solo” de W. W. Skeat; “Peor que el infierno” de Ramón Gómez de la Serna; “La pagoda de Babel” de Chesterton; y “Sola y su alma” de Thomas Bailey Aldrich. Dice Sardiñas: “En total, 13 fantasías, conjeturas, juegos o pesadillas metafísicas”.²³⁵

A mi juicio, no todos los fragmentos incluidos por Sardiñas corresponden a lo que yo percibo como fantasías metafísicas y teológicas. De hecho, ni siquiera me parece que los cinco citados por Bioy entrarían en esa categoría. Si partimos de que en esos textos lo fantástico radica –más que en los hechos– en la fecundidad y sutileza de las reflexiones que generarán entre quienes lean, sin duda yo incluiría uno de los fragmentos de James Joyce: “¿Qué es un fantasma? preguntó Stephen. Un

²³⁴ Unos años después, Borges emplearía esta idea de los lazos analógicos en el relato “Los teólogos”: “En los libros herméticos está escrito que lo que hay abajo es igual a lo que hay arriba, y lo que hay arriba, igual a lo que hay abajo; en el Zohar, que el mundo inferior es el reflejo del superior” (*oc*, I, p. 553).

²³⁵ J. M. Sardiñas, art. cit., p. 479. El ensayista usa –y yo con él en este caso– los títulos que se agregaron a los fragmentos a partir de la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*.

hombre que se ha desvanecido hasta ser impalpable –por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres” (p. 165).

No se trata, por supuesto, de un cuento de fantasmas tradicional. Ni siquiera podemos decir que sea un cuento a carta cabal. La brevedad del mismo no permite, tampoco, la producción de algún efecto inquietante o terrorífico, como suele ocurrir. El fantasma que se presenta no es el tipo de aparición esperable de acuerdo con las convenciones del género...²³⁶

Hasta este momento, he subrayado lo que ese fragmento *no es*. Pero, ¿*qué es*? En tanto que lo considero una fantasía metafísica, sería la posibilidad de reflexionar sobre la *irrealidad* esencial de los seres humanos: para adquirir la categoría de fantasmas no es necesario que muramos; basta con que nos ausentemos o cambiemos radicalmente de costumbres para perder consistencia, corporeidad, ante los otros. *Afantasmarse* es, al parecer, uno de los accidentes más cotidianos entre los hombres, aunque a veces no lo percibamos. Otro fragmento, que parece reforzar mis impresiones, es parte de *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle:

¿Habría algo más prodigioso que un auténtico fantasma? El inglés Johnson anheló, toda su vida, ver uno; pero no lo consiguió, aunque bajó a las bóvedas de las iglesias y golpeó féretros. ¡Pobre Johnson! ¿Nunca miró las marejadas de vida humana que amaba tanto? ¿No se miró siquiera a sí mismo? Johnson era un fantasma, un fantasma auténtico; un millón de fantasmas lo codeaba en las calles de Londres. Borremos la ilusión del Tiempo, compendiamos los sesenta años en tres minutos, ¿qué otra cosa era Johnson, qué otra cosa somos nosotros? ¿Acaso no somos espíritus que han tomado un cuerpo, una apariencia, y que luego se disuelven en aire y en

²³⁶ De acuerdo con Jaime Alazraki, Borges no busca lo fantástico en lo sobrenatural o lo maravilloso, sino en la irrealidad de los sistemas que intentan explicar la realidad del mundo (“Tlön y Asterion: metáforas epistemológicas”, en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1976, pp. 190-191).

invisibilidad? (p. 204).

De nuevo, estamos ante un texto en el cual los fantasmas no son aquellos seres que aparecen súbitamente, en los lugares más tétricos, para causar el terror de los mortales. Los fantasmas somos nosotros. Somos evanescentes, intrascendentes. Bien mirado, somos espíritus en un cuerpo pasajero; pero la vanidad nos ciega y nos hace pensar que ésta es la única y verdadera vida.

Es inevitable recordar ahora un pasaje sobre uno de los personajes de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. La segunda parte del relato comienza con la presentación de Herbert Ashe: “Algún recuerdo limitado y menguante de Herbert Ashe, ingeniero de los ferrocarriles del Sur, persiste en el hotel de Adrogué, entre las efusivas madreselvas y en el fondo ilusorio de los espejos. En vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto, no es siquiera el fantasma que ya era entonces” (p. 74). El aspecto “irreal”, evanescente del personaje está impreso desde su apellido: “Ashe” alude a las cenizas (“ashes”, en lengua inglesa). Hay otros símbolos de su “irrealidad” en estas frases. Por un lado, un recuerdo que tan sólo perdura en “el fondo ilusorio de los espejos”. Por otro, su profesión como ingeniero en los ferrocarriles, pues ese medio de transporte tal vez aluda a la falta de permanencia, a una movilidad sin fin, a algo que llega y desaparece poco después.

La fantasía metafísica de Thomas Carlyle parece adquirir consistencia narrativa, precisamente, en el relato que le sigue en la *Antología*: “La última visita del Caballero Enfermo” de Giovanni Papini. Aunque Adolfo Bioy Casares lo clasifica en la categoría que llamó de “personaje soñado”, prefiero incluirlo, por sus implicaciones filosóficas, entre las fantasías metafísicas. El cuento de Papini escenifica el encuentro final entre un personaje soñado y su soñador, entre el

Caballero Enfermo y aquel por quien existe, si puede llamarse existencia a su vida onírica:

No soy un hombre real. No soy un hombre como los otros, un hombre con huesos y músculos, un hombre generado por hombres. Yo soy –y quiero decirlo a pesar de que tal vez no quiera creerme– yo no soy más que la figura de un sueño. [...] Existo porque hay *uno* que me sueña, hay *uno* que duerme y sueña que me ve obrar y vivir y moverme y en este momento sueña que yo digo todo esto. Cuando ese uno empezó a soñarme, yo empecé a existir; cuando se despierte cesaré de existir (p. 206).

Es una –y terrible– la duda que asalta al Caballero Enfermo: “Ser el actor de un sueño no es lo que más me atormenta. [...] ¿Quién es el que me sueña? ¿Quién es ese *uno*, ese desconocido ser que me ha hecho surgir de repente y que al despertarse me borraré?” (p. 207). Quizás lo más dramático de este cuento es que el Caballero Enfermo está hablando con quien lo sueña y éste nunca logra percatarse de ello.

Las connotaciones metafísicas de “La última visita del Caballero Enfermo” son evidentes. Queda en el aire la inquietud –como también en el fragmento del *Sartor Resartus*– acerca de la irrealidad de nuestra existencia. Creo que los antólogos quieren subrayar los ecos filosóficos del relato –y de la obra completa– en la nota de presentación de Papini, cuando lo caracterizan como “traductor de Berkeley, de Bergson, de Boutroux, de James, de Schopenhauer” (p. 205).

Con dos textos podemos completar esta preocupación filosófica presente en la *Antología de la literatura fantástica*. El primero es el fragmento de *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll. En éste, se escenifica en unas líneas parte del argumento de “La última visita del Caballero Enfermo”:

–Ahora está soñando. ¿Con quién sueña? ¿Lo sabes?

–Nadie lo sabe.

–Sueña contigo. Y si dejara de soñar, ¿qué sería de ti?

–No lo sé.

–Desaparecerías. Eres una figura de su sueño. Si se despertara ese Rey te apagarías como una vela (p. 225).²³⁷

El otro fragmento es el famoso “sueño de la mariposa”: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu” (p. 240). Aquí también hay un cuestionamiento filosófico acerca de la existencia humana. Aquí también se destaca en la nota de presentación un aspecto muy particular del autor: “filósofo chino, de la escuela taoísta...” (p. 240).

Así como es posible establecer vínculos argumentativos entre las fantasías metafísicas anteriores, creo ver lazos entre un texto filosófico-teológico y un cuento de la *Antología*. El primero es “Peor que el infierno” de Ramón Gómez de la Serna. En éste se habla de la crueldad infinita de Dios con los condenados al purgatorio: “...Dios, al que perdona del Infierno, le condena, a veces, a toda la eternidad menos un día, y aunque ese día mata por completo toda la eternidad, ¡cuán vieja y cuán postrada no estará el alma el día que cumpla la condena!” (p. 157). Uno de los sentenciados al purgatorio, ante la angustiosa perspectiva de una condena casi eterna, “le pidió al Dios abusivamente cruel, que le desterrase al infierno definitivamente, porque allí no hay ninguna impaciencia” (p. 157). Y Dios cumple el deseo del pecador: “«¡Matadme la esperanza!» «¡Matad a esa esperanza que piensa en la fecha final, en la fecha inmensamente lejana!»», gritaba aquel hombre que por fin

²³⁷ En diciembre de 1940, en las páginas de la revista *Sur* (núm. 75, pp. 100-106), apareció el relato “Las ruinas circulares”. No es necesario insistir demasiado en la influencia que los textos de Papini y Carroll pudieron desempeñar en la concepción del texto borgeano. Más aún si leemos el epígrafe del relato: “And if he left off dreaming about you...”, tomado del fragmento citado de Carroll.

fue enviado al Infierno, donde se le alivió la desesperación” (p. 157).

“La esperanza” de Villiers de L’Isle Adam es el relato con el cual me parece posible relacionar “Peor que el infierno”. En éste se presenta al “venerable Pedro Argüés, sexto prior de los dominicos de Segovia, tercer Gran Inquisidor de España” (p. 256) y al rabí Abarbanel, judío de Aragón. El segundo lleva un año sufriendo torturas en los calabozos de la Inquisición. Sin embargo, y pese a los tormentos, se niega a abjurar.

Pedro Argüés visita al rabino en su celda y le avisa que, debido a su necesidad, al día siguiente será parte del auto de fe. El Inquisidor ordena que se desencadene al judío, le da un abrazo piadoso y se retira del calabozo. A los pocos minutos, Abarbanel descubre que, por un descuido imperdonable, han dejado abierta la puerta de su prisión. Emprende la huida que podría salvarlo del fuego al día siguiente. En medio de una angustia mortal, el prisionero atraviesa puertas, pasillos y escaleras, siempre a punto de ser descubierto, siempre al borde de un colapso nervioso.

Por fin, abre la puerta que da a los jardines, los cuales se prolongan hacia el campo, hacia la sierra... Parece que ha alcanzado la libertad. Sin embargo, al trasponer el vano se topa cara a cara con el Gran Inquisidor, quien lo toma entre sus brazos, piadosamente, y lo contempla “lentos los ojos de lágrimas y con el aire del pastor que encuentra la oveja descarriada” (p. 260). Y Abarbanel, de repente, lo comprende todo:

Mientras el rabino, los ojos sombríos bajo las pupilas, jadeaba de angustia en los brazos del inquisidor y adivinaba confusamente que *todas las fases de la jornada no eran más que un suplicio previsto, el de la esperanza*, el sombrío sacerdote, con un acento de reproche conmovedor y la vista consternada, le

murmuraba al oído, con una voz debilitada por los ayunos:

—¡Cómo, hijo mío! ¿En vísperas, tal vez, de la salvación, querías abandonarnos? (pp. 260-261; las cursivas son mías).

En “Peor que el infierno” es el propio Dios quien inflige el tormento, por lo cual parece muy adecuado que en “La esperanza” sea Pedro Argüés, representante de Dios en la tierra, el que se encargue de aplicar el martirio. Si el texto de Gómez de la Serna es una especulación filosófico-teológica acerca de uno de los castigos divinos, el relato de Villiers de L’Isle Adam es la encarnación de esa misma idea en un argumento narrativo.

Ahora, comentaré uno de los textos más significativos –y productivos para la obra e intereses estético-filosóficos borgeanos– de la *Antología de la literatura fantástica*. Tal vez 1937 fue el año en el que comenzó la curiosidad de Jorge Luis Borges por la vida y obra del “utopista inglés” Olaf Stapledon. En el curso de los meses de julio a noviembre, publicó un par de reseñas y una “biografía sintética” en las páginas de la revista *El Hogar*.²³⁸ De agosto es la reseña de la novela *Star Maker*, y un fragmento de ésta se recoge en la *Antología de la literatura fantástica*:

En un cosmos inconcebiblemente complejo, cada vez que una criatura se enfrentaba con diversas alternativas, no elegía una sino todas, creando de este modo muchas historias universales del cosmos. Ya que en ese mundo había muchas criaturas y que cada una de ellas estaba continuamente ante muchas alternativas, las combinaciones de esos procesos eran innumerables y a cada instante ese universo se ramificaba infinitamente en otros universos, y éstos, en otros a su vez (p. 182).

Uno de los temas que obsesionaron a Borges a lo largo de toda su vida creativa fue el *tiempo*. Basta con hacer una revisión mínima de sus trabajos para

²³⁸ Véanse *oc*, IV, pp. 303-304, 309-310 y 328.

constatarlo: desde varios de los ensayos que integran la *Historia de la eternidad* (1936), hasta alguna conferencia sobre el asunto, dictada a finales de la década de 1980,²³⁹ pasando por la “Nueva refutación del tiempo” (1947). Estudio aparte merecería el examen de la forma en que permeó sus relatos la cuestión del tiempo, que llegó a considerar –siguiendo a Henri Bergson– “el problema esencial de la metafísica” (*oc*, IV, p. 201).

Su interés por el tema del tiempo se reflejó, asimismo, en la selección de distintas obras que aparecieron en la sección de reseñas literarias de la revista *El Hogar*. Uno de los autores que exploraron la temática del tiempo fue J. B. Priestley; Borges dedicó notas a dos de sus dramas y a una novela suya.²⁴⁰ La que más interesa para las páginas de este trabajo es *I Have Been Here Before*. Son cuatro los personajes principales de esta pieza: “uno de ellos, el doctor Gortler, sueña que una mujer desconocida le refiere la historia de su matrimonio infeliz, de su fuga con un tal Oliver Farrant, del suicidio de Walter Ormund, su esposo” (*oc*, IV, p. 332).

Durante la vigilia, Gortler conoce a la mujer de su sueño, pero un poco más joven. Ella está con su marido, el señor Walter Ormund. A lo largo de la charla, interviene un profesor; es, previsiblemente, Oliver Farrant. La tragedia aún no se ha producido, pero uno de los personajes la prevé. Borges se reserva el desenlace; sin embargo, adelanta que Ormund no se suicidará.

¿Cómo explicar la asombrosa exactitud de todos los detalles del sueño y el incumplimiento de la premonición final? Borges considera que “la clave de esa imaginaria dificultad es la curiosa tesis de Dunne, que atribuye a cada hombre, en

²³⁹ Véase “El tiempo”, en *Borges oral* (*oc*, IV, pp. 198-205).

²⁴⁰ Se trata de *Time and the Conways*, *I Have Been Here Before* y *The Doomsday Men* (véanse, respectivamente, *oc*, IV, pp. 324-325, 331-332 y 388-389).

cada instante de su vida, un número infinito de porvenires, todos previsibles y todos reales” (oc, IV, p. 332).²⁴¹

Me parece notorio que la idea de J. W. Dunne que Borges convoca para explicar la obra de Priestley, también parece aplicable a lo que ocurre en el fragmento de *Star Maker* de Olaf Stapledon: un universo en el que es posible vivir *todas* las posibilidades del porvenir que se despliegan ante nuestra mirada.

Un planteamiento como el anterior tendría graves consecuencias para el mecanismo de la causalidad, conforme a nuestra visión del mundo. De acuerdo con las concepciones científicas y filosóficas de la modernidad, una causa generará un efecto; y éste será causa de un nuevo efecto. Sin embargo, desde nuestra perspectiva de pensamiento, es imposible que se generen y que convivan efectos incompatibles o contradictorios al mismo tiempo. En este principio radica lo inquietante de concepciones como la de Stapledon: para nosotros, en la dimensión espacio-temporal, sólo podemos –ante cada disyuntiva– elegir una posibilidad cada vez; y, cuando ha sido hecha la elección, se cancelan y desvanecen las otras posibles opciones. En los territorios del tiempo y del espacio de nuestra cultura, cada causa producirá un efecto único; en el de Stapledon y Dunne, infinitos.

A Borges le fascinaron las especulaciones teológicas que tuvieran como motivo el tiempo y la eternidad. Dios no habita en el tiempo, sino en la eternidad. Esto le permite la contemplación simultánea e inconfusa del pasado, del presente y del porvenir. El hecho de que Dios conozca el número de los elegidos no se debe a que

²⁴¹ Borges mostró un interés constante por la obra de J. W. Dunne. En 1938 escribió en las páginas de *El Hogar* una reseña acerca de su segunda obra, *La nueva inmortalidad*. Dos años después –y en torno a su nueva publicación, *Nothing Dies*–, presenta en *Sur* el ensayo “El tiempo y J. W. Dunne”. Éste se integró, en 1952, a los trabajos que conforman *Otras inquisiciones*. Finalmente, Borges incluyó en 1985, entre los volúmenes de su *Biblioteca personal*, el primer libro importante del inglés, *Un experimento con el tiempo*.

sea su grupo de predestinados, sino a la omnisciencia de todos los momentos –y de todos los actos que realizaremos en éstos– que forman el tiempo.

Pero el atributo de la omnisciencia tiene otras consecuencias: el conocimiento de todas las cosas no sólo incluye las reales y efectivas, sino las probables o potenciales también. Borges señala: “Nosotros percibimos los hechos reales e imaginamos los posibles (y los futuros); en el Señor no cabe esa distinción, que pertenece al desconocimiento y al tiempo. Su eternidad registra de una vez (*uno intelligendi actu*) no solamente todos los instantes de este repleto mundo sino los que tendrían su lugar si el más evanescente de ellos cambiara –y los imposibles, también. Su eternidad combinatoria y puntual es mucho más copiosa que el universo” (*oc*, I, p. 363). Las obras de Dunne y Stapledon parecen nutrirse de esas especulaciones teológicas.

Con todos estos elementos a la mano, es inevitable recordar, por lo menos, el extraordinario relato “El jardín de senderos que se bifurcan”. En esta ficción también se presenta un posible universo en el que, al preferir una opción, no se eliminan las otras. Stephen Albert, protagonista del texto, explica a Yu Tsun acerca de la novela de Ts’ui Pên: “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en las del casi inextricable Ts’ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan” (*oc*, I, p. 478). Esa antigua novela china es –de acuerdo con Albert– una asombrosa parábola, cuyo tema esencial es el tiempo:

El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts’ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado [le sigue hablando a Yu Tsun] no creía en

un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades (*oc*, I, p. 479).

En otro de los apartados de este capítulo, volveremos a asomarnos al fascinante y problemático asunto del tiempo.

En la *Antología*, además de *Star Maker*, hay algunos otros textos que reflejan una fascinación por la multiplicación infinita. Uno de ellos es el “Sueño infinito de Pao Yu”. Este personaje, “soñó que estaba en un jardín idéntico al de su casa. ¿Será posible, dijo, que haya un jardín idéntico al mío?” (p. 276). En ese jardín, Pao Yu encuentra doncellas idénticas a las que le sirven en su casa todos los días. Cuando ellas lo ven, se acercan porque creen reconocerlo. Pero inmediatamente corrigen: descubren que él no es tan gallardo como el auténtico Pao Yu; y escapan, entre risas.

Pao Yu queda abatido y se pregunta si de verdad habrá otro Pao Yu. Atormentado por la duda, decide averiguar qué está ocurriendo. Enseguida, se encuentra en un jardín que le resulta inquietantemente familiar. Sube unas escaleras y entra a una recámara. Allí, en medio de unas muchachas que trabajan y ríen, un joven recostado suspiraba, al tiempo que iba despertando. Una chica le pregunta la causa de su aflicción. Él le responde: “Tuve un sueño muy raro. Soñé que estaba en un jardín y que ustedes no me reconocieron y me dejaron solo. Las seguí hasta la casa y me encontré con otro Pao Yu durmiendo en mi cama” (p. 276). Asombrado, el que buscaba la verdad se acerca al que dormía. Éste se levanta y lo abraza, mientras grita: “No era un sueño, tú eres Pao Yu” (p. 277). De pronto, desde el jardín escuchan un grito idéntico al de las doncellas cuando habían creído descubrir a Pao Yu: “Los dos Pao Yu temblaron. El soñado se fue; el otro le decía: «¡Vuelve pronto,

Pao Yu!» Pao Yu se despertó. Su doncella Hsi-Yen le preguntó: «¿Qué sueñas, Pao Yu, estás afligido?» «Tuve un sueño muy raro. Soñé que estaba en un jardín y que ustedes no me reconocieron...» (p. 277).

Aquí, vuelve a surgir el tema del sueño como preocupación metafísica acerca de la existencia del hombre. También, un juego de multiplicación infinita. Y esto nos vuelve a conducir a “Las ruinas circulares”, con su posibilidad final de otro tipo de trama de sueños infinitos. Además –con toda la distancia que hay en las concepciones de cada relato– hay una frase de “Las ruinas...” que acaso pueda aplicarse a una de las escenas del “Sueño infinito de Pao Yu”: “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó” (*OC*, I, p. 454). Esta serie de sueños infinitos me hace recordar otro de los textos de la *Antología*: “Historia de los dos que soñaron” (pp. 261-262). Aunque no es una fantasía filosófica, es un hermoso relato donde dos sueños –y dos soñadores– se entremezclan para que uno de ellos pueda localizar un tesoro oculto.

En la *Antología* hay una fantasía teológica que refleja el terror ante el infinito. Se trata de un fragmento de *The Man Who Knew too Much* de Chesterton. Es una leyenda musulmana acerca de un sultán llamado Aladino. Éste ordenó a unos gigantes que le construyeran una especie de pagoda que sobrepasara las estrellas. Aquí se recuerda la historia bíblica de la Torre de Babel. Sin embargo, los arquitectos de la Torre de Babel eran modestos en comparación con los gigantes del sultán, pues sólo querían un edificio que llegara al cielo. En cambio, “Aladino quería una torre que *rebasara* el cielo, y se elevara encima y siguiera elevándose para siempre” (p. 138). Sin embargo, el castigo divino no tardó en llegar: “Y Dios la fulminó, y la hundió en la tierra, abriendo interminablemente un agujero, hasta que

hizo un pozo sin fondo, como era la torre sin techo. Y por esa invertida torre de obscuridad, el alma del soberbio Sultán se desmorona para siempre” (p. 138).

En *Anales de Buenos Aires* (noviembre-diciembre, 1947), Borges publicó una “Nota sobre Chesterton”. Después, la recogería en *Otras inquisiciones* con el nombre “Sobre Chesterton”. Aunque varios años posterior a la aparición de la *Antología*, en ella hay una observación interesante. Después de citar diversos pasajes de la obra del autor inglés marcados por una imaginería pavorosa, escribe: “Tales ejemplos, que sería fácil multiplicar, prueban que Chesterton se defendió de ser Edgar Allan Poe o Franz Kafka, pero que algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto, y ciego y central” (OC, II, p. 73). Creo que el pasaje citado de *The Man Who Knew too Much* es un buen ejemplo de esa visión pesadillesca: en correspondencia con el deseo de ascender infinitamente mediante una torre, el castigo eterno de una caída sin fin por una sima infinita.

Como se recuerda, en el prólogo de la *Antología* Bioy incluía como tema de lo fantástico las novelas y los cuentos de Kafka, y destacaba en ellos las obsesiones de infinito y la postergación infinita. Uno de los dos textos del checo incluido en la compilación ilustra el segundo de los aspectos mencionados: “Ante la ley”. En esta parábola, un hombre pide ser llevado ante la Ley. Sin embargo, el guardián de la primera puerta le dice que en el interior hay muchas otras, cada una custodiada por un guardián y cada uno aún más fuerte que quien le precede. El hombre se sienta a esperar ser admitido. En la espera transcurren los años y al hombre se le va escapando la vida. En medio de su agonía, pregunta al guardián: “¿Será posible que en los años que espero nadie haya querido entrar sino yo?» El guardián entiende que el hombre se está acabando, y tiene que gritarle para que le oiga: «Nadie ha querido

entrar por aquí, porque a ti solo estaba destinada esta puerta. Ahora voy a cerrarla»” (p. 225).

En la nota “Sobre Chesterton”, Borges escribe: “Recuerdo dos parábolas que se oponen” (*oc*, II, p. 74). La primera de ellas es, justamente, “Ante la ley” de Kafka. La otra es parte del *Pilgrim’s Progress* de Bunyan: “La gente mira codiciosa un castillo que custodian muchos guerreros; en la puerta hay un guardián con un libro para escribir el nombre de aquel que sea digno de entrar. Un hombre intrépido se allega a ese guardián y le dice: «Anote mi nombre, señor». Luego saca la espada y se arroja sobre los guerreros y recibe y devuelve heridas sangrientas, hasta abrirse camino entre el fragor y entrar en el castillo” (*oc*, II, p. 74). En el último párrafo del ensayo, Borges establece la relación entre las obras del inglés y las de Kafka: “Chesterton dedicó la vida a escribir la segunda de las parábolas, pero algo en él propendió siempre a escribir la primera” (*oc*, II, p. 74).

Para cerrar este apartado, quisiera hacer una observación acerca de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Todos recordamos que al comienzo de ese relato, un “espejo inquietaba al fondo de un corredor...” (p. 71). Esto dio motivo para que “Bioy Casares”²⁴² recordara “que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (p. 71). No es la primera vez que aparece esta sentencia en la obra borgeana. En “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” se resume la doctrina de ese heterodoxo oriental: “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman. El asco es la virtud fundamental. Dos disciplinas (cuya elección dejaba libre el profeta) pueden

²⁴² En adelante, cuando me refiera a algunos personajes de este relato, los cuales también pueden corresponder a seres reales, anotaré entre comillas el nombre del personaje para diferenciarlo de la persona.

conducirnos a ella: la abstinencia y el desenfreno, el ejercicio de la carne o su castidad” (p. 92).

He recordado estas citas para hacer un comentario sobre “El espejo de Viento-y-Luna” de Tsao Hsue-Kin.²⁴³ No me parece que éste sea una fantasía filosófica o teológica, pero creo que hay una conexión con los dos relatos borgeanos, la cual quiero proponer. En “El espejo de Viento-y-Luna” se nos presenta a Kia Yui, quien muere de deseo por la inaccesible señora Fénix. Un día, Kia Yui topa con un mendigo taoísta, quien asegura poder curar las enfermedades del alma. El joven se acerca al sanador y éste le entrega un espejo, el cual lo aliviará si sigue sus órdenes. En el espejo hay una inscripción: *Precioso espejo de Viento-y-Luna*. El taoísta le explica: “Este espejo viene del Palacio del Hada del Terrible Despertar y tiene la virtud de curar los males causados por los pensamientos impuros. Pero guárdese de mirar el anverso. Sólo mire el reverso. Mañana volveré a buscar el espejo y a felicitarlo por su mejoría” (p. 89).

Kia Yui tomó el espejo y actuó de acuerdo con las instrucciones del mendigo. Lanzó un grito y arrojó el espejo: en el reverso se reflejaba una calavera. Irritado, maldijo al hombre y decidió mirar el anverso. Desde el fondo, se observaba a la señora Fénix, espléndidamente vestida, quien le hacía señas. Seducido, el joven

²⁴³ Este relato es parte de la novela *El sueño del aposento rojo*; Borges debió de conocer el libro a través de la traducción del alemán Franz Kuhn. En 1937, escribió una reseña sobre ésta para la revista *El Hogar*. Borges hace una rápida síntesis de algunos de los capítulos y comenta: “Esos capítulos nos dan la certidumbre de un gran escritor. La corrobora el décimo capítulo, no indigno de Edgar Allan Poe o de Franz Kafka, «donde Kia Yui mira para su mal el lado prohibido del Espejo de Viento y Luna»”. Un poco más adelante, explica: “Una desesperada carnalidad rige toda la obra. El tema es la degeneración de un hombre y su redención final por la mística”. Finalmente, quiero subrayar un comentario que parece un embate indirecto contra el realismo literario: “Abunda lo fantástico [en la obra]: la literatura china no sabe de «novelas fantásticas», porque todas, en algún momento, lo son” (oc, iv, p. 329). Las palabras de Bioy en el prólogo parecen un eco de estas otras.

atravesó la superficie del espejo y poseyó a la mujer. Después, la señora Fénix lo acompañó hasta la salida. Al despertar, Kia Yui vio que el espejo estaba al revés y que aún mostraba la calavera. El muchacho no resistió la tentación de contemplar el anverso nuevamente. Una vez más, la mujer le hizo señales; y él penetró el espejo para poder gozarla. Al final del relato, se explica: “Esto ocurrió unas cuantas veces. La última, dos hombres lo apresaron al salir y lo encadenaron. «Los seguiré», murmuró, «pero déjenme llevar el espejo». Fueron sus últimas palabras. Lo hallaron muerto, sobre la sábana manchada” (p. 90).

En este fragmento del *Sueño del aposento rojo*, creo ver conjugados los dos elementos más notorios de las frases que recordé de los relatos borgeanos: el espejo y la cópula. Mientras la doctrina de Hákim de Merv postula, al parecer, la virtud a través de la abstinencia o del desenfreno sexual, en “El espejo de Viento-y-Luna”, el mendigo taoísta pretende curar a Kia Yui de sus “pensamientos impuros” mediante la contemplación de una calavera. Quizás ésta tenga algo que ver con una especie de simbolismo de abstinencia o de advertencia de lo que le espera. Sin embargo, el joven rechaza esa amonestación simbólica y se entrega a saciar sus deseos sexuales. Al final, parece infligírsele el castigo de la muerte por sus desenfrenos.

Aquí debo ser cuidadoso. De este relato parece desprenderse una enseñanza moral, la cual nos prevendría contra los excesos carnales. Esto daría en parte razón a las consideraciones de Pampa Olga Arán que cuestioné arriba. No me parece que esa sea la intención de Borges –ni de los otros antólogos– al incluir “El espejo de Viento-y-Luna” en la *Antología de la literatura fantástica*. En el caso de este texto, así como en el de Chesterton y su parábola de la caída eterna como castigo, no creo que haya intencionalidades ético-religiosas directas. Sobre todo, porque los relatos suceden en

contextos completamente ajenos a las circunstancias de los lectores. Desde mi perspectiva, esa distancia evita la identificación del lector con los personajes y, por consiguiente, disminuye las posibilidades de asentar alguna enseñanza moral o religiosa. Además, si la intención moralizante se encontraba en los originales, ésta se atenúa hasta desaparecer prácticamente en la nueva versión y ante receptores muy distintos.

2.2 La causalidad como problema

En el capítulo anterior comenté el ensayo “El arte narrativo y la magia” y destacué su trascendencia en el combate borgeano contra una poética de corte realista. Aunque “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” no tiene como núcleo central el problema de la causalidad mágica, en él podemos hallar algunos apuntes fenomenológicos de interés acerca del mecanismo de la causalidad tlöniana.

El “Borges” narrador del relato indica acerca de los habitantes de Tlön: “El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; *es una serie heterogénea de actos independientes*” (p. 77; las cursivas son mías). Esta referencia a un conjunto de actos independientes, en los que acaso no actúa el vínculo de causa y efecto, parece ser una primera alusión al problema de la causalidad. Con la siguiente cita, se pone en evidencia que ese tema es un aspecto que marca profundamente su cosmovisión:

Spinoza atribuye a su inagotable divinidad los atributos de la extensión y del pensamiento; nadie comprendería en Tlön la yuxtaposición del primero (que sólo es típico de ciertos estados) y del segundo –que es un sinónimo perfecto del cosmos. Dicho sea con otras palabras: no conciben que lo espacial perdure en el tiempo. *La percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas* (p. 78; las cursivas son mías).

Como se sabe, el fundamento de las ciencias en la cultura occidental –quizás sobre todo a partir del desarrollo del método científico experimental– está cimentado en las relaciones de causa-efecto. Por lo cual, el pasaje anterior –en el que no se reconoce que los efectos son una consecución de causas determinadas– podría tener

dramáticas implicaciones para el desarrollo de las ciencias tlönianas. El narrador explica: “Este monismo o idealismo total invalida la ciencia. *Explicar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior del sujeto, que no puede afectar o iluminar el estado anterior.* Todo estado mental es irreducible: el mero hecho de nombrarlo –*id est*, de clasificarlo– importa un falseo” (p. 78; el subrayado es mío). No se reconoce, pues, una estructura lógica de pensamiento como la nuestra, en la que un razonamiento es la consecuencia de un planteamiento inicial, en la que un encadenamiento de ideas nos conduce –por vía inductiva o deductiva– a una conclusión.

Como se ve, el Borges ensayista y narrador demostró un profundo interés en la exploración de los fenómenos de la causalidad, ya sea como fundamento de las ciencias occidentales, ya sea como elemento de construcción narrativa cuando elogia la causalidad mágica como solución argumental. Sin embargo, debe señalarse que aunque Borges hable de una “causalidad mágica” en contraposición a la causalidad empírica, en la ciencia moderna no se aceptaría la existencia de causas y efectos en los cuales intervenga la magia: los científicos hablarían de meras coincidencias.²⁴⁴ En este apartado, exploraré la importancia de la causalidad en un conjunto de relatos de la *Antología de la literatura fantástica*.

En la enumeración de argumentos de lo fantástico que Bioy incluye en la

²⁴⁴ Ya indiqué en el capítulo previo que, de acuerdo con la visión borgeana del asunto, en la “causalidad mágica” entraban en juego los fenómenos de simpatía y de analogía. Previo al desarrollo de la ciencia occidental moderna, estas dos integraban –junto con la *convenientia* y la *aemulatio*– los fundamentos del saber en Europa: eran las cuatro *similitudes* de las cuales partía el conocimiento. Explica Michel Foucault: “Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas” (*Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, México, 1968, p. 26).

introducción, nos encontramos con el asunto de la causalidad mágica. El prologuista no se refiere explícitamente a ella; él habla de “acciones paralelas que obran por analogía”. Sin embargo, ya veremos que se trata de la causalidad de la magia.²⁴⁵ Ahora bien, Bioy no ofrece en el prólogo ninguna explicación acerca del punto. Probablemente confía en que los dos textos que señala como representativos del tema ilustren de manera suficiente la materia: “La sangre en el jardín” de Ramón Gómez de la Serna y el relato oriental “La secta del Loto Blanco”. El primero de éstos es muy breve:

El crimen aquel hubiera quedado envuelto en el secreto durante mucho tiempo si no hubiera sido por la fuente central del jardín, que, después de realizado el asesinato, comenzó a echar agua muerta y sangrienta.

La correspondencia entre el disimulado crimen de dentro del palacio y la veta de agua rojiza sobre la taza repodrida de verdosidades, dio la clave de lo sucedido (p. 209).

Nunca se explica quién es el muerto, ni quién le quitó la vida; tampoco se dice cómo, cuándo, ni dónde ocurrió con exactitud el asesinato. Lo que realmente parece importar del hecho es el extraordinario fenómeno de correspondencia acontecido, el cual delató la muerte violenta: el agua que se convierte en sangre, como un espejo macabro del suceso.

²⁴⁵ Varias décadas después, en una conferencia en 1967, Borges hizo un inventario de los temas de la literatura fantástica. Uno de ellos es el que llama “tema de las acciones paralelas”. Éste remite de manera clara al fenómeno de la analogía, pues es definido como el hecho de que algo que aquí está pasando, también “está ocurriendo de otro modo, en otro lugar, por obra mágica” (*La literatura fantástica*, Ediciones Culturales Olivetti, Buenos Aires, 1967, p. 18). Asimismo, en una entrevista del mismo periodo, el argentino recordó varios de los temas de la literatura fantástica. Y cuestionado en torno a cuál de esos asuntos consideraba el más importante, respondió: “El tema de la causalidad. No el de la causalidad real, sino el de la causalidad fantástica; es decir, cuando a primera vista no se sospecha que haya alguna relación entre la causa y el efecto” (María Esther Vázquez, *Borges, sus días y su tiempo*, Ediciones B, Buenos Aires, 1999, p. 145).

En “La secta del Loto Blanco” se habla de uno de los miembros de esa cofradía. Se trata de un hombre muy hábil en las artes mágicas, quien tenía numerosos seguidores. Un día el mago colocó en el vestíbulo un tazón cubierto con otro. Antes de salir, pidió a los discípulos que no descubrieran los tazones para mirar su contenido. En cuanto se fue, curiosos, levantaron el tazón y encontraron, sobre un poco de agua, un minúsculo barco de paja, con mástiles y velamen. Por accidente, volcaron la nave con un dedo; pero enseguida la enderezaron y cubrieron de nuevo el tazón. El mago apareció inmediatamente y preguntó por qué había sido desobedecido. Los discípulos, desconcertados, negaron el hecho. El hombre repuso: “Mi nave ha zozobrado en el confín del Mar Amarillo. ¿Cómo os atrevéis a engañarme?” (p. 275).

En otra ocasión, el mago encendió en un rincón del patio una vela y ordenó a los aprendices cuidarla del viento, mientras él salía de camino. Durante la segunda vigilia no había vuelto el hombre, y los discípulos, cansados por el desvelo, durmieron. Al otro día, la llama se había apagado; presurosos, la encendieron de nuevo. El mago apareció de inmediato y preguntó por qué había sido desobedecido. Los alumnos lo negaron otra vez. “Quince leguas erré en la oscuridad de los desiertos tibetanos, y ahora queréis engañarme” (p. 275). Creo que no es necesario extenderme en acotaciones acerca de los fenómenos de correspondencia presentes en este relato.

Adolfo Bioy Casares sólo apunta los dos relatos anteriores como ejemplo de “acciones paralelas que obran por analogía”. Sin embargo, desde mi perspectiva, hay algunos más en la *Antología de la literatura fantástica*. Curiosamente, encontramos tres de ellos en ordenación sucesiva: “El árbol del orgullo” de Gilbert Keith Chesterton; un fragmento de *Malay Magic* de W. W. Skeat; y “Tantalia” de

Macedonio Fernández.

“El árbol del orgullo” es otro fragmento de la novela *The Man Who Knew Too Much* de Chesterton. En éste se relata una leyenda originaria de la Costa de Berbería. Se cuenta que Securis, ermitaño de “los siglos oscuros”, amaba a tal grado los árboles, que llegó tomarlos como entrañables amigos. Estos seres, a pesar de ser gigantes, eran las criaturas más inocentes y mansas de la creación: abrían sus múltiples brazos para recibir eternamente a las aves; y a ningún animal devoraban. Un día Securis rogó para que los árboles pudieran andar como las otras criaturas; y su oración fue escuchada. No obstante, la gente huía aterrorizada al ver los paseos del monje y su arboleda.

Los árboles podían arrancar sus raíces bajo dos condiciones estrictas. Debían regresar a su sitio al escuchar la campana del ermitaño y sólo podían imitar de los animales el movimiento, nunca el apetito salvaje ni la destrucción. Pero uno de los árboles fue tentado: un pájaro le habló con palabras maravillosas y el gigante sintió deseos criminales de apresar a las aves y de hacerlas pedazos. Finalmente, el tentador lo cubrió con los pavos reales, los pájaros del orgullo: “El espíritu de la bestia venció al espíritu del árbol, y éste desgarró y consumió los pájaros azules, y regresó después a la tranquila tribu de los árboles. Pero dicen que cuando vino la primavera todos los árboles dieron hojas, salvo éste que dio plumas que eran estrelladas y azules. Y por esa monstruosa asimilación, el pecado se reveló” (p. 113).

En “El arte narrativo y la magia”, cuando Borges caracteriza la causalidad mágica, se refiere a ella como un orden “lúcido y atávico” (p. 176). No me parece fortuito que en la nota de presentación a “El árbol del orgullo”, los compiladores digan de Chesterton que “su obra es vasta, pero continuamente lúcida y fervorosa”

(p. 112). Si la *lucidez* es una de las características más destacadas de la causalidad mágica, también lo es del arte narrativo del escritor inglés.

En el fragmento de *Malay Magic* de Skeat se lee: “La mitología malaya habla de un pañuelo, *sansistah kalah*, que se teje solo y cada año agrega una hilera de perlas finas, y cuando esté concluido ese pañuelo, será el fin del mundo” (p. 113). ¿Qué relación existe entre un pañuelo y la estabilidad del mundo? Desde luego, se trata de las correspondencias que sólo son posibles en un universo donde imperan las leyes de la causalidad de la magia.

Son muy bien conocidos los estrechos lazos amistosos y la ferviente admiración borgeana por la persona y la obra de Macedonio Fernández.²⁴⁶ Para las páginas de la *Antología de la literatura fantástica*, se seleccionó “Tantalia”, texto entonces inédito fechado durante la década de 1930. De acuerdo con el prólogo de Adolfo Bioy Casares, este relato se clasificaría entre las “Fantasías metafísicas”. El apunte es coherente con la nota de presentación a Macedonio, caracterizado –antes que cualquier otra cosa– como un “metafísico” (p. 114). Ahora bien, aunque Bioy propone una lectura con connotaciones metafísicas de “Tantalia”, desde mi

²⁴⁶ Borges anota, por ejemplo, al comienzo de las varias páginas que dedica a Macedonio en sus apuntes autobiográficos: “Quizás el mayor acontecimiento de mi regreso [de Europa a Argentina] haya sido Macedonio Fernández. De toda la gente que he conocido –y he conocido a algunos hombres verdaderamente notables– nadie me produjo una impresión tan profunda y perdurable como Macedonio” (*Un ensayo autobiográfico*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, 1999, p. 58). Por otro lado, me parece significativo que la preocupación borgeana por el problema de la causalidad haya comenzado más o menos durante el periodo de las vanguardias históricas. Y esto, no sólo por la propia militancia del joven Borges en el movimiento, sino por una probable influencia de Macedonio Fernández en la cuestión. César Núñez ha estudiado la manera en que la narrativa vanguardista –especialmente la practicada por Macedonio– cuestionó los modelos tradicionales del relato de corte realista a través de una ruptura de las relaciones causales (véase C. Núñez, “Nadie cuenta nada. El sujeto y «el vacío de la vulgaridad» en la narrativa de vanguardia (Macedonio Fernández, Pablo Palacio y Julio Garmendia)”, en *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, Rose Corral (ed.), El Colegio de México, México, 2006, pp. 35-64).

perspectiva, es posible –sin soslayar la interpretación del prologuista– adscribirlo a la categoría de las “acciones paralelas que obran por analogía”, es decir, al apartado de la causalidad. Sobre todo, cuando se vea que uno de los aspectos centrales del relato es un fenómeno donde se ponen en juego y se cuestionan relaciones de causalidad.²⁴⁷

“Tantalia” se divide en cuatro “momentos” o apartados. En el “Primer momento: El cuidador de una plantita” se nos presenta al protagonista del relato, a quien sólo conoceremos como “él”. El personaje está viviendo una crisis, pues siente que su amor por “Ella” –el otro personaje del texto– se ha agotado. Él está convencido de que cuidando una plantita recuperará su “sentimentalidad” originaria; Ella intuye esa convicción y le regala una matita de trébol. El personaje la atiende con delicadeza durante unos días.

Sin embargo, no tardan en aparecer nuevos motivos de angustia, pues él se percata de la absoluta fragilidad del trébol y de su enorme responsabilidad al cuidarlo. Ahora bien, el personaje no sólo establece un lazo de correspondencia entre el cultivo de la plantita y el renacer de sus sentimientos, sino muy pronto también entre la mata y la vida de ellos o de su amor apasionado:

Se siente intimidado por la posibilidad de verla [a la planta] morirse un día por mínimo descuido; pero no sólo es el temor de perderla para su cariño, sino que conversando con Ella, cavilosos como todos los que están en la pasión, y más cuando en esa pasión uno decae, llegan a la obsesión de que exista algún nexo de destinos entre el vivir de la plantita y el vivir de ellos o de su amor. Fue Ella la que un día vino a decirle que ese trébol fuera el símbolo del vivir del amor de ellos (pp. 114-115).

Los temores crecen una vez que se convencen de los peligros que puede haber

²⁴⁷ También Enrique Flores subraya este aspecto en su lectura del relato (véase “Tantalia o de la botánica”, en *Los tigres del miedo. Páginas fantásticas de Macedonio Fernández*, UNAM, México, 2004, pp. 29-39).

por un vínculo entre la planta y el destino de ellos o de su amor. Y es así como deciden anular esa conexión, para que no haya nada que pueda identificar a las dos entidades: deciden abandonar la matita una noche en un paraje no reconocible, en medio de un vasto trebol.

En el siguiente apartado (“Segundo momento: *Identidad* de una mata de trébol”), hay un alivio por haberse deshecho de la causa de sus angustias. Pero él tampoco puede dejar la desazón de que la planta, el elemento capital de su educación sentimental, haya tenido que ser alejada de sus vidas. Y mientras escapan en medio de la noche del trébol expósito, él se inclina para coger otra mata sin que ella lo advierta.

“Tercer momento: El torturador de un trébol”. “Ensayaré [se dice el personaje] sin intentar ya a amar de nuevo, torturar lo más endeble e indefenso, la forma más mansa y herible de la vida: seré el torturador de esta plantita” (p. 117). Fueron múltiples los métodos ideados para atormentar a la mata: colocarla todos los días cerca de los rayos del sol, y alejarla de ellos conforme la luz se le aproximaba; regarla apenas lo suficiente para evitar que muriera, mientras la rodeaba de recipientes con agua; además, había inventado un sistema que imitaba el caer de la lluvia y sus frescos rumores, pero que nunca llegaban a consolarla...

Así como el personaje había establecido en los dos primeros “momentos” una conexión entre sus sentimientos y la planta, y entre ésta y sus vidas o su amor, a partir del “tercer momento” se propone un fenómeno mucho más espectacular, al insinuarse un enlace inicial entre los tormentos del trébol y la estabilidad de nuestro universo: “...y alumbró prestamente la idea de martirizar la inocencia y orfandad a fin de obtener el suicidio del Cosmos por vergüenza de que en su seno prosperara una

escena tan repulsiva y cobarde. ¡Al fin y al cabo, el Cosmos también me ha creado a mí!” (p. 117). Las primeras líneas del “Cuarto momento: Nuevo sonreír” lo confirman así: “La fórmula radical, íntima, de lo que él estaba haciendo miserablemente, era la ambición y ansiedad de lograr el reemplazo por la Nada de la Totalidad, de todo lo que hay, lo que hubo, lo que es, de toda la Realidad material y espiritual” (p. 118).

Es precisamente en el “cuarto momento” donde se desarrollan los argumentos –con una alta carga de connotaciones filosóficas y de elementos que apuntan a la materia que estoy desarrollando– que justifican la conducta del personaje:

...el mundo es o no es, *pero si es, es causalístico, y así, su cesación, su no ser, es causable*; aunque el resorte buscado no determinara la cesación del Ser, quizá otro la determinaría... Si el darse el Mundo o la Nada son de absoluta igual posibilidad, en este equilibrio o balanza de Ser y Nada, una brizna, una gota de rocío, un suspiro, un deseo, una idea, pueden tener eficacia para precipitar la alternativa a un Mundo de No-Ser de un Mundo de Ser (p. 119; las cursivas son mías).

Un buen día Ella aparece y se anima a preguntar qué fue lo que hizo la noche cuando abandonaron al trébol, pues había percibido el opaco rumor de una matita al ser arrancada. La pregunta produce un efecto extraordinario: él estalla en llanto en los brazos de su amada. Al serle recordado el gritito sofocado y vegetal, llora como no había llorado durante años, al tiempo que en su corazón se inflama nuevamente la pasión por Ella. Y así como los avatares de ese trébol pudieron, mediante el fenómeno de la analogía, lanzar hacia el No-Ser toda la Realidad, transformaron –en cambio– la vida interior de él.

Al final del texto, el narrador reitera la conexión entre la humillación de una

planta y la caída del Universo, al mismo tiempo que vilipendia la jerga de los filósofos y sus métodos de razonamiento: “No me engaña el verbiario hinchado del plácido ideario de muchos metafísicos, con sus juicios fundados en juicios” (p. 120). Y sus conclusiones en torno a la pareja enamorada, de manera curiosa, parecen ser más bien escépticas: “...la Cesación [del Ser] está potencialmente causada; podemos esperarla. Pero la milagrosa re-creación de amor concebida al par por el autor, batallará quizás con aquélla o triunfará más tarde después de realizado el No-Ser. En verdad el continuo psicológico concienical es una serie de cesaciones y re-creaciones más que un continuo” (120-121).

En estas líneas no sólo está presente el convencimiento de que la pervivencia del Ser depende de una causalidad, sino también encontramos una crítica del relato. En principio, hay un significativo desdoblamiento de la voz narrativa, que pone en tela de juicio la resurrección del amor, “concebida al par por el autor”. Después, si se ha partido de la convicción de que la cesación del Ser “está potencialmente causada”, se duda de que la llama del amor dependa de una causalidad semejante a la expuesta en el texto, y se reserva a la finalización del Ser o, en su defecto, a una lucha durante la presencia de éste.

Ahora bien, las últimas líneas del párrafo me parece que son una crítica de las relaciones de causalidad en que se fundan nuestros métodos tradicionales de investigación, los cuales –de acuerdo con el narrador– no funcionan para explicar los fenómenos de la psique: “En verdad el continuo psicológico concienical es una serie de cesaciones y re-creaciones más que un continuo”. Sólo sería posible un continuo psicológico en un esquema mental de causa-efecto, en el que éste se transformara en la causa que produjera un nuevo efecto. La voz narrativa no parece aceptar que

haya tal.

El hecho de que “El árbol del orgullo”, el fragmento de *Malay Magic* y “Tantalia” aparezcan en un orden sucesivo nos fuerza a cuestionarnos sobre las probables intenciones que había en esta conjunción de tres textos sobre la causalidad. La respuesta puede ser compleja, pero podemos aventurar alguna hipótesis. En “El árbol del orgullo” nos hallamos frente a una narración de connotaciones adánicas: el ser inicialmente puro que se deja atraer por la fascinación del pecado. Después, en el fragmento de *Malay Magic* se habla acerca del fenómeno que provocará, indefectiblemente, el fin del mundo. En términos de una especie de cosmogonía bíblica, podríamos decir que de un texto a otro pasamos del Génesis al Apocalipsis. Y, finalmente, con “Tantalia” se presenta también un drama de carácter cosmogónico: la preservación o caída del universo a causa de un solo elemento, el cual desencadenaría potencias insospechadas. Una vez más, quiero aclarar que la mención de la Biblia y mis interpretaciones no implican un adoctrinamiento moral o religioso en la *Antología de la literatura fantástica*. El fragmento de la novela de Chesterton, por ejemplo, es uno de los textos citados por Borges para ilustrar la forma en que el narrador inglés —a su juicio— recaía continuamente no en la moral, sino en lo pesadillesco (“Sobre Chesterton”, *oc.*, II, p. 73).

Entre los argumentos de los relatos fantásticos, Bioy Casares dedica un capítulo especial a lo que denomina “los tres deseos”; y uno de sus modelos es “La pata de mono”. No obstante lo señalado por Bioy, también me parece que este texto tiene como uno de sus elementos centrales el problema de la causalidad mágica.²⁴⁸ Al

²⁴⁸ En la entrevista con María Esther Vázquez que ya cité, Borges le explica que cuando se habla del tema de la causalidad mágica, se tiene “que pensar en primer término en aquellas historias de talismanes que abundan en el *Libro de las mil y una*

comienzo de “La pata de mono” nos encontramos, ya caída la noche, en un salón de Laburnum Villa. Junto al fuego del hogar, la vieja señora White teje, mientras su esposo y su hijo Herbert juegan una partida de ajedrez. Todos esperan la llegada del sargento-mayor Morris, quien ha pasado veintiún años en la India. Y éste no tarda en hacer su aparición, en medio de las sombras frías y húmedas.

Mientras beben unas copas de whisky, Morris relata historias de guerras, epidemias y pueblos extraños. También menciona una pata de mono. La familia inquiera acerca del objeto. Morris, en principio, se muestra reticente a hablar de la pata; pero, ante las instancias, decide comentar algunas cosas. Se trata de una patita momificada que, a primera vista, no tiene nada de particular. Sin embargo –asegura el militar–, un faquir le dio poderes mágicos: tres hombres pueden pedirle tres deseos. La curiosidad enciende a la familia y no dejan de preguntar. Morris comenta que él ya ha pedido sus tres deseos, y éstos se cumplieron a cabalidad. El primer dueño de la pata también había visto cumplidos sus deseos; el tercero de ellos fue la muerte.

La pata todavía podía cumplir los tres deseos de una tercera persona. El sargento-mayor quiere deshacerse del talismán funesto; lo arroja a las llamas de la chimenea. Pero el señor White lo rescata del fuego y lo adquiere por unas monedas, ante las advertencias de Morris. Durante la cena, se habla poco de la patita, pues el militar tiene muchas otras historias que referir.

Cuando Morris parte, la familia vuelve al tema del objeto mágico. Entre bromas, discuten cuál habrá de ser el primero de los deseos solicitados. Sobre la casa pesa una hipoteca y el señor White decide pedir doscientas libras. Ante el asombro de sus familiares, lanza un grito: asegura que la pata se movió al formular la petición.

noches” (Borges, sus días y su tiempo, ed. cit., p. 145). Desde mi perspectiva, la pata de mono de este cuento cuadra en esa categoría de talismanes.

Luego vienen las bromas escépticas, sobre todo por parte de Herbert, pues el dinero no aparece por ningún lado.

A la mañana siguiente, el ambiente tétrico de la velada anterior se ha desvanecido. La familia desayuna y Herbert se apresura rumbo a su trabajo. Unas horas más tarde, un hombre bien vestido y misterioso ronda la puerta de los White, sin decidirse a llamar. Cuando por fin entra, explica que viene en representación de *Maw & Meggins* –compañía donde labora Herbert. Los padres se estremecen ante un mal presentimiento, que es confirmado por el visitante: el hijo ha muerto, a consecuencia de un accidente con las máquinas que maneja. Ante todo, el representante de la compañía niega toda responsabilidad por el incidente, pero en consideración a los servicios prestados por el muchacho, les entregará una suma para indemnizarlos. El señor White pregunta aterrorizado la cantidad remitida. Al oír la respuesta, la madre lanza un grito, mientras el hombre cae sin sentido: ellos recibirán doscientas libras.

Los White no pueden rehacerse luego de la pérdida, y la desolación se vuelve parte de sus vidas. Una noche, en medio del insomnio y del llanto callado, la mujer recuerda la pata de mono. Le exige a su esposo que la use: que pida como segundo deseo que el joven regrese de la muerte. Él quiere hacerla entrar en razón; pero, ante las insistencias, formula la solicitud.

Pasan algunos minutos sin que nada ocurra. De repente, se empiezan a escuchar golpes a la puerta. La madre se lanza enloquecida a abrir, mientras el señor White le ruega que no abra el portón al hijo muerto. Al no ser escuchado, el hombre busca frenéticamente el talismán. Y, al mismo tiempo que White encuentra la pata y pide con ansias su tercer y último deseo, la mujer logra quitar la tranca y abrir la

puerta. Los golpes a ésta habían cesado y, ante su mirada de desolación, lo único que se muestra es el camino desierto y en tranquilidad.

Desde mi perspectiva, “La pata de mono” es uno de los más logrados textos de la *Antología de la literatura fantástica* y acaso uno de los que responden de manera más exacta al tipo de análisis realizado por Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*. Sobre todo, por uno de los elementos centrales de las reflexiones de Todorov: la *vacilación* de personajes y/o lectores, presente en los relatos fantásticos.²⁴⁹

Si hay un aspecto que se observa en “La pata de mono”, se trata de la duda, la vacilación ante la naturaleza de los acontecimientos ocurridos. Morris es el portador original de la pata de mono y quien atribuye potencias mágicas a ésta: es su palabra –nunca verificable– la que rodea de un halo de poder al talismán. El militar asegura el cumplimiento de los deseos de un supuesto primer dueño de la patita, cuya tercera petición habría sido la muerte. Pero nunca habla de la naturaleza de los dos deseos iniciales, ni de su aparente cumplimiento.

Morris también afirma haber visto cumplidas sus solicitudes. Pero, de nueva cuenta, nada dice acerca de cuáles eran ni de la forma en que éstas se realizaron. De acuerdo con el sargento-mayor, los deseos se otorgaban con tanta naturalidad, que parecían coincidencias extraordinarias. Y en este contexto tenemos el “cumplimiento” del primer deseo del señor White: su petición de doscientas libras; la muerte del hijo; la entrega de doscientas libras como compensación por el fallecimiento. White asegura que al formular su primera voluntad, la patita se movió sobre su palma. Sin embargo, su declaración es tan inverificable, como coincidental

²⁴⁹ Todorov establece que “*la vacilación del lector* es [...] la primera condición de lo fantástico” (véase la *Introducción a la literatura fantástica*, ed. cit., p. 25).

puede ser el accidente del hijo y la entrega de la cantidad exacta que se quería obtener.

El segundo y el tercer deseos del señor White también están rodeados por la duda. En torno a la petición de que el hijo vuelva de la tumba, sólo se tienen los supuestos toques a la puerta durante la madrugada: en ningún momento hay evidencias fehacientes del retorno. Y el último deseo, el cual anularía la realización del segundo, deja al lector en un ambiente de incertidumbres. Si bien podría aceptarse el cumplimiento del deseo inicial, sólo quedan dudas en torno a las dos peticiones finales.

Ahora bien, lo que me interesa asimismo es adscribir “La pata de mono” en la categoría de textos marcados por el fenómeno de la causalidad. En tanto que no hay más relatos en la *Antología de la literatura fantástica* que formen un apartado especial sobre “los tres deseos”, creo que es más funcional enmarcarlo en la clasificación que ya he propuesto, pues es muy difícil justificar una categoría compuesta por un solo elemento. Sobre todo, si consideramos la conexión –supuesta o no, en el contexto del relato– entre la pata y el cumplimiento de tres peticiones. Así, podemos establecer la causalidad mágica –envuelta en la duda, como se vio– entre el talismán y la realización de la voluntad de su poseedor.

De hecho, me parece que también pueden incluirse algunos otros textos de la *Antología de la literatura fantástica* en esta categoría. Uno de ellos es la “Historia de Abdula, el mendigo ciego”, narración de *Las mil y una noches*. En este relato sobre la ingratitud y la ambición desmedida, hay dos elementos que permiten establecer relaciones con la causalidad mágica. En primer lugar, los polvos aromáticos lanzados por el dervís a la hoguera, los cuales permiten que la montaña se divida y muestre en

su centro un palacio lleno de riquezas fabulosas. En segundo, tenemos la pomada guardada en una cajita de sándalo. Cuando Abdula pregunta cuáles son las virtudes mágicas de esa pomada, el dervís explica: “Frotando con ella el ojo izquierdo y cerrando el derecho, se ven distintamente todos los tesoros ocultos en las entrañas de la tierra. Frotando el ojo derecho, se pierde la vista de los dos” (p. 181). Desde luego, estas sustancias que permiten realizar maniobras prodigiosas son las que nos remiten a los juegos de la causalidad mágica, pues en el marco del relato se cumplen tal y como lo describe el mago.

Otro de los relatos que quiero incluir en la categoría de la causalidad como problema es “Sredni Vashtar” de Saki. Éste es el único cuento convocado por Bioy para ilustrar su clasificación de lo fantástico basada en el tipo de explicación final. En “Sredni Vashtar” se cuenta la historia de Conradín, pequeño de diez años bajo la custodia de la señora de Ropp, su prima. En opinión del médico de la familia, Conradín no logrará sobrevivir cinco años más, dado lo precario de su salud.

El niño gastaba lo que parecían sus últimos años de vida entre medicinas, múltiples prohibiciones que apuntaban a no minar su salud y un aburrimiento largo, interminable. Las pocas diversiones que se inventaba para sobrevivir al tedio eran mejores si lograban molestar a la señora de Ropp, a quien odiaba con toda el alma. En el fondo, ella tampoco quería a Conradín. En los límites del jardín de la casa, había una vieja caseta para guardar herramientas, donde el niño pasaba las tardes imaginando fantasmas y charlando con una gallina de Houdán.

En algún momento, llegó a la caseta otro huésped: un hurón de cuerpo flexible y garras afiladas. El muchacho de la carnicería lo había entregado en su jaula a Conradín por unas cuantas monedas. Mantenerlo oculto de su prima

constituía su secreta y terrible felicidad. Un buen día, comenta el narrador, “quién sabe cómo, urdió para la bestia un nombre maravilloso, y desde ese momento el hurón de los pantanos fue un dios y una religión” (p. 236). El nombre del dios fue Sredni Vashtar.

El culto idolátrico que crea el niño en torno al hurón no parece ser muy diferente de las creencias religiosas de las mentalidades primitivas, adoradoras de diferentes fuerzas de la naturaleza.²⁵⁰ De hecho, Conradín llega muy pronto a convencerse de que el hurón es dueño de poderes extraordinarios, capaces de generar vínculos de lo que aquí estamos denominando analogía y causalidad mágica:

A la religión condescendía La Mujer una vez por semana, en una iglesia de los alrededores; la acompañaba Conradín. Pero todos los jueves, en el musgoso y oscuro silencio de la casilla de herramientas, el niño oficiaba con místico y elaborado ceremonial ante el cajón de madera, santuario de Sredni Vashtar, el Gran Hurón. Adornaba su altar con flores coloradas y frutas escarlatas, pues era un dios que favorecía el impaciente lado feroz de las cosas (la religión de La Mujer, según Conradín, estaba dirigida en sentido opuesto). En las grandes fiestas, echaba ante el cajón nuez moscada en polvo. Necesitaba robar la nuez moscada: eso daba mayor valor a su ofrenda. Las fiestas eran variables y tenían por objeto celebrar algún acontecimiento pasajero. En ocasión de un agudo dolor de muelas que por tres días padeció la señora de Ropp, Conradín prolongó los festivales durante todo ese tiempo... (pp. 236-237).

²⁵⁰ En su estudio, Rosemary Jackson recupera las ideas de Freud en torno al animismo como una primera etapa en la evolución de las culturas humanas y como una fase de la mentalidad infantil: “A child’s growth from a narcissistic stage of self-love to a reality principle corresponds, on an individual level, to the movement of a man’s cultural history from a magical to a scientific world view. Both narcissicism and animism permit a belief in the omnipotence of thought and in «all the other creations with the help of which man, in the unrestricted narcissicism of that stage of development, strives to fend off the manifest prohibitions of reality... everything that now strikes us as “uncanny” fulfils the condition of touching these residues of animistic mental activity within us and bringing them to expression»” (R. Jackson, *Fantasy...*, p. 71).

En este párrafo hallamos dos elementos a destacar. Por un lado, el culto a las flores y frutas de color rojo, en conexión analógica con la fiereza y, con toda probabilidad, con la sangre. Por el otro, la creencia de que el hurón tiene un poder capaz de generar dolores físicos.

El hurón no puede mantenerse en secreto para la mujer durante mucho tiempo. Y la tarde en que ella se lanza a la caseta para descubrir el tesoro del niño, éste –con odio, frustración y, también, con algo de escepticismo– pronuncia una plegaria a su dios:

Sredni Vashtar acometió:

Sus pensamientos eran rojos, sus dientes eran blancos.

Sus enemigos pidieron paz, pero Él les trajo muerte.

Sredni Vashtar, el hermoso (p. 239).

El relato culmina entre los gritos y llantos de los sirvientes del lugar, quienes han descubierto el cadáver de la señora de Ropp, muerta por el ataque del hurón. Conradín, mientras tanto, prepara un pan tostado con mucha mantequilla, excluida generalmente de su dieta por prescripción del médico. Así como la mentalidad analógica entiende que hay un vínculo entre la muerte de una persona y una figura martirizada por un hechicero, también acepta que lanzar una maldición puede acarrear desgracias al aludido. Para Conradín, el himno cantado con fervor fue la causa de la muerte de su tutora: el dios-hurón había escuchado por fin sus plegarias y aceptado sus ofrendas.

2.3 Juegos con el tiempo

Como hemos visto, uno de los temas que Borges consideró en sus repasos de lo fantástico es el de los *juegos con el tiempo*. En la charla que brindó en la Escuela Camilo y Adriano Olivetti en abril de 1967, él ilustra el asunto recordando un par de relatos: *La máquina del tiempo* de H. G. Wells y “El sentido del pasado” de Henry James.²⁵¹ Sobre este último refiere: “Es la historia de un joven norteamericano de antepasados ingleses que va a vivir en la casa de sus antepasados en Londres y ahí en la pared ve un retrato; un retrato que lo sorprende, singularmente, porque es su propio retrato, salvo que está vestido según la usanza del siglo XVIII; además, el retrato está incompleto”.²⁵² El retrato obsesiona al joven: quiere abandonar el siglo XX y volver en el tiempo. Y tras largos esfuerzos mentales, lo consigue. Son numerosas las experiencias que vive en el siglo XVIII; pero la sensación de ser un extranjero, un extranjero en ambas épocas, lo acompaña dolorosamente y no lo abandonará al regresar a su tiempo. Borges observa:

Hay un rasgo curioso en este cuento, que quizá no fue advertido por el autor pero que fue señalado por el poeta Spender: en un libro titulado *El elemento destructivo*. Versa sobre la idea de causa y la idea de efecto. En el tiempo la causa es anterior al efecto; pero en un libro en el cual se juega con el tiempo, asistimos a este hecho que nos parece imposible: el muchacho del siglo XX vuelve al siglo XVIII porque su retrato ha sido pintado en el siglo XVIII, pero ha sido pintado en el siglo XVIII porque él ha regresado en el [sic] siglo XX. Es

²⁵¹ Desde luego, no era la primera vez que Borges trataba el asunto. Uno de los aspectos centrales de “La flor de Coleridge” es el de los viajes a través del tiempo. Este ensayo se publicó por vez primera en las páginas de *La Nación*, el 23 de septiembre de 1945. Después lo recogió como parte de *Otras inquisiciones*. Yo prefiero trabajar con el texto de 1967, por la amplitud con la que trata el tema y porque usa fundamentalmente los mismos ejemplos literarios; es decir, las novelas de Wells y James.

²⁵² J. L. Borges, *La literatura fantástica*, ed. cit, p. 14.

decir, hay un juego con el tiempo.²⁵³

Estos juegos son fundamentales en la construcción del efecto fantástico en el caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Rafael Olea Franco comenta un hecho asombroso sobre las primeras dos fechas de publicación del relato:

“Tlön” se publicó dos veces durante 1940: en mayo, en la revista *Sur*; en diciembre, en la *Antología de la literatura fantástica*. En el primer caso, la supuesta “Posdata de 1947” inicia con una falacia: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de *Sur*”; este falso dato desconcertaba mucho al lector, quien justamente tenía en sus manos el número 68 de *Sur*, por lo cual el texto leído no era la “reproducción” de un texto previo sino el “original” mismo; la referencia bibliográfica es entonces una autorreferencia, porque no existen dos revistas sino una sola.²⁵⁴

Otro tanto ocurre con la posdata a la segunda versión de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en la cual se lee: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, 1940...” (p. 84). También aquí se tiene que en la *Antología* de 1940 se asegura que se ha reproducido el texto de la *Antología* de 1940: descubrimos que el “original” es una reproducción del artículo que reproduce el artículo.

Estas posdatas se ubican en un futuro aún inexistente, para hablarnos de un relato que narra sucesos del “pasado”, pero también del “presente”; aunque ese presente bien podría estar desarrollándose en un hipotético “hoy” –mediante la actualización de la lectura de un relato fechado en 1940 y leído acaso por vez primera en una revista o en una antología de 1940– y, al mismo tiempo, haya ocurrido años

²⁵³ *Ibid.*, p. 16.

²⁵⁴ R. Olea Franco, “Borges en la constitución del canon fantástico”, en *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, Alfonso de Toro (ed.), Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2007, p. 128.

atrás –por la datación del *post scriptum* que habla de 1940 como si hubiera sucedido siete años atrás–: juego de referencias que nos aproxima y nos aleja desconcertantemente en el tiempo; relato –causa– que genera una posdata –efecto–, la cual todavía es imposible dentro del flujo de la sucesión temporal. Olea Franco abunda:

Pero el virtuosismo de Tlön no termina ahí, pues además en el inicio de la posdata se construye una prolepsis que adelanta un juicio irónico respecto de la conclusión [...], a la cual se califica como “una especie de resumen burlón que *ahora* resulta frívolo”. El laberinto especular es entonces infinito: quien enuncia la posdata asume la función de lector de la parte central del texto, es decir, se ubica en un lugar y en un tiempo de enunciación diferentes (*fuera* del texto y *después* del texto); pero a la vez asume la función de lector (¿desde qué lugar y qué tiempo?) de la conclusión de su propia posdata, a la que *ahora* juzga “frívola”; ¿desde cuál *ahora* habla en presente (“reproduzco”) esa primera persona que se pretende ubicar en un futuro (1947) que todavía no existe? ¿Cuál de todos los sujetos y tiempos de enunciación que aparecen en Tlön se identifica con Borges? La respuesta debe ser contundente: *todos ellos y ninguno de ellos*.²⁵⁵

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” no es el único relato de la *Antología de la literatura fantástica* que practica juegos con el tiempo. El texto inaugural del libro, “Enoch Soames” de Max Beerbohm, también contiene ingredientes de esa naturaleza. En el principio del cuento se lee: “Cuando el señor Holbrook Jackson publicó un libro sobre la literatura de la penúltima década del siglo XIX, miré con ansiedad el índice, en busca del nombre SOAMES, ENOCH. Temía no encontrarlo. En

²⁵⁵ R. Olea Franco, “Un diálogo posible: Borges y Arreola”, en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, Rafael Olea Franco (ed.), El Colegio de México, 1999, pp. 261-262.

efecto, no lo encontré” (p. 17). El narrador, cuyo nombre es “Max Beerbohm”,²⁵⁶ nos cuenta la historia de Enoch Soames: bohemio trasnochado, bebedor de ajenjo y presente –y dolorosamente futuro– poeta fracasado.

Durante una cena en compañía de “Beerbohm”, Soames está apesadumbrado por la incomprensión o el fracaso de su obra. Al poeta le gustaría ver la vida en el futuro o, todavía mejor, vender su alma al diablo a cambio de viajar cien años en el tiempo y poder consultar un manual de literatura. Así podrá conocer el sitio que la posteridad le deparará. Un hombre alto y vulgar, bigote con guías y nariz aguileña, escucha la conversación y se acerca. Éste se presenta como el Diablo; aunque no causa terror ni sorpresa a los hombres, sino sólo un poco de suspicacia. El Diablo y Soames discuten los términos del pacto; mientras, “Beerbohm” intenta disuadir al poeta. Pero Soames no está dispuesto a escuchar razones y el Diablo, con una sonrisa siniestra, lo envía a la sala del Museo Británico, al increíble 3 de junio de 1997.

Al regresar, Enoch Soames está mortalmente abatido. “Beerbohm” quiere convencerlo de huir del Diablo, pero el viajero en el tiempo no deja de repetir: “Estoy condenado”. Ese viaje, desde luego, despierta la curiosidad de “Beerbohm”, quien empieza a lamentar que alguien que podría contar tanto, tal vez se iba a ir sin contar nada:

–¿Cómo era aquello? –le pregunté–. Vamos. Cuénteme sus aventuras.

–Permitirían escribir un cuento muy bueno. ¿No es verdad? (p. 39).

No tardamos mucho en comprender que la respuesta tiene una buena dosis de

²⁵⁶ Para evitar confusiones derivadas de la homonimia, para diferenciar al Max Beerbohm real que escribió “Enoch Soames” de “Max Beerbohm”, personaje del relato, usaré las comillas para distinguirlos, como lo hice en el caso de los personajes de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Lo curioso –y lo cual debe indicarse– es que “Max Beerbohm” es quien abandonará las páginas de “Enoch Soames” para convertirse en Max Beerbohm y escribir “Enoch Soames”.

ironía. La consulta del manual de *Literatura Británica* [sic] (1992) de T. K. Nupton dejó consternado a Soames: ahí se enteró de que su nombre sí pasará a la historia literaria, pero tan sólo como un personaje de ficción, como un símbolo del decadentismo decimonónico en un cuento escrito por... Max Beerbohm.

Aunque “Beerbohm” se resiste a creer que será el autor del relato citado en el futuro manual, ocurre que sí fue escrito y que estamos leyéndolo. Estos juegos con el tiempo nos llevan, de nueva cuenta, al problema de la causalidad. Olea Franco explica sobre el relato:

...de modo genial, al típico pacto diabólico se suma otro tema de raigambre fantástica: la dislocación temporal y causal, porque al regresar de su viaje al futuro, donde ha descubierto un cuento que todavía no existe, Soames comunica al narrador Beerbohm la noticia que generará el texto, es decir, la causa es posterior al efecto; previsiblemente, y pese a las falsas promesas del narrador, quien jura a Soames que no usará su historia verídica como materia ficcional, el cuento aludido, firmado por Max Beerbohm y descrito en la hipotética y futura historia de la literatura inglesa, sería el mismo que el lector real tiene en sus manos.²⁵⁷

En diversas páginas, el propio narrador del cuento plantea ciertas paradojas que no podían escapársele, y que son materia para la problemática:

En ese párrafo del repugnante libro de Nupton [se refiere a unas palabras copiadas por Soames del manual de literatura por venir], hay un problema. ¿Cómo explicarse que el autor, aunque he mencionado su nombre y he citado las palabras precisas que va a escribir, no advierte que no he inventado nada? Sólo hay una respuesta: Nupton no habrá leído las últimas páginas de este informe. Esta omisión es muy grave en un erudito. Espero que mi trabajo sea leído por algún rival contemporáneo de Nupton y sea la

²⁵⁷ R. Olea Franco, “Borges en la constitución del canon fantástico”, pp. 122-123.

ruina de Nupton (p. 45).

Los argumentos del narrador “Beerbohm” son, la verdad sea dicha, poco convincentes. Hay otro momento también significativo. En los últimos párrafos del cuento se lee:

Me agrada pensar que entre 1992 y 1997, alguien habrá leído este informe y habrá impuesto al mundo sus conclusiones asombrosas e inevitables. Tengo mis razones para pensar que así ocurrirá. Comprenderán ustedes que la sala de lectura donde Soames fue proyectado por el Diablo, era, en todos sus detalles, igual a la que lo recibirá el 3 de junio de 1997. Comprenderán ustedes que en ese atardecer el mismo público llenará la sala y ahí también estará Soames, todos haciendo exactamente lo que ya hicieron (p. 45).

Si Soames vive en el siglo XIX y visita el siglo XX, es porque, aunque es futuro, ese tiempo ya fue construido y está presente aquí y ahora;²⁵⁸ si Soames visita el siglo XX y puede volver al XIX, significa que el pasado nunca es destruido por el futuro. Es decir, todos los momentos son susceptibles de ser visitados, porque están, de alguna manera incomprensible, siempre presentes. Es como si estos juegos temporales le abrieran espacio a la idea de la *eternidad*. Esta impresión puede ser reforzada por la mezcla de verbos conjugados en futuro y, enseguida, en pretérito: “...en ese atardecer el mismo público *llenará* la sala y ahí también *estará* Soames, todos haciendo exactamente lo que ya *hicieron*”.

Como hemos visto, Borges advirtió que en “El sentido del pasado” de Henry James el joven norteamericano viaja al pasado porque su retrato fue pintado en el

²⁵⁸ Borges comenta una idea semejante en las páginas de “El tiempo y J. W. Dunne”: “Como Juan de Mena en su *Labyrintho*, como Uspenski en el *Tertium Organum*, [Dunne] postula que ya existe el porvenir, con sus vicisitudes y pormenores. Hacia el porvenir preexistente (o desde el porvenir preexistente, como Bradley prefiere) fluye el río absoluto del tiempo cósmico, o los ríos mortales de nuestras vidas” (*Sur*, 1940, núm. 72, p. 76).

siglo XVIII; pero el retrato fue pintado en el siglo XVIII porque el muchacho viajó al pasado. Otro tanto ocurre en “Enoch Soames”. Por ejemplo, lo advertido por Olea Franco: el cuento se escribe porque se le indica a un narrador que lo hará. En la concepción del tiempo de la cultura occidental, se parte de que el pasado afecta inexorablemente el futuro; en este relato es el futuro el que obra sobre el pasado.

También hallamos paradojas temporales en la nota copiada por Soames del manual de Nupton: el Max Beerbohm narrador copió la nota que será escrita en un manual por Nupton; pero Nupton la colocó en su manual porque acaso la copió literalmente del relato de Beerbohm; pero Beerbohm copió la nota... O dicho de otra manera, Nupton insertó ese párrafo en su manual porque quizás se topó con él, milagrosamente, en el relato de Beerbohm; pero “Beerbohm” lo escribió porque Soames lo copió del manual de Nupton... Esto puede hacernos soñar con un juego fascinante, un juego en el que dos espejos se colocan cara a cara, y se multiplican infinitamente. ¿Cuál sería en el cristal de esos espejos la imagen primigenia, la auténticamente original?²⁵⁹

Si el relato inaugural de la *Antología* presenta juegos con el tiempo, sucede lo mismo con el que cierra la compilación: “El cuento más hermoso del mundo” de Rudyard Kipling. Éste es relatado por un escritor maduro –cuyo nombre desconocemos–, quien nos cuenta su amistad con Charlie Mears, joven empleado bancario e hijo único de una pobre mujer viuda. El narrador, conmovido por su timidez y fragilidad, asume la dirección intelectual del muchacho, quien aspira a ser

²⁵⁹ Este juego de un viaje cien años al futuro para conocer el lugar que deparará la posteridad me recuerda la nota imaginaria en una supuesta Enciclopedia Sudamericana que Borges “citó” en la edición de sus *Obras completas* de 1974. La nota está fechada, significativamente, en 2074; en ella se lee, entre otras cosas: “Pese a *Las fuerzas extrañas* (1906) de Lugones, la prosa narrativa argentina no rebasaba, por lo común, el alegato, la sátira y la crónica de costumbres; Borges la elevó a lo fantástico”.

poeta. Pero su juventud e ingenuidad aún son muy grandes: “Rimaba *amor y dolor, bella y estrella*, candorosamente, seguro de la novedad de esas rimas” (p. 296).²⁶⁰ Pero una tarde, Charlie confiesa al escritor que quiere narrar una historia que titulará acaso “La historia de un buque”: se trata de las desventuras de un galeote griego de la antigüedad remota. Conforme el joven va haciendo –a lo largo de varios encuentros– una relación oral de su argumento, el escritor cae en la cuenta de que está ante un fenómeno extraordinario: Charlie Mears logra recordar –sin advertirlo él mismo– fragmentos de una vida pasada. Al avanzar “El cuento más hermoso del mundo”, descubrimos que, en realidad, estamos ante un caso de metempsicosis, pues el muchacho habla de aspectos que hacen pensar en varias existencias en el pasado. Esta característica permite, además, vincular el cuento de Kipling con “El caso del difunto Mister Elvisham” de Wells, por el tema de la trasmigración de las almas.

Como se vio, Bioy hizo en el prólogo el comentario de dos cuentos sobre el tema. Pero ese comentario terminaba por excluirlos de la clasificación que supuestamente ejemplificaban: “En este relato [se refiere al de Kipling] no hay, propiamente, viaje en el tiempo; hay recuerdos de pasados muy lejanos. En «El destino es chambón», de Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta, el viaje es alucinatorio”. Parece más adecuado que Bioy hubiera hablado tal vez de “juegos con el tiempo”, más que de “viajes en el tiempo”.

Bioy Casares incluía un cuarto relato en su clasificación: “El brujo postergado” de Don Juan Manuel. En las primeras líneas de este texto se lee: “En

²⁶⁰ Vale la pena citar el texto original para observar el tipo de palabras que Charlie rimaba con beneplácito: “He rhymed «dove» with «love» and «moon» with «June,» and devoutly believed that they had never so been rhymed before”. No pude consultar “The Finest Story in the World” en algún libro o antología de o sobre Rudyard Kipling, por lo cual remito a una página web de donde obtuve esta versión en inglés del relato: <http://www.readbookonline.net/readOnline/1981/>.

Santiago había un deán que tenía gran deseo de saber el arte de la nigromancia. Oyó decir que don Illán de Toledo la sabía más que ninguno, y fue a Toledo a buscarlo” (p. 139). Don Illán recibió con gran cortesía al deán; charló con él un rato y le asignó un alojamiento adecuado. El deán le explicó el motivo de su visita; el anfitrión dijo que, por ser el deán hombre de buena posición y excelente porvenir, temía que olvidara los favores recibidos al poco tiempo. El deán juró jamás olvidar la merced y aseguró que estaría siempre a sus órdenes. Una vez puestos de acuerdo, don Illán pidió a una cocinera traer unas perdices para la cena, pero le indicó que las pusiera a asar hasta que él lo ordenase. Luego, se dirigieron a una habitación subterránea para iniciar el estudio de las artes de la magia.

A los pocos días, un par de sirvientes fueron a Toledo para informar al deán acerca de la muerte de su tío, el Obispo; y le notificaron que, además de ocupar el puesto vacante, podría nombrar a su sucesor en el decanazgo. Don Illán, después de felicitar al nuevo Obispo, le solicitó el cargo de deán para su hijo; sin embargo, el otro le respondió que tenía reservado el decanazgo para su hermano, pero que si el nigromante y su hijo lo acompañaban a Santiago, allá los favorecería.

Una escena semejante se repitió cuando el antiguo deán de Santiago fue nombrado, de manera sucesiva, Arzobispo de Tolosa y Cardenal: el aprendiz postergaba siempre las solicitudes de don Illán. Cuando finalmente fue nombrado Papa, y ante la petición del cardenalato vacante, el Pontífice estalló y amenazó al mago con enviarlo a la cárcel por su práctica de las ciencias ocultas. Don Illán dijo que volvería, entonces, a España, y le pidió algo para comer en el camino. El Papa se niega; don Illán, por último, le advierte con gran firmeza:

–Pues tendré que comerme las perdices que para esta noche encargué–. La sirvienta se presentó y don Illán le dijo que las asara. A estas palabras, el

Papa volvió a hallarse en la celda subterránea, solamente deán de Santiago, y tan avergonzado de su ingratitud que no atinaba a disculparse. Don Illán dijo que bastaba con esa prueba, le negó su parte de las perdices y lo acompañó hasta la calle, donde le deseó feliz viaje y lo despidió con gran cortesía (p. 141).

De acuerdo con la narración, del momento en que el deán de Santiago se presentó ante don Illán hasta su “nombramiento” como Sumo Pontífice transcurrieron casi ocho años. Sin embargo, no se explica la forma en que se realizó ese “viaje” al futuro. ¿Viaje verdadero? ¿Acto de magia? ¿Ilusión hipnótica? Páginas arriba, se indicó que –conforme con los teólogos– la omnisciencia, uno de los atributos de Dios, le permite conocer no sólo todos los hechos reales, sino también todos los posibles –y hasta los imposibles. Si en la historia de “El brujo postergado” no hubo un viaje real a través del tiempo, bien podríamos decir que la magia o la hipnosis le permitieron a don Illán equipararse a la omnisciencia divina: mediante esos espejismos, consiguió descubrir la probable actitud ingrata que el deán mostraría en el futuro, por muy generoso que aquél fuera. El deán, aunque el porvenir sea real o únicamente posible, no merecía cenar perdices.

Hay un último relato que quisiera considerar en la categoría de los juegos con el tiempo, a pesar de que Bioy no lo tomó en cuenta en su listado introductorio. Se trata de “Los ganadores de mañana” del “matemático inglés” Holloway Horn. En el próximo capítulo comentaré el juego que los compiladores formularon al escribir los datos de la nota bio-bibliográfica de este autor.

En este cuento se presenta a Martín “Knocker” Thompson, “empresario de dudosos matches de box” (p. 122), jugador de pocker en partidas aún más dudosas y apostador empedernido de carreras de caballos. Una noche, Knocker recibe –de

manos de un misterioso anciano—²⁶¹ la edición vespertina de un diario. Sólo que se trata del *Eco* que aparecerá hasta la noche siguiente, entregado con veinticuatro horas de anticipación.

Knocker ha recibido —entre otras cosas— la posibilidad de conocer los caballos que ganarán las carreras de la tarde siguiente. Al otro día, aunque con un escepticismo inicial, el jugador decide apostar a los triunfadores que indica el diario. Todo se cumple tal y como lo informa el periódico. En medio de la euforia de verse millonario, Thompson bebe —pese a las prohibiciones de su médico— una botella de champaña a la salud del viejo que le entregó el diario. Durante su regreso en el tren empieza a sentirse mal; hundido en el asiento y sudoroso, revisa otras noticias de su periódico sobrenatural: “De pronto su mirada se detuvo; un suelto le llamó la atención. «Muerte en un tren» se titulaba. El corazón de Knocker estaba agitadísimo; pero siguió leyendo. «El conocido deportista señor Martín Thompson falleció esta tarde en el tren al volver de Gatwick»” (p. 126). El *Eco* se le cae de las manos. Trata de pedir ayuda, pero es inútil: su corazón se ha detenido. Ninguna persona presta atención al diario que está en el suelo y que, en medio del barullo, termina bajo algún asiento. Al otro día nadie se asombrará al encontrarlo.

Como en el caso de otros relatos sobre el asunto en la *Antología*, no tenemos en “Los ganadores de mañana” un viaje literal a través del tiempo. Lo que hay, evidentemente, es sólo la anticipación de los hechos que depara el futuro: las hojas del diario hacen las veces de una “máquina del tiempo”.

En la ordenación de la *Antología*, después de “Los ganadores de mañana” hay

²⁶¹ Debo aclarar que este relato no se llama, en realidad, “Los ganadores de mañana”, sino “The Oldman”. Este título seguramente se refiere al anciano del cuento, pero los antólogos nunca mencionan —mucho menos justifican— el cambio de nombre. En el próximo capítulo comentaré con detalle ese cambio de título.

un cuento ya comentado: “La pata de mono”. No me parece casual el orden sucesivo de los textos: en ambos nos encontramos ante la presencia de dos objetos probablemente mágicos. Si en el caso de la pata de mono podemos acaso poner en tela de juicio sus poderes, en el del diario contamos con la autoridad del narrador del relato. Además –como se mencionó arriba–, Bioy Casares observó muy bien que “La pata de mono” es la historia de los últimos tres deseos que puede conceder el talismán. Si la casualidad nos hiciera dueños del amuleto, no podríamos comprobar sus poderes. Otro tanto ocurre con el periódico: el relato apunta como única posibilidad a que el diario, perdido bajo un asiento durante la tragedia, será tomado como un impreso convencional al ser descubierto por una escoba pocas horas después.

“Los ganadores de mañana” nos plantea otro asunto que apunta al problema de las relaciones de causa y efecto. Martín “Knocker” Thompson, en el momento de entregarse a la bebida, expone su salud precaria a graves riesgos; el verse dueño de una súbita fortuna también pudo haber precipitado el colapso. Sin embargo, cabe una pregunta irresoluble: si bien el ataque cardíaco tuvo como consecuencia que apareciera una nota periodística, ¿no fue la futura nota periodística la que tal vez generó el ataque al débil corazón de Knocker? ¿Qué fue causa y qué fue efecto en esta historia sobre un vistazo al tiempo futuro? ¿Qué habría pasado si el tahúr hubiera leído desde horas antes la noticia de la que él sería el protagonista? ¿Habría evitado subir al ferrocarril donde se anunciaba ocurriría su muerte? La única respuesta, en el marco de la narración, son las últimas cuatro palabras de esta misma: “Tal vez. Nadie sabe” (p. 126).

2.4 Mundos irreales

El 26 de julio de 1935, en la sección “El cuento, joya de la literatura, antología de *El Hogar*, hecha por escritores argentinos”, se publicó un significativo comentario de Borges:

Me piden el cuento más memorable de cuantos he leído. Pienso en “El escarabajo de oro” de Poe, en “Los expulsados de Poker Flat” de Bret Harte, en “Corazón de las tinieblas” de Conrad, en “El jardinero” de Kipling –o en “La mejor historia del mundo” [sic]–, en “Bola de sebo” de Maupassant, en “La pata de mono” de Jacobs, en “El dios de los gongs” de Chesterton. Pienso en el relato del ciego Abdula en *Las mil y una noches*, en O. Henry y en el Infante Don Juan Manuel, en otros nombres evidentes e ilustres. Elijo, sin embargo –en gracia de su poca notoriedad y de su valor indudable–, el relato alucinatorio “Donde su fuego nunca se apaga”, de May Sinclair.

Recuérdese la pobreza de los Infiernos que han elaborado los teólogos y que los poetas han repetido; léase después este cuento.²⁶²

Tres años después, Borges publicaría en las páginas de la misma revista una “Biografía sintética” sobre la escritora. En ella, incluyó un comentario sobre el volumen de cuentos *Uncanny Stories*: “Ese libro, muy desigual, encierra el casi intolerable cuento fantástico «Donde su fuego nunca se apaga». Una buena mitad de ese cuento sucede en el Infierno. Su ejecución es deficiente, pero su invención es muy superior a la de cuantos escritores conozco: sin excluir, acaso, a los amanuenses del Espíritu Santo”.²⁶³ Es notable la ironía presente en la última parte de este comentario: para Borges, la imaginación de los autores de ficción ha superado con

²⁶² J. L. Borges, *Borges en “El Hogar”. 1935-1958*, Emecé, Buenos Aires, 2000, p. 165.

²⁶³ *Ibid.*, p. 130.

sus figuraciones del infierno a los escritores bíblicos o a los teólogos, supuestos portavoces divinos, y quienes tendrían mayor capacidad para darnos una idea de lo que es el “auténtico” averno. En el tema de los castigos eternos, parece que la teología no es, necesariamente, una rama de la literatura fantástica.

Ahora bien, creo que hay varios puntos destacables en el comentario de 1935. En primer lugar, algunos de los textos recordados ahí aparecerían recogidos en la *Antología de la literatura fantástica*, cinco años después. En segundo término, el conjunto de los relatos citados podría configurar –al menos de primera impresión– una especie de poética del cuento. Ésta no parece muy cercana a la literatura realista y de compromiso pedagógico en boga por esos años. Finalmente, elegir como el cuento más memorable que había leído el de May Sinclair también puede tener un cierto grado de provocación: no parece, realmente, la elección más esperable. Esto, además, sería congruente con la intención borgeana de encumbrar a escritores menores.

Pero, ¿por qué elegir un relato cuya acción transcurre en el infierno? En principio, pienso que por el permanente interés borgeano en los problemas teológicos que ya he esbozado.²⁶⁴ Creo que un segundo aspecto podemos derivarlo de una reseña a una novela ya mencionada: *La redoma del primer ángel* (1943) de Sylvina Bullrich. Borges aprovechó esta reseña para plantear el problema de técnica literaria que implicaba la representación de una realidad que la mayoría de los lectores argentinos reconocían y, tal vez, cuestionarían:

Sylvina Bullrich conoce con plenitud el ambiente de la primera parte [de la novela]; muy poco o nada, el de la última: los dolorosos conventillos de

²⁶⁴ Recuérdese el ensayo “La duración del infierno”, publicado originalmente en la revista *Síntesis* (1929, núm. 25, pp. 9-13) y recogido después en la primera edición de *Discusión* (pp. 129-138).

Buenos Aires. Tal es, sin duda, la razón paradójica de que la última parte sea superior. En la primera, la autora se limita a postular una realidad que no le interesa; en la segunda, tiene que recrear o inventar una realidad: problema literario. Dante, que sólo pasó cuatro días en el Infierno, lo describe mejor que Swedenborg, que durante doce años lo frecuentó.²⁶⁵

De acuerdo con Borges, parece que siempre resultará superior la “recreación” de un escenario que el esfuerzo inútil por “retratarlo”. En este sentido, quiero plantear una hipótesis: Borges y su grupo habrían elegido el cuento de May Sinclair – y luego algunos otros de la *Antología*–, como una reacción más contra el realismo literario argentino. Es un reto artístico mayor “recrear o inventar una realidad”, un escenario literario como el del infierno –del que nadie puede dar cuenta u ofrecer una estampa “realista”–, que procurar una representación de un barrio de Buenos Aires. Creo encontrar apoyo a mi teoría en unas palabras de Beatriz Sarlo:

Borges busca un orden en la consistencia de una narración que sea independiente del reflejo real: *la literatura fantástica construye mundos hipotéticos basados en la potencia de la imaginación libre de los límites impuestos por las estéticas representativas o miméticas*. Lo fantástico es un modo que sólo responde a sus propias leyes internas. Aunque podría argumentarse que también la llamada literatura realista ofrece mundos hipotéticos que difieren de los fantásticos sólo en el grado de probabilidad de sus hipótesis, Borges siempre expuso su argumento teniendo como enemigo a la novela realista como si ésta fuera no sólo una forma del género sino una ideología cuya expansión sobre el resto de la literatura había que controlar.²⁶⁶

Es en este sentido que yo propongo hablar de “mundos irreales”: aquellos en

²⁶⁵ *Sur*, 1944, núm. 111, p. 75.

²⁶⁶ B. Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, pp. 91-92 (las cursivas son mías).

los cuales no predomina la representación realista. Asimismo, uso el adjetivo “irreal” con toda la intención –manifiesta desde el título *Cuentos irreales*– de postular “mundos” que representan estéticamente una posición de rechazo al realismo argentino.

Son dos los relatos de la *Antología* cuyo escenario es el infierno. El primero, es el de May Sinclair. En éste, somos testigos de la historia de Harriet Leigh, joven que perdió a su prometido en un naufragio y, poco después, quedó definitivamente sola tras la muerte de su padre. Es cuando aparece en escena Oscar Wade, hombre casado con quien sostiene un largo y tormentoso amasiato. Muchos años después, en el lecho de muerte, Harriet omitirá en su confesión el amor prohibido del que tanto se arrepintió a lo largo de su vida. Y al morir, justamente, su infierno consistirá en repetir durante la eternidad, en medio del dolor y de la mayor de las angustias, su vida entera al lado del amante. Así, aun los momentos incontaminados por la lujuria, se ven manchados por la repulsiva compañía de su seductor.

El segundo relato infernal –que, además, viene inmediatamente después de “Donde su fuego nunca se apaga”– es “Un teólogo en la muerte” de Manuel Swedenborg. En las líneas iniciales de éste se lee: “Los ángeles me comunicaron que cuando falleció Melanchton, le fue suministrada en el otro mundo una casa ilusoriamente igual a la que había tenido en la tierra. (A casi todos los recién venidos a la eternidad les ocurre lo mismo y por eso creen que no han muerto.)” (p. 253). Melanchton, sin saberse muerto, se dedicó al trabajo como tenía acostumbrado: escribía sobre la fe como requisito único para ingresar al cielo, desdeñando la necesidad de la caridad. Los ángeles, al darse cuenta de lo anterior, lo abandonaron. A las pocas semanas, los muebles empezaron a hacerse invisibles; la casa comenzó a

mostrar señales de ruina.

Como seguía escribiendo contra la caridad, fue trasladado a un taller subterráneo, junto a otros teólogos. Ahí comenzó a dudar de su tesis y le permitieron volver; pero muy pronto trató de olvidar la estancia anterior y siguió exaltando la fe y rechazando la caridad. Una tarde, “recorrió la casa y comprobó que los demás aposentos ya no correspondían a los de su habitación en la tierra. Alguno contenía instrumentos desconocidos; otro se había achicado tanto que era imposible entrar; otro no había cambiado, pero sus ventanas y puertas daban a grandes médanos” (p. 254). La pieza más alejada estaba llena de gente que lo elogiaba como el mayor de los teólogos. La adulación le agradaba, pero como había hombres sin rostro y otros con aspecto de cadáveres, los repudió. Entonces inició un tratado sobre la caridad; pero las cosas que hoy escribía, desaparecían al día siguiente. Esto era porque las redactaba sin convicciones verdaderas.

Mucha gente recién muerta lo visitaba. Como le avergonzaba el estado de su casa, se alió a un brujo para hacer creer a los visitantes que estaba en el cielo, con simulacros de esplendor y serenidad. Al final, escribe Swedenborg: “Las últimas noticias de Melanchton dicen que el brujo y uno de los hombres sin cara lo llevaron hacia los médanos y que ahora es como un sirviente de los demonios” (p. 254).

Tanto en la selección de este texto para la *Antología*, como en la de “Donde su fuego nunca se apaga”, creo que hay una intención clara: más que buscar la reconvencción por los pecados cometidos en vida, se privilegia la presentación de mundos muy diferentes a los habituales en la literatura argentina.²⁶⁷ Basta también que se recuerde el despiadado balance borgeano de la novelística nacional en la

²⁶⁷ En la nota sobre “Paul Groussac”, Borges comenta significativamente que “la novela argentina no es ilegible por faltarle medida, sino por falta de imaginación...” (*Discusión*, ed. cit., p. 126).

reseña a *Las ratas* de José Bianco.

En la lógica de presentación de estos mundos irreales, creo hallar la justificación de la selección de “Cómo descendimos en la Isla de las Herramientas”, fragmento de *Pantagruel* de François Rabelais. En éste se lee: “Era ésta una isla desierta y de nadie habitada. Había muchos árboles de los que pendían hoces, picos, serruchos, sierras, cinceles, martillos, tijeras, tenazas, palas, virolas y berbiqués” (p. 177). Pero había otros árboles igualmente asombrosos: “De otros pendían dagas, puñales, espadas, cortaplumas, cuchillos, punzones, cimitarras, estoques, flechas, mandobles y navajas” (p. 177). Al final del fragmento se dice acerca de este extraordinario lugar: “Debajo de otros árboles vi ciertas especies de yerbas que crecían como picas, lanzas, jabalinas, alabardas, partesanas, rejonés y asadores; crecían tanto que envolvían al árbol del que tomaban los hierros y las hojas convenientes para cada uno...” (p. 177). Es probable que haya alguna relación entre este texto y el que le antecede, “¿Quién sabe?”, relato de Guy de Maupassant acerca de la animación y huida extraordinarias de los muebles y objetos de la mansión del protagonista.

En la selección de la *Antología* hay un caso verdaderamente complejo: “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones” de Franz Kafka. ¿Cómo justificar la presencia de este relato en el volumen? Podríamos eludir la problemática con la respuesta más simple: si Bioy Casares consideró como una de las categorías de lo fantástico los cuentos y novelas de Kafka, es natural que “Josefina la cantora” sea parte de la literatura fantástica.

Sin embargo, quiero proponer una respuesta coherente con las postulaciones de este trabajo: “Josefina la cantora” es uno más de los “mundos irreales” presentes

en la *Antología de la literatura fantástica*. Y este mundo sería uno de los frentes de batalla contra el realismo literario ambiente; sobre todo, por lo que podría contener de parodia de la novela y del cuento psicológicos.²⁶⁸

Como se sabe, el texto clásico argentino contra la novela psicológica es el prólogo borgeano a *La invención de Morel*. No obstante, ya se vio también en el capítulo previo el *mea culpa* de Bioy Casares, por los excesos cometidos por su grupo contra el género, en la posdata a la segunda edición de la *Antología*. En ese escrito, anota: “Desde luego, la novela psicológica no peligró por nuestros embustes: tiene la perduración asegurada, pues como un inagotable espejo refleja rostros diversos en los que el lector siempre se reconoce”.²⁶⁹ Bioy advierte que aun en la compilación se les deslizó un relato de corte psicológico: “Entre las mismas piezas que incluye la presente antología hay una, el curioso apólogo de Kafka, donde la descripción de caracteres, el delicado examen idiosincrásico de la heroína y de su pueblo, importa más que la circunstancia fantástica de que los personajes sean ratones. Con todo, porque son ratones –el autor nunca lo olvida– el admirable retrato resulta menos individual que genérico”.²⁷⁰

A mi juicio, exactamente en lo dicho por Bioy en el apunte anterior radica el núcleo de la parodia de la novela psicológica: mientras los escritores de este género se afanan en retratar las complejidades de la psique humana, en el relato de Kafka se

²⁶⁸ Para Annick Louis, por ejemplo, en “Hombre de la esquina rosada” es detectable la parodia de los relatos psicologistas en boga. Ella encuentra en las expresiones del narrador al final del texto “un langage plein de clichés qui renvoie plus à l’ironie qu’au caractère tragique de l’existence. L’expression la plus significative est: «...y pensé que yo era apenas otro yuyo de esas orillas, criado entre las flores de sapo y las osamentas.» Ce passage du conte parodie les recours du conte psychologique” (A. Louis, *op. cit.*, p. 417).

²⁶⁹ J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 2ª ed., 1987, p. 14.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 14-15.

muestra que también es factible reflejar la “psicología” de un grupo de ratones. Basta citar algunos párrafos para verificar la eficacia con la que el talento kafkiano penetra las motivaciones interiores. Por ejemplo, cuando el narrador se cuestiona acerca de la naturaleza de la música y del canto de Josefina:

Suelo preguntarme qué sucede realmente con esa música [está hablando del canto de la ratona]. Puesto que somos nulos para ese arte, cómo comprendemos el canto de Josefina (pero Josefina niega nuestra comprensión, tal vez sólo creamos comprenderla). La respuesta más simple sería que es tan grande la belleza de este canto, que hasta los sentidos más torpes no pueden resistirla, pero esa respuesta no satisface. Si así fuera debería tenerse, de inmediato y siempre ante ese canto, la sensación de que en esa garganta resuena algo que nunca se oyó antes y que podemos oír porque Josefina, y sólo ella, nos capacita para oírlo. Pero justamente, según mi opinión, no sucede así, no siento eso y no he notado que otro sintiera algo parecido. En círculos íntimos, confesamos abiertamente que el canto de Josefina no es nada extraordinario como canto (p. 143).

En este párrafo, es notable la exploración interior, que busca descubrir los motivos por los cuales fascinan las canciones de Josefina: tal vez ella emita una música soberbia; tal vez no se necesiten grandes capacidades de comprensión si el canto es excelso; pero también se tiene la convicción de que eso es falso. También es buen ejemplo de análisis psicológico el párrafo siguiente, en el cual se interroga el narrador acerca de las curiosas relaciones entre su pueblo ratonil y Josefina:

¿Qué impulsa al pueblo a tomarse tanta molestia por Josefina? Es un problema no más fácil de resolver que el mismo canto de Josefina. Se dirá que el pueblo es incondicionalmente adicto a Josefina a causa de su canto. Pero no es éste el caso: nuestro pueblo es incapaz de una adhesión incondicional. Es un pueblo que, sobre todo, ama la astucia inocua, la charla infantil e inocente que apenas mueve los labios. Esto lo sabe la

misma Josefina, y lo combate con toda la fuerza de su débil garganta (p. 146).

Llama la atención aquí el vínculo contradictorio que hay entre Josefina y el resto de los ratones. Éstos son partidarios absolutos de Josefina. Pero los roedores son incapaces de una adhesión incondicional. Y aunque el canto es uno de los elementos de vinculación, éste no permite justificar el lazo que une indisolublemente a Josefina y a su pueblo.

El otro relato que me parece que refuerza mis impresiones acerca del interés de los antólogos por la parodia de los relatos psicológicos es “Los caballos de Abdera” de Leopoldo Lugones. Así como en el texto kafkiano se presenta la psicología de unos personajes animales en un universo ajeno a los escenarios del realismo, también en la obra del autor de *Lunario sentimental* se postula un mundo irreal y hay momentos en los cuales se enfatiza el retrato psicológico de los caballos, los protagonistas en turno.

En principio, se muestra a los habitantes de Abdera, orgullosos de la espléndida crianza de sus corceles: “Aquella educación persistente, aquel forzado despliegue de condiciones, y para decirlo todo en una palabra, aquella humanización de la raza equina iban engendrando un fenómeno que los bistones festejaban como una gloria nacional. La inteligencia de los caballos comenzaba a desarrollarse pareja con su conciencia, produciendo casos anormales que daban pábulo al comentario general” (p. 160). Hay un par de casos que ilustran ese fenómeno de la humanización de los animales. En el primero, se trata de una hembra: “Una yegua había exigido espejos en su pesebre, arrancándolos con los dientes de la propia alcoba patronal y destruyendo a coces los de tres paineles cuando no le hicieron el gusto. Concedido el capricho daba muestras de coquetería perfectamente visible” (p. 160). En el otro,

está involucrado un macho: “Balios, el más bello potro de la comarca, un blanco elegante y sentimental que tenía dos campañas militares y manifestaba regocijo ante el recitado de hexámetros heroicos, acababa de morir de amor por una dama. Era la mujer de un general, dueño del enamorado bruto, y por cierto no ocultaba el suceso. Hasta se creía que halagaba su vanidad, siendo esto muy natural, por otra parte, en la ecuestre metrópoli” (p. 160).

Con esta inteligencia anormal, no tardó la rebelión de los caballos: “El primer ataque no fue sino un saqueo. Derribadas las puertas, las manadas introducíanse en las habitaciones, atentas sólo a las colgaduras suntuosas con que intentaban revestirse, a las joyas y objetos brillantes. La oposición a sus designios fue lo que suscitó su furia” (p. 162). Después, algunos animales se atrevieron a intentar la violación de sus jóvenes amas, “con el resplandor humano y malévolos de sus ojos incendiados de lubricidad” (p. 162). Finalmente, en un desenlace que deja la sensación de un *Deus ex machina*, la aparición de Hércules decide la desigual batalla a favor de los desesperados hombres.

En algunas ocasiones, Jorge Luis Borges manifestó una profunda admiración por *Las fuerzas extrañas*, libro de relatos fantásticos donde Lugones incluyó “Los caballos de Abdera”.²⁷¹ Sin embargo, cabe preguntarse, ¿por qué eligieron los antólogos entre todos esos cuentos justamente éste? Podemos ofrecer algunas respuestas que se complementarían. En primer término, por el acento puesto en el imposible análisis psicológico de los equinos. En segundo lugar, porque con el retrato de un mundo semejante al nuestro, pero de la antigüedad, se elude la idea de una

²⁷¹ James Irby relata que en el proceso de preparación para su charla con Borges –en ese momento, profesor invitado por la Universidad de Austin, Texas–, éste aceptó ser fotografiado con un libro en la mano. El volumen elegido fue *Las fuerzas extrañas*.

representación realista. Por último, con el final sorpresivo se enfatiza más aún que se trata de un mundo parecido al nuestro, pero “irreal” en tanto que es una recreación basada en un pasaje de la mitología clásica. En el capítulo siguiente, ofreceré elementos para complementar esta respuesta.

Probablemente, el relato más ambicioso y extraordinario sobre un “mundo irreal” en la *Antología* sea “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Como se vio, es en la reseña a *Luis Greve, muerto* donde Borges expuso los alcances de su ambicioso proyecto narrativo. Y uno de los hechos más inquietantes de ese mundo, regido por una cosmovisión idealista, es que al final del texto empieza a invadir lo que consideramos “nuestra realidad”. Dos objetos son la prueba de lo anterior: una brújula con caracteres del alfabeto tlöniano; un cono de metal –imagen de la divinidad para ciertas religiones de Tlön– minúsculo, pero insoportablemente pesado.

En la conclusión de este capítulo y en el siguiente abundaré en algunos aspectos de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Por ahora, sólo destacaré que en el planteamiento del relato, “Borges” también rehúye, significativamente, la narración de corte psicológico. Cuando el narrador descubre el tomo once de *A first Encyclopaedia of Tlön*, señala: “Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, *porque esta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius*” (p. 75; las cursivas son mías).

2.5 Personajes irreales

Una vez más, denomino “personajes irreales” a aquellos que no son los más convencionales en una literatura de codificación realista. Para facilitar la exposición de este apartado, los dividiré en cuatro categorías: fantasmas; vinculados a alguna creencia religiosa; inmortales; que sufren alguna metamorfosis.

Como ya se explicó, a Borges no le interesaba lo fantástico en sus manifestaciones sobrenaturales más tradicionales. Un ejemplo relevante es el caso de las obras acerca de fantasmas que cité en el apartado sobre las fantasías filosóficas. En la *Antología* hay algunos otros casos que vale la pena comentar. Cuando los antólogos seleccionaron textos sobre fantasmas, el énfasis no parece estar puesto en la idea de causar pánicos. Dos casos que parecen constatarlo son las ficciones de George Loring Frost (p. 47) y I. A. Ireland. (p. 121). En ambas, nos hallamos ante historias donde, más que generarse un efecto de horror, tenemos sobre todo una *sorpresa* –de los personajes y acaso de los lectores– por estar ante verdaderos fantasmas. Espectros que no parecían serlo hasta el momento de desvanecerse ante la mirada. Creo que Julio Cortázar quiere subrayar el asombro más que el pánico cuando, al referirse al texto de George Loring Frost, indica: “Los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos, como lo prueba el famoso diálogo en la galería de cuadros”.²⁷²

Tampoco parece buscarse el miedo en otro par de textos. El primero es la historia de Thomas Traherne –referida por John Audrey–, quien desde su cama vio una canasta de fruta flotando. Canasta que, se dice, era un fantasma (p. 234). El

²⁷² J. Cortázar, “Del sentimiento de lo fantástico”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México, 1970, t. I, p. 75.

segundo es el extraordinario fragmento de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, en el cual el protagonista se da cuenta de que está muerto porque es el maravillado testigo de su propio cortejo fúnebre (p. 255).

Quizás el único texto de la *Antología* que se acercaría a la producción del temor sea un fragmento de la novela *Ulysses*, muy diferente al que ya se estudió:

La madre de Stephen, extenuada, rígidamente surge del suelo, leprosa y turbia, con una corona de marchitos azahares y un desgarrado velo de novia, la cara gastada y sin nariz, verde de moho sepulcral. El pelo es lacio, ralo. Fija en Stephen las huecas órbitas anilladas de azul y abre la boca desdentada, diciendo una silenciosa palabra.

LA MADRE

(*Con la sonrisa sutil de la demencia de la muerte*).

Yo fui la hermosa May Goulding. Estoy muerta (p. 277).

Desde mi perspectiva, son cuatro los textos donde encontramos personajes irreales vinculados a alguna creencia religiosa; y, en todos los casos, son religiones de origen oriental. Dos son fragmentos del volumen *Parmi les Mystiques et les Magiciens du Tibet* de Alexandra David-Neel. En el primero, llamado “La persecución del maestro” (p. 48), un discípulo busca afanosamente a Tilopa, el maestro predestinado. Éste asume diversos aspectos, de tal manera que el discípulo –quien camina de ciudad en ciudad en su búsqueda– no logra identificarlo. Sólo cuando el discípulo se ha purificado durante la peregrinación, consigue alcanzarlo. En el segundo, un monje tibetano se topa con un pescador, quien preparaba sopa de pescado. El monje llega y, sin decir palabra, se bebe la sopa hirviendo, sin dejar algo para el pescador. Éste reprocha la glotonería del religioso, el cual se mete al río y orina. Los peces que había comido salen y se van nadando (p. 138).

Un tercer texto con un personaje vinculado a cuestiones religiosas sería parte del *Confucianism and its Rivals* de Giles. En éste, tenemos que Chu Fu Tze, conocido por negar la posibilidad de los milagros, ha muerto. El yerno, quien compartía la fe del muerto, ve de pronto –durante los funerales– que el ataúd se eleva y queda suspendido en el aire: “El piadoso yerno se horrorizó. «Oh, venerado suegro», suplicó «no destruyas mi fe de que son imposibles los milagros». El ataúd, entonces, descendió lentamente, y el yerno recuperó la fe” (p. 240). Tengo la impresión – impresión para la cual es difícil aportar elementos de prueba objetivos– de que en este texto, así como en algunos de los relatos sobre fantasmas comentados en este apartado, hay una cierta dosis de humor: en estas obras, el lector puede terminar con una sonrisa en los labios, ante hechos más inusuales que escalofriantes.

El cuarto texto que comentaré es una pequeña pieza teatral: “Una noche en una taberna” de Lord Dunsany.²⁷³ Es la historia de la última noche de cuatro varones ingleses: el Niño –aristócrata en decadencia–, y los marineros Bill, Alberto Thomas y Sniggers. El grupo está huyendo de tres sacerdotes de la divinidad hindú Klesh, a la cual le arrebataron el rubí que hacía las veces de su único ojo. Si bien los sacerdotes no tardan sucumbir en el enfrentamiento contra los marinos, surge de pronto una aparición monstruosa: Klesh, el dios de piedra. Los ingleses quedan helados ante la visión. Primero se oyen unos pasos pétreos; luego: “Entra un ídolo

²⁷³ En septiembre de 1938, Borges reseñó para *El Hogar* el libro *Twenty One-Act Plays*, antología de John Hampden. De estas obras, sostiene: “Casi todas imponen o favorecen la incómoda sospecha de que el *one-act play* o pieza en un acto es un género equivocado. De las veinte, sólo tres nos confortan y nos salvan de esa hipótesis melancólica: *Riders to the Sea* de J. M. Synge, *A Night at an Inn* de Lord Dunsany y *The Man Who Wouldn't Go to Heaven* de Sladen-Smith”. Más adelante, en coherencia con su rechazo a la novela psicológica, comenta: “¿Qué rasgo relevante y común el de esas pocas piezas excepcionales? Yo juraría que su falta total de psicologismo, su índole narrativa, escueta, visual. Son tres relatos breves, tres narraciones. *Una noche en una taberna*, la de Lord Dunsany, es la más eficaz y es la de mejor argumento” (oc, IV, p. 391).

atroz. Está ciego. Se dirige a tientas hacia el rubí. Lo recoge y se lo atornilla en la frente” (p. 110). Después, el dios pagano acaba, uno a uno, con los ladrones.²⁷⁴

La siguiente categoría de personajes corresponde a un conjunto de seres inmortales. El primero se recogió de la obra *Balder the Beautiful* del etnólogo James George Frazer. Se trata de una tradición del Ducado de Holstein, cercano a Oldenburg. Una dama del lugar deseó tener vida eterna; y lo consiguió. Frazer dice: “En los primeros cien años todo fue bien, pero después empezó a encogerse y arrugarse, hasta que no pudo andar, ni estar de pie, ni comer ni beber. Pero tampoco podía morir” (p. 88). Los años pasan y hay necesidad de alimentarla como a una niña. Pero después encogió tanto que la metieron a una botella y la colgaron en la Iglesia de Santa María, en Lübeck. Al final se comenta: “Es del tamaño de una rata, y una vez al año se mueve” (p. 88). Hay dos puntos que destacan en este breve relato. Nunca se explica la forma en la cual la dama alcanzó la inmortalidad; su deseo se cumple mágicamente, sin justificación alguna. Asimismo, hubo evidentemente un problema en el cumplimiento del anhelo: deseó la inmortalidad, aunque no la eterna juventud.

Uno de los mejores relatos de la *Antología* es obra de María Luisa Bombal. En “Las islas nuevas” se cuentan algunas escenas de la vida de Yolanda. El joven Juan Manuel y un grupo de cazadores llegan a la casa de campo de la mujer y de Federico, su hermano, donde pasarán la noche. Durante la cena, Juan Manuel queda fascinado con la belleza de Yolanda.

²⁷⁴ En la “Biografía sintética” que Borges dedicó a Lord Dunsany para la revista *El Hogar*, hay un apunte sobre sus relatos que creo que también conviene a esta pieza teatral: “Sus cuentos sobrenaturales rehúsan con igual decisión la justificación alegórica y la científica. No propenden a Esopo ni a H. G. Wells. Tampoco aspiran al examen solemne de los charlatanes del psicoanálisis. Son, simplemente, mágicos. Se nota que Lord Dunsany está cómodo en su inestable mundo” (oc., IV, p. 283).

Esa noche, Silvestre –un hombre mayor– y Juan Manuel comparten habitación. El primero está hundido en la ebriedad y el pesar. De pronto, le muestra la carta de despedida de Yolanda, en la cual le ruega la ruptura de su compromiso matrimonial. Juan Manuel, pasmado ante la idea de que su compañero haya sido prometido de la joven, dice no comprender el asunto. Silvestre, entre sollozos, dice: “—Yo hace treinta años que trato de comprender. La quería. Tú no sabes cuánto la quería. Ya nadie quiere así, Juan Manuel... Una noche, dos semanas antes de que hubiéramos de casarnos, me mandó esta carta. En seguida me negó toda explicación y jamás conseguí verla a solas. Yo dejaba pasar el tiempo. «Esto se arreglará», me decía. Así se me ha ido pasando la vida...” (p. 53).

Juan Manuel no puede creer que el viejo amigo de su padre haya estado comprometido con Yolanda. El joven pregunta a Silvestre si se está refiriendo a la madre de ella. Silvestre responde: “—¿Cómo? Hablo de Yolanda. No hay más que una” (p. 53). En medio de su desconcierto, Juan Manuel pregunta por la edad de la muchacha. El hombre trata de recordar; usa referencias a su propia edad en el pasado para responder: “—A ver, yo tenía en esa época veinte, no, veintitrés...” (p. 53). Sin embargo, Silvestre –en medio de la ebriedad– es incapaz de responder con precisión.

Desde luego, me parece que en esta parte del relato sobre una mujer aparentemente inmortal –o, por lo menos, con una juventud que tal vez se ha prolongado durante varias décadas–, es posible aplicar el análisis teórico de Todorov. Sobre todo, si consideramos la vacilación de Juan Manuel –y de los lectores con él– ante la presencia de una muchacha posiblemente extraordinaria. Sin embargo, la duda se instala desde el momento en el cual sabemos que Silvestre brinda su

testimonio en completo estado de ebriedad. Otra escena que se adapta a la perfección al esquema de lo fantástico según Todorov es cuando Juan Manuel, en medio de la obsesión amorosa, va a la casa de Yolanda en su búsqueda:

Llega a la tranquera, cruza el parque y el jardín con sus macizos de camelias; desempaña con su mano enguantada el vidrio de la ventana y abre a la altura de sus ojos dos estrellas, como en los cuentos.

Yolanda está desnuda y de pie en el baño, absorta en la contemplación de su hombro derecho.

En su hombro derecho crece y se descuelga un poco hacia la espalda algo liviano y blando. Un ala. O más bien un comienzo de ala. O mejor dicho un muñón de ala. Un pequeño miembro atrofiado que ahora ella palpa cuidadosamente, como con recelo (pp. 65-66).

Inmediatamente después de esta escena, Juan Manuel manifiesta su duda acerca de la naturaleza de lo observado: “Una alucinación. Debo haber sido víctima de una alucinación. La caminata, la neblina, el cansancio y ese estado ansioso en que vivo desde hace días, me han hecho ver lo que no existe...” (p. 66). De hecho, en la descripción de la escena hay dos elementos que refuerzan la vacilación. Primeramente, Juan Manuel está frente a un cristal humedecido, el cual debe desempañar para poder mirar, con lo que se está cuestionando de manera tácita su capacidad de visualización. Después, el narrador del relato hace una acotación para describir los ojos del joven: son dos estrellas, “como en los cuentos”. En estas palabras creo percibir la ironía, una especie de advertencia para recordarnos que debemos guardar distancia de lo planteado en la narración.

Otro cuento extraordinario sobre un personaje aparentemente inmortal es obra de uno de los autores fantásticos más admirados por Borges: H. G. Wells. En

“El caso del difunto Mister Elvesham”,²⁷⁵ el joven estudiante de medicina Edward George Eden relata una historia increíble: la manera en la cual el anciano Mr. Elvesham logró robar su cuerpo. Durante una cena, en la cual el viejo ofrece a Eden nombrarlo su heredero universal, los hombres brindan para sellar el pacto. Sin embargo, Elvesham administra en la copa del muchacho un brebaje. A las pocas horas, y luego de una noche de malestares y pesadillas, Eden despierta en la mansión del millonario. Allí descubre horrorizado que, mientras su conciencia le pertenece, ahora su cuerpo es el del anciano. El estudiante deduce la trampa: seguramente, en ese momento Elvesham estará disfrutando de la vitalidad de su cuerpo joven; y muy pronto, cuando muera, las posesiones del viejo pasarán a manos del falso Eden.

Se supone que lo que estamos leyendo es el testimonio escrito de Edward George Eden antes de suicidarse: “Mi intención, al escribir este relato, no es precisamente la de ser creído, sino la de evitar la caída de una próxima víctima. Quizás mi desdicha le sirva de algo. Sé que mi caso es irreparable y estoy casi resignado a afrontarlo” (p. 263). Sin embargo, también aquí la duda se impone, pues es imposible constatar la veracidad de este testimonio, ya que al final tenemos que los dos personajes han muerto, según informa un editor anónimo de la historia:

Aquí termina el manuscrito que se encontró en la biblioteca de Mr. Elvesham. El cadáver fue hallado entre la mesa de trabajo y la silla. El relato estaba escrito a lápiz. La escritura no parecía de Mr. Elvesham. Indiscutiblemente, existió alguna relación entre Eden y Elvesham, pues la propiedad del último había sido transferida al joven, aunque éste nunca heredó. Cuando Elvesham se suicidó, Eden ya estaba muerto. Veinticuatro

²⁷⁵ Quizás Borges conoció el relato de Wells a través de la antología *Omnibus of Crime*, compilada por Dorothy L. Sayers. En 1939 reseñó el libro para *El Hogar*. En la nota, después de lamentar la deficiencia del contenido, explica: “Más de cincuenta narraciones componen este libro. Un admirable cuento de Wells –*La historia del difunto Mister Elvesham*– casi lo justifica” (oc., IV, p. 416).

horas antes, en la intersección de Gower Street y Euston Road, murió, atropellado por un carruaje. El único hombre capaz de proyectar alguna luz sobre este relato fantástico, ha desaparecido (p. 274).

El último relato que comentaré es “La verdad sobre el caso de M. Valdemar” de Edgar Allan Poe. Si bien lo estoy considerando entre los textos sobre personajes inmortales, cabe aclarar que en este caso se trata, más bien, de una historia donde se “congela” el último instante de la vida del protagonista, mediante la hipnosis, cuando está llegándole la muerte. En este sentido, podríamos hablar, con mayor exactitud, de una muerte “detenida”. Aunque Bioy Casares repudió las historias sobre vampiros, este cuento de Poe bien podría tener alguna relación con el tópico: como los vampiros, Valdemar es una especie de *muerto viviente*. Lo que también es visible es la posibilidad de establecer ciertos vínculos –como notó José Miguel Sardiñas– entre “La verdad sobre el caso de M. Valdemar” y “El milagro secreto”: en el cuento de Borges también tenemos la suspensión de la vida un momento antes de que llegué la muerte.²⁷⁶

Son dos los textos donde encontramos personajes que sufren una metamorfosis. El primero es “Ser polvo” de Santiago Dabove, donde el protagonista, durante un viaje a caballo por caminos solitarios, cae a tierra víctima de una hemiplejía. En un proceso que ocupa varios días, conoceremos los pensamientos del personaje, mientras poco a poco se va transformando en parte del suelo mineral donde se encuentra. El segundo relato viene inmediatamente después de “Ser polvo”. En “El lobo”, fragmento del *Satiricón* de Petronio, se cuenta el caso de la transformación de un soldado en aquel animal de los bosques. También, el

²⁷⁶ Véase J. M. Sardiñas, “Breve comentario sobre una antología fantástica”, p. 478.

descubrimiento del fenómeno cuando el lobo que ha atacado un redil es herido en el pescuezo; herida que mostrará el soldado poco después.

Finalmente, hay dos textos que quisiera incluir en mi categoría sobre “personajes irreales”. Se trata de “El busto” de Jean Cocteau y “¿Quién sabe?” de Guy de Maupassant. En ambos, más que seres extraordinarios, tenemos objetos que cobran vida: en el de Cocteau, una estatua asesina; en el de Maupassant, los muebles de una casa que escapan de ella. En este último relato, de nueva cuenta, la duda es parte esencial de la obra: el protagonista escribe su historia en las habitaciones de una clínica de salud mental.

2.6 Relatos sobre el problema de la escritura

En la *Antología de la literatura fantástica*, hay varios relatos que se presentan como la declaración escrita de historias extraordinarias: “¿Quién sabe?”, “La verdad sobre el caso de M. Valdemar”, “El caso del difunto Mister Elvisham”. No obstante, como he comentado, son testimonios provistos por personajes poco confiables, dado el deterioro físico o mental que presentan. Son textos donde la aproximación teórica formulada por Todorov resultaría muy productiva.

Frente a los anteriores, hay otros relatos en los cuales se escenifica algún problema del proceso de la escritura. Daniel Balderston ha observado atinadamente: “La antología abre –después del prólogo de Bioy– con «Enoch Soames», de Max Beerbohm, y cierra con «El cuento más hermoso del mundo», de Kipling, dos de los textos más sólidos que se incluyen. Son cuentos preocupados por una poética y una estética de lo fantástico; por lo tanto, su posición en el libro sugiere una

preocupación metaliteraria por parte de los compiladores...”.²⁷⁷ En el apartado sobre los juegos con el tiempo ya hice algunas observaciones acerca de “Enoch Soames”. Una de las más trascendentes es la paradoja temporal de invertir la sucesión causa-efecto: cuando Soames comunica a “Beerbohm” que escribirá un cuento que aún no existe, logra que éste se produzca, con lo cual la causa se ubica después del efecto. De hecho, se supone que estamos leyendo un relato imposible, pues “Beerbohm” juró nunca escribir esa historia. Si Soames no hubiera revelado la existencia del texto, ¿Beerbohm habría podido componerlo?

También “El cuento más hermoso del mundo” es una historia imposible. Como se recuerda, el narrador quiere escribir lo que le parece será el cuento más hermoso del mundo, con los recuerdos de las vidas pasadas del joven e ingenuo Charlie Mears. Pero una vez que éste se enamora, la memoria del pasado se desvanece; y el narrador lamenta: “Charlie había probado el amor, que mata el recuerdo, y el cuento más hermoso del mundo nunca se escribiría” (p. 326). Sin embargo, hay un juego muy ingenioso: mientras el narrador finge que no podrá escribir la historia de Charlie, tenemos que esa historia está completa y que recién acabamos de leerla.

Desde mi perspectiva, Borges empleó estrategias de este tipo de manera muy productiva. Aunque hay muchos ejemplos a lo largo de su obra, sólo tomaré uno muy cercano a la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*. En el primer párrafo de “Tema del traidor y del héroe” se explica: “Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que

²⁷⁷ D. Balderston, “De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”, en Sylvia Saíta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, p. 218.

escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así”.²⁷⁸ Mientras en este párrafo se plantea que un día, quizás, escribiré una historia que se llama “Tema del traidor y del héroe”, tenemos que, a pesar de lo dicho, ya estamos leyéndola.

Sin duda, el relato de la *Antología* que plantea la mayor cantidad de problemas acerca de la escritura es producto, igualmente, de la pluma de Borges: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Ya había comentado que, para Mery Erdal Jordan, éste es paradigmático de lo fantástico como “producto lingüístico”. Desde las primeras escenas de esta ficción se nos coloca en el centro de una discusión literaria: “El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal” (p. 71). Este tipo de historia, que plantea una obra donde sólo unos cuantos lectores descubrirán un argumento genuino y oculto, detrás de uno visible y falso, recuerda una de las obras reseñadas en “Examen de la obra de Herbert Quain”. Se trata de la novela policiaca *The God of the Labyrinth*:

Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese

²⁷⁸ *Sur*, 1944, núm. 112, p. 23.

libro singular es más perspicaz que el detective (*oc*, I, p. 462).²⁷⁹

Como se recuerda, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” inicia cuando “Bioy” recuerda la frase de un hereje de Uqbar. Esas palabras se citaban en el volumen XLVI de la *Anglo-American Cyclopaedia*. “Borges” y “Bioy” estudian otros aspectos del artículo apócrifo sobre la región denominada “Uqbar”. Uno de los puntos más notables para esta exposición, es que en ese país se rechazaba la noción de realismo literario y se practicaba lo fantástico: “La sección *idioma* y *literatura* era breve. Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön” (p. 73). Parece muy pertinente la inclusión en la *Antología* de un relato fantástico que presenta un mundo donde se practica una poética de lo fantástico. Y cuando se describe la poesía de Tlön, vuelve a surgir un tácito rechazo del realismo: “En la literatura de este hemisferio [el boreal] (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas” (p. 77).

²⁷⁹ El 15 de abril de 1938, Borges publicó en *El Hogar* la reseña de la novela policiaca *Excellent Intentions* de Richard Hull. En ella se plantea la misma ambición: “Uno de los proyectos que me acompañan, que de algún modo me justificarán ante Dios, y que no pienso ejecutar (porque el placer está en entreverlos, no en llevarlos a término), es el de una novela policial un poco heterodoxa. (Lo último es importante, porque entiendo que el género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes.)

“Lo concebí una noche, una de las gastadas noches de 1935 o de 1934, al salir de un café en el barrio del Once. Esos pobres datos circunstanciales deberán bastar al lector: he olvidado los otros, los he olvidado hasta ignorar si los inventé alguna vez. He aquí mi plan: urdir una novela policial del tipo corriente con un indescifrable asesinato en las primeras páginas, una lenta discusión en las intermedias y una solución en las últimas. Luego, casi en el último renglón, agregar una frase ambigua —por ejemplo: «y todos creyeron que el encuentro de ese hombre y de esa mujer había sido casual»— que indicara o dejara suponer que la solución era falsa. El lector, inquieto, revisaría los capítulos pertinentes y daría con otra solución, con la verdadera. El lector de ese libro imaginario sería más perspicaz que el «detective»” (*oc*, IV, p. 359).

En este relato aparece una de las más famosas observaciones de Borges: "...la metafísica es una de las ramas de la literatura fantástica" (p. 79). Desde luego, en esa frase tenemos no sólo una caracterización de la cosmovisión tlöniana, sino también una nota del escepticismo borgeano: la incapacidad de los sistemas filosóficos para dar cuenta de la realidad; las filosofías como pura especulación, como pura *ficcionalización* acerca de lo que probablemente sea la realidad.

En el tomo once de *A first Encyclopaedia of Tlön* abundan otros datos interesantes acerca de las letras del planeta imaginario:

En los hábitos literarios [...] es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*... (p. 82).

Desde luego, en estas líneas estamos ante una de las ideas centrales de "Pierre Menard, autor del *Quijote*".²⁸⁰ En el siguiente párrafo hallaremos aspectos de otra de

²⁸⁰ En ese relato se lee: "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le Jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?" (*oc*, I, p. 450). Sin embargo, como en otros casos que ya revisamos, "Pierre Menard, autor del *Quijote*" no es el primer sitio donde Borges planteó estas ideas. En "La fruición literaria" (*El idioma de los argentinos*), hallamos esa extraordinaria postulación: atribuir un verso de Esquilo sobre un incendio a un escritor porteño contemporáneo, a un poeta chino, a un testigo presencial del fuego y, finalmente, al propio Esquilo. Después de la publicación de "Pierre Menard...", volvería a la cuestión en "La paradoja de Apollinaire" (1946), donde una frase del poeta francés se atribuye a un dictador sudamericano, a un periodista, a un escritor y, por último, a Apollinaire (J. L. Borges, *Textos recobrados. 1931-1955*, Emecé, Buenos Aires, 2001, pp. 247-250).

las obsesiones borgeanas: “[En Tlön] son distintos los libros. Los de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables” (p. 82). En estas líneas está presente una de las fantasías filosóficas que más atrajeron a Borges: el universo infinitamente ramificado que se expone en el fragmento de *Star Maker* de Olaf Stapledon; fragmento que sería una de las bases de la novela china *El jardín de senderos que se bifurcan* de Ts’ui Pên. También lo sería de una de las novelas del imaginario Herbert Quain:

Aun más heterodoxa [que la novela policiaca *The God of the Labyrinth* del mismo Herbert Quain] es la novela “regresiva y ramificada” *April March*, cuya tercera (y única) parte es de 1936. [...] Los mundos que propone *April March* no son regresivos; lo es la manera de historiarlos. Regresiva y ramificada, como ya dije. Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de *otra* posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta pues de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas ellas, naturalmente.) De esas novelas, una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera” (oc, I, pp. 462-463).

Ya se señaló la paradoja temporal expuesta en el hecho de que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” –relato de 1940–, contenga una posdata en un futuro aún inexistente. Vale la pena ampliar la cita de ese pasaje: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, 1940, sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo” (p. 84). Como se percibe, la reproducción del “artículo anterior” es, al

mismo tiempo, una crítica del “artículo anterior”: el texto que se reproduce es, una vez que se ha “expurgado”, una toma de distancia con respecto al texto que se reproduce.

Tampoco es novedosa esa evaluación de un texto dentro del mismo texto. Antes de “Tlön...”, la encontramos en uno de los párrafos finales de “El acercamiento a Almotásim”: “Releo lo anterior y temo no haber destacado bastante las virtudes del libro” (*oc*, I, p. 417). La obra borgeana es riquísima en este recurso. Y no sólo como estrategia de autocrítica; también como artificio estructural. Basta recordar el gusto de Borges ante obras que albergan a la misma obra en su interior; a los mapas de tal perfección que deben incluir los mapas originales. Aunque muchos otros textos serían paradigmáticos, quiero recordar unas líneas de “Funes el memorioso”. Este personaje increíble comenta que “dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero” (*oc*, I, p. 488). Desde luego, en estas palabras se puede ver reflejada, tangencialmente, la “inutilidad” del realismo: “copiar” con absoluta fidelidad es un esfuerzo, a la larga, vano y estéril.²⁸¹ Pero también podemos advertir insinuada una construcción que linda con el infinito –y con el vértigo–: se parte de un día entero “original”; para recordarlo, había sido necesario emplear un día entero; y –digamos entonces– para recordar que se había recordado un día entero, podía ser

²⁸¹ Beatriz Sarlo comenta sobre el relato: “Funes [...] es una parábola acerca de las posibilidades e imposibilidades de la representación. Cuento filosófico sobre teoría literaria: ésta sería una de sus posibles lecturas. Porque Funes lleva hasta el límite los problemas de la representación de la experiencia y el recuerdo de la experiencia en el discurso. Funes está cautivado por lo que Borges llamaría el azar desprolijo de la representación realista. Su situación es desesperada: el tiempo de lo narrado y el tiempo de la narración coinciden en su discurso de manera perfecta [...]. Funes ignora las elipsis y no puede cortar el continuum del tiempo recordado para organizarlo en la línea artificiosa del relato” (“Borges y la literatura argentina”, *Punto de Vista*, 1989, núm. 34, p. 9).

necesario un día entero; y para recordar que se había recordado que se había recordado...

“Tlön...” arrancó en el marco de una charla sobre literatura. Después, en tanto que ese planeta sólo existía como representación en una enciclopedia, puede decirse que Tlön parecía ser textualidad pura.²⁸² Finalmente, es muy adecuado que “Tlön...” culmine haciendo referencias, de nueva cuenta, a la literatura. Increíblemente, ese mundo de palabras comienza a invadir nuestro mundo: una brújula y un cono de un metal que no existe en la Tierra son descubiertos, para inquietud de los hombres. Y muy pronto, de acuerdo con “Borges”, Tlön terminará por imponerse a nuestra realidad: “Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Brown” (p. 88). Y cuando desaparezca del planeta “el mero español”, será imposible entender el contenido de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. A menos que alguien se lance a la tarea de traducirlo a la lengua tlöniana y –en contraste con el “Borges” traductor– decida darla a la imprenta.

La *Antología de la literatura fantástica* inicia y concluye con relatos sobre las posibilidades de escribir literatura. Y uno de los textos centrales de la obra es “Tlön,

²⁸² Sarlo indica: “El planeta es un mundo imaginario inventado por una secta secreta que opera como escritor colectivo. La *First Encyclopedia of Tlön* es una utopía textual: el dominio perfecto de la ficción filosófica. La existencia de Tlön se basa en un presupuesto «como si», sustentado en el poder del lenguaje para producir realidad. Formado por el lenguaje, Tlön se origina, además, en una de las organizaciones conceptuales que más fascinan a Borges: la enciclopedia, redactada por una secta, otra de sus formas predilectas de organización fictiva de lo social. Pero, en el final del relato, Tlön invade la imperfecta realidad en la que vivimos: objetos de Tlön cruzan la línea tenue entre el mundo de palabras, presentado como texto de una enciclopedia, y el mundo de palabras postulado irónicamente como «real», porque allí los lectores encontramos al narrador «Borges» y sus amigos escritores” (*Borges, un escritor en las orillas*, pp. 117-118).

Uqbar, Orbis Tertius”, ficción donde se impone el fenómeno del lenguaje sobre la realidad. Estas ideas recuerdan –como ya se vio– las postulaciones teóricas de Mery Erdal Jordan. También las de la estudiosa Rosalba Campra: en “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, analiza lo fantástico no como fenómeno de la percepción, sino del lenguaje y de la escritura.²⁸³ Hay que aclarar que Campra se refiere, sobre todo, a la literatura fantástica del siglo XX, es decir, aquella que buscaba nuevos caminos con respecto a lo fantástico decimonónico.

Desde mi perspectiva, hay un texto en la *Antología* que ejemplificaría estupendamente el asunto. Se trata de un fragmento de las obras de Thomas Bailey Aldrich: “Una mujer está sentada sola en su casa. Sabe que no hay nadie más en el mundo: todos los otros seres han muerto. Golpean a la puerta” (p. 294). En esta veintena de palabras creo ver un fenómeno que también se presenta en “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar. Si en éste no son los personajes sino los lectores quienes pueden percibir que está ocurriendo un hecho extraordinario, la edición en extremo breve de la obra del norteamericano no da margen a que conozcamos la reacción de la mujer después de oír los golpes a su puerta: somos nosotros los que, a partir de una estructura casi silogística, sabemos que el suceso es imposible de acuerdo con los presupuestos de la escritura. Hay que aclarar que esto no significa que la mujer carezca de comprensión y, seguramente, de reacción en el texto. Pero la maliciosa edición del fragmento no nos permite observarla actuar, por lo cual el efecto de lo fantástico queda –a partir de lo que se nos dio en la escritura– por completo a nuestro cargo.

²⁸³ Véase ese ensayo en *Teorías de lo fantástico*, introd., comp. y bibliografía David Roas, Arco, Madrid, 2001, pp. 153-191.

III. LA *ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA*: UNA OBRA “DESCONCERTANTE” Y

“CAPRICHOSA”

1. CRITERIOS DE SELECCIÓN Y ORGANIZACIÓN DE LOS TEXTOS EN LA *ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA*

La extrañeza y la censura fueron algunas de las primeras reacciones que despertó la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*. Varios testimonios permiten identificar una recepción que apunta en ese sentido. En una carta dirigida a Victoria Ocampo, Roger Caillois señaló: “He visto la Antología Borges-Adolfito-Silvina: es desconcertante desde cualquier punto de vista”.²⁸⁴ Caillois opuso varios reparos tras su revisión del volumen. Por un lado, la falta de escritores alemanes en la selección: “Hasta ahora, Alemania era considerado el país por excelencia de la literatura fantástica: no hay, por decirlo así, ningún alemán (Kafka es judío y checo) en la Antología. ¿Tal vez un olvido?”. Ya se ha subrayado que Bioy reconoció en el prólogo la ausencia de algunos escritores: con ese apunte se admitía –aunque no se justificaba– la omisión, por ejemplo, de un autor “imprescindible” como Hoffmann. Sin embargo, no deja de ser llamativa esta laguna si se recuerda una afirmación categórica de Borges: “Ya en el terreno filosófico, ya en el de las novelas, Alemania posee una literatura fantástica –mejor dicho, *sólo* posee una literatura fantástica” (“Los traductores de las *1001 noches*”, *Historia de la eternidad*, OC, I, p. 412).

²⁸⁴ *Correspondance. Roger Caillois-Victoria Ocampo*, eds. Odile Felgine, con la colaboración de Laura Ayerza de Castilho, Stock, París, 1997, pp. 114-115.

Por otro lado, a Caillois le pareció arbitraria la inclusión de autores que no tuvieron la intención de escribir literatura fantástica: “En cuanto a poner a Swedenborg, es increíble: nunca tuvo la intención de escribir literatura fantástica. Y si uno se ocupa de la literatura fantástica involuntaria, entonces puede empezarse con la Biblia y algunas otras obras del mismo tipo, bastante importantes”. Finalmente, el crítico francés consideró una falta de delicadeza la presencia de Borges en el libro: el que hace una antología debe evitar incluirse en ella.

No deben subestimarse las críticas y observaciones de Roger Caillois. Hay que recordar que, años después, él se destacaría como un compilador y teórico de lo fantástico en su vertiente clásica tradicional. De mediados de la década de 1960 son sus principales aportaciones en ese terreno. Su *Anthologie du fantastique* es de 1966 (Gallimard, Paris). Y sus reflexiones se incluyen en *Au cœur du fantastique* de 1965 (Gallimard, Paris) y en *Images, images...* de 1966 (Corti, Paris). Caillois, por ejemplo, fue uno de los primeros estudiosos en distinguir que con lo fantástico no se buscaba la sustitución del universo cotidiano y reconocible por otro distinto, sino cuestionar las leyes que, supuestamente, rigen de forma infalible el funcionamiento de nuestro mundo. De igual modo, aunque la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov es un texto fundacional, el teórico de origen búlgaro citó con frecuencia las aportaciones de Caillois, así sea para discutir las y cuestionarlas, con lo que implícitamente estaba reconociendo la importancia de sus ideas.

Tampoco Eduardo González Lanuza se mostró muy entusiasmado con los criterios de selección de la *Antología*. Ya desde el arranque de la reseña que dedicó al volumen se percibe la decepción de González Lanuza: “No sé por qué cuando uno lee poemas o prosa impecable, piensa inmediatamente: «son trozos de antología», y por

qué luego, al verlos en una antología, se siente en cierta medida defraudado”.²⁸⁵ Luego de hacer algunas observaciones generales acerca de las antologías y de comentar ciertos aspectos del prólogo de Adolfo Bioy Casares, el reseñista critica varios puntos de la selección. Para él, “La esperanza” de Villiers de L’Isle Adam pertenece a la categoría de la literatura psicológica; “¿Quién sabe?” de Maupassant, al relato alucinatorio; “La noche incompleta” de Manuel Peyrou, al género policial; “El destino es chambón” de Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta no tiene nada que ver con el tema del viaje al pasado, que sí cumple a cabalidad “El cuento más hermoso del mundo” de Kipling... Asimismo, el reseñista no deja de lamentar la ausencia del “cuento del fantasma desdentado de Knut Hamsun, y «El misterio» de Andreiff, obras maestras del género”.²⁸⁶ Como se ve, la concepción de lo fantástico de González Lanuza y la propuesta en la *Antología* resultan, a todas luces, incompatibles.

La cuarta de forros de la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* también es significativa al explorar el asunto. En la contratapa –espacio paratextual desde donde se procura convencer al lector de adquirir un libro– no se hace mención alguna acerca de los responsables de la recopilación.²⁸⁷ En cambio, lo que se intenta es una organización de lo fantástico, señalando a los autores que lo tipificarían: “clásicos” (Poe, L’Isle Adam, Wells), “orientales”, “místicos” (Bloy, Swedenborg), “cultores de la imaginación razonada” (Beerbohm, Kafka,

²⁸⁵ Véase E. González Lanuza, “J. L. Borges, Silvina Ocampo, A. Bioy Casares: *Antología de la literatura fantástica*”, *Sur*, 1941, núm. 81, pp. 78-80.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 80.

²⁸⁷ No ocurre lo mismo en la segunda edición (1965), donde se resalta que los responsables del libro son “tres destacadas figuras del mundo argentino de las letras”. Para ese momento, los compiladores –sobre todo en el caso de Borges– ya habían alcanzado la notoriedad: sus apellidos eran una “garantía”, una “marca de prestigio” a la hora de la comercialización editorial.

Chesterton), “los mejores artífices verbales” (Joyce, Cocteau), “los maestros del terror escénico” (Dunsanny, O’Neill) y “los metafísicos” (Stapledon, Carlyle, Macedonio Fernández). Pampa Olga Arán comenta sobre lo anterior:

Como vemos el criterio clasificatorio es ecléctico, tan pronto se refiere a la tradición e importancia de un autor en el género (clásico), como al origen geográfico (orientales), a la organización argumental (imaginación razonada), al uso experimental del lenguaje, a ciertas cuestiones tematizadas (metafísicas). Varias categorías clasificatorias podrían servir de manera alternativa para albergar nombres de otra serie y en ciertos casos para generalizar toda la colección.²⁸⁸

Evidentemente, el autor del texto de la cuarta de forros se muestra, en el fondo, tan desconcertado como Caillois o González Lanuza: sus palabras causan más la impresión de una asamblea de apellidos con mayor o menor renombre que la comprensión clara del eje que supuestamente vincula ese conglomerado: lo fantástico. Aspectos como los que he descrito explicarían, acaso, que un lector de la envergadura de Alfonso Reyes se haya referido al volumen como “cierta caprichosa *Antología de la literatura fantástica*”.²⁸⁹

En este mínimo muestrario de testimonios destaca un hecho: la enorme dificultad para aprehender la *Antología* en su conjunto. El problema inmediato sería, entonces, intentar una lectura lo más convincente posible. La escasez de acercamientos críticos –actuales y pretéritos– a una obra que todo mundo reconoce como fundamental habla de lo problemático que es ensayar una aproximación al libro. Así, creo que aún no se ha completado la labor crítica que permita entender la

²⁸⁸ P. O. Arán, “La literatura de Tlön”, en *Borgesíada*, Susana Romano-Sued (comp.), Topografía, Córdoba, Argentina, 1999, p. 117.

²⁸⁹ A. Reyes, “El argentino Jorge Luis Borges”, en *Obras completas*, FCE, México, 1959, vol. IX, p. 308.

Antología de la literatura fantástica como un conjunto coherente. A mi juicio, uno de los mayores obstáculos en la lectura del volumen es creer que todo puede explicarse desde la perspectiva de una concepción más o menos *sui generis* de lo fantástico.

Para entender el funcionamiento de la *Antología*, entonces, me parece que es necesario dar cuenta de cómo, por qué y para qué se ha congregado el conjunto de textos que la conforman. Es decir, hay que precisar con la mayor claridad posible los mecanismos del *criterio de selección* y de *organización de los textos* puestos en marcha por los compiladores. En esos criterios de selección y en la organización de la obra creo ver un programa estético y batallas literarias que trascienden los terrenos de la literatura fantástica. Como se estudió, en el prólogo de Adolfo Bioy Casares se menciona muy poco o nada sobre esos dos elementos centrales en la conformación de cualquier antología.

1.1 Jorge Luis Borges y las antologías

Ya se destacó que, conforme con las declaraciones de Bioy, la *Antología de la literatura fantástica* fue el resultado casi inocuo de una charla entre amigos, un producto de la lectura como puro hedonismo estético. Creer, sin embargo, que la selección realizada para la *Antología* fue obra del azar o de un mero accidente tal vez no permitiría a la aproximación crítica más productiva.

Para 1940, Borges ya tenía una experiencia de veinte años en lo que se refiere a la compilación de antologías. Aunque muchas de las más celebres recopilaciones del argentino se realizaron en colaboración, sus ejercicios iniciales en ese territorio fueron producto de una labor solitaria. La primera de ellas, para la revista española *Grecia*,

fue de 1920: “Lírica inglesa actual”. Las siguientes, en las cuales también ejerció el oficio de traductor, fueron igualmente para publicaciones hispánicas: “Novísima lírica francesa” (*Grecia*, 1920), “Lírica austriaca de hoy” (*Grecia*, 1920), “Lírica expresionista: síntesis” (*Grecia*, 1920), “Antología expresionista” (*Cervantes*, 1921) y “La lírica argentina contemporánea” (*Cosmópolis*, 1921).²⁹⁰

Fue hasta 1926 cuando reunió su primera compilación en equipo: *Índice de la nueva poesía americana*, al lado de Alberto Hidalgo y Vicente Huidobro. Después de ésta, prácticamente todas las antologías que realizó fueron firmadas en colaboración. De acuerdo con Álvaro Fernández Bravo, para 1982 Borges había compilado y prologado –solo o en colaboración– más de treinta antologías.²⁹¹

¿A qué programa estético responde una labor tan persistente en el campo antológico? Para Fernández Bravo, hay un verdadero afán de encarar el sistema literario en boga, el canon de la literatura argentina, al “importar nuevos libros y autores, ponerlos en circulación y reorganizar el sistema literario intentando desarmar y rearmar genealogías” (p. 132). En “Borges coleccionista”, se parte de una hipótesis: numerosas antologías borgeanas pueden ser leídas en el marco de sus embates al canon nacional, que tuvieron en Leopoldo Lugones y en la *Historia de la literatura argentina (1917-1922)* de Ricardo Rojas dos de sus blancos constantes. Sin embargo, Fernández Bravo no pone a prueba sus propuestas en el análisis directo de alguna de las antologías citadas. Con todo, me parece que sus hipótesis son

²⁹⁰ Véase J. L. Borges, *Textos recobrados. 1919-1929*, Emecé, Buenos Aires, 1997.

²⁹¹ A. Fernández Bravo, “Borges coleccionista”, en *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis (comp.), Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 129, n. 1 (en adelante, las referencias a este trabajo las haré dentro del texto).

atendibles, por lo que en las siguientes páginas procuraré aplicar varios de sus planteamientos al caso de la *Antología de la literatura fantástica*.

En el primer capítulo de este trabajo describí la polémica sostenida por Borges contra las ideas de Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas en torno a la obra más importante del sistema literario argentino: el *Martín Fierro* de José Hernández. Como se recuerda, esa discusión tenía como elemento central una tesis sostenida a partir del Centenario del movimiento independentista argentino: el poema gaucho era un espejo fiel de los valores y arquetipos nacionales. Frente a la convicción de que el *Martín Fierro* era el poema épico argentino, como lo serían las epopeyas homéricas para el ámbito griego (Lugones) o la *Chanson de Roland* para los franceses y el *Cantar de Mio Cid* para los españoles (Rojas), Borges defendió la naturaleza novelística de la obra de Hernández. Con esa sola afirmación, las connotaciones mítico-nacionalistas del poema se desvanecían. También he recordado páginas atrás un relato borgeano con el cual se procuró clausurar argumentalmente –y manifestar una serie de posiciones político-ideológicas de la realidad nacional de ese momento– el *Martín Fierro*: “El fin”.²⁹²

Fernández Bravo indica que, con su discurso crítico, Borges cuestionó constantemente la posición de prestigio de numerosos autores y obras del sistema literario argentino. Como señalé en el primer capítulo, durante los años inaugurales de su carrera literaria, el joven Borges –y su generación completa– emprendió una campaña estética contra la posición central de Leopoldo Lugones en el parnaso nacional. José Hernández fue también, desde una perspectiva diferente, blanco de sus críticas. Fernández Bravo explica: “José Hernández y el *Martín Fierro* son [...]”

²⁹² Remito nuevamente a la bibliografía citada en la nota 38 del primer capítulo.

uno de sus objetivos frecuentes, pero antes que autores u obras, lo que resulta atacado por Borges es el principio constructivo del canon y acaso el concepto mismo de una jerarquía rígida y nacional, presidida por una obra maestra” (p. 131). En 1970, Borges escribió al respecto:

Una curiosa convención ha resuelto que cada uno de los países en que la historia y sus azares han dividido fugazmente la esfera tenga su libro clásico. Inglaterra ha elegido a Shakespeare, el menos inglés de los escritores ingleses; Alemania, tal vez para contrarrestar sus propios defectos, a Goethe, que tenía en poco a su admirable instrumento, el idioma alemán; [...] Suecia, creo, se ha resignado a Strinberg. [...] En lo que se refiere a nosotros, pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido, a partir de este siglo, el *Facundo* y no el *Martín Fierro* (*oc*, IV, p. 105).

Como se percibe, hay un fuerte cuestionamiento a la idea de que un escritor – y seguramente su obra– pueda representar los valores de una nación, si es que éstos existen realmente. En el caso del *Martín Fierro*, Borges reconoce su posición privilegiada en el sistema literario argentino, pero lamenta esa canonización. Para Fernández Bravo, la exaltación del *Facundo* sería “más coherente con la concepción de la Argentina como parte de la tradición europea con la que [Borges] asociará a su país cuando abandone posiciones nacionalistas” (p. 134). Esta posición, en la cual se afilia a la civilización y no a la barbarie del famoso binomio, es tardía, pues antes él había elogiado otros valores del *Martín Fierro*.

1.2 Borges y la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas

Se dice que Borges comentó alguna vez que la *Historia de la literatura argentina* era más copiosa que la literatura argentina. De acuerdo con Álvaro Fernández Bravo, “Borges no parece haber leído la *Historia* de Rojas con simpatía y más bien se dedicó

a atacar el canon literario por él establecido. Es más, su misma empresa crítica y editorial parece en gran medida dedicada a corregir, enmendar o reponer aquellos autores a los que la *Historia de la literatura argentina* había excluido” (p. 135). Un buen testimonio de lo anterior es la apología borgeana de la vida y obra de Evaristo Carriego que apunté en el primer capítulo. Un ejemplo más es la campaña de los muchachos martinfierristas en favor de Macedonio Fernández. Graciela Montaldo asegura, en conclusión, que Borges “ha escrito, más que ningún otro escritor de la década del veinte, *otra versión de la historia de la literatura argentina* recogida en los «comentarios» a los gauchescos, a Banchs, Lugones, Carriego, Almafuerte y los poetas más jóvenes”.²⁹³ En el primer capítulo también se señaló que, aunque pueda parecer excesivo, la literatura argentina es, en muchos sentidos, *una lectura borgeana* de la literatura argentina.

Desde muy joven, el autor de *Inquisiciones* manifestó una abierta antipatía por la obra de Ricardo Rojas. En el *Índice de la nueva poesía americana* (1926), se incluían prólogos de los tres compiladores: Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Borges. En el de éste, se lee: “El rubenismo fue nuestra añoranza de Europa. [...] Quede su eternidad en las antologías: queden muchas estrofas de Rubén y algunas de Lugones y otras de Marcelo del Mazo y ninguna de Rojas”.²⁹⁴

Fernández Bravo sostiene que uno de los aspectos medulares en la crítica borgeana a una obra como la *Historia de la literatura argentina* de Rojas es su vocación *totalizadora*. Desde el subtítulo de la obra, “Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en El Plata”, se postula la idea de una continuidad, que sería

²⁹³ G. Montaldo, “Borges: una vanguardia criolla”, en Graciela Montaldo (dir.), *Historia social de la literatura argentina, VII. Yrigoyen entre Borges y Arlt*, Contrapunto, Argentina, 1989, p. 220 (las cursivas son mías).

²⁹⁴ J. L. Borges, *Textos recobrados. 1919-1929*, p. 275.

una transformación sostenida y acaso apacible (“evolución”), no una ruptura marcada por hiatos violentos. Desde el prefacio, Rojas entiende el fenómeno estético-literario como un edificio construido por una labor inconsciente y colectiva. Las fuerzas telúricas serían el arquitecto que guía el trabajo –modesto o monumental, pero siempre invaluable– de los obreros culturales. Todo lo anterior, cimentado en la convicción de una totalidad coherente, la cual sería susceptible de interpretarse:

La importancia que atribuyo a cada escritor, el mayor o menor detenimiento que concedo a una vida, a un libro, a una idea, no nacen de caprichosas simpatías, sino de la magnitud que ellos asumieron ante mis ojos, al contemplarlos, dentro del campo total, en la particular perspectiva de cada volumen, a la luz de esta teoría, común a toda la obra: una literatura nacional es fruto de inteligencias individuales, pero éstas son actividades de la conciencia colectiva de un pueblo, cuyos órganos históricos son el territorio, la raza, el idioma, la tradición. La tónica resultante de esos cuatro elementos se traduce en un modo de comprender, de sentir y de practicar la vida, o sea en el alma de la nación, cuyo documento es su literatura.²⁹⁵

En el párrafo anterior hay algo muy claro: la literatura de este país, entonces, sólo es valiosa en la medida que da testimonio de las energías telúricas que han cincelado el perfil de la nacionalidad argentina.²⁹⁶

²⁹⁵ R. Rojas, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en El Plata. Los gauchescos I*, Losada, Buenos Aires, 1948, p. 23.

²⁹⁶ Para Rafael Gutiérrez Girardot, la “historiografía literaria latinoamericana es, como casi toda la historiografía literaria del siglo XIX, una historiografía con propósitos nacionalistas” (“Revisión de la historiografía literaria latinoamericana”, en *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, Ana Pizarro (coord.), El Colegio de México-Universidad Simón Bolívar, México, 1987, p. 79). De acuerdo con Gutiérrez Girardot, la *Historia* de Rojas es heredera directa de los esfuerzos historiográficos –con marcados propósitos nacionalistas– de Marcelino Menéndez y Pelayo.

Desde luego, si se revelara el manantial de donde nace la cultura argentina, se descubriría que su principal característica es una unidad inherente. De acuerdo con Rojas, esa tesis se fundamenta en sus observaciones en torno a la poesía:

Meditando sobre ella [se refiere a la lírica de su país] desde mis primeros años de vida literaria, llegué a ver ese rasgo de unidad, y por él descubrí que su duración abarca toda nuestra historia. Un tipo tan persistente de poesía no podía ser el fruto de un pasajero estado político, ni de un capricho individual. Obedecía sin duda a causas más profundas. Sus raíces se hundían, probablemente, en nuestro suelo, en nuestra raza, en nuestra lengua.²⁹⁷

Y esa unidad, garantizada por las manifestaciones telúricas, termina por justificar una visión teleológica de la cultura. Como corolario de sus reflexiones, Ricardo Rojas afirma: “De todo ello, vínome la concepción de mi doctrina estética, de mi credo «indianista» como escritor, del nacionalismo filosófico, en fin, para explicar la evolución anterior de nuestra literatura y servir de luz orientadora a nuestra literatura venidera”.²⁹⁸ Sin embargo, todo telurismo termina por encadenarse, inevitablemente, a un fatalismo: es la brújula que da a conocer la dirección desde la cual se vino; pero también indica el destino hasta donde se podrá llegar.

Ahora bien, ¿es posible que la *Antología de la literatura fantástica* sea en algún grado respuesta a una obra que se escribió casi veinte años antes? En *Borges*, descubrimos que todavía en un año tan distante como 1982 se siguen criticando aspectos de esa obra: “Según Borges, el tomo sobre los *Gauchos* de la *Historia de la literatura argentina* está basado sobre el error de Rojas de creer que los poetas

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 56-57.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 57.

gauchescos fueron gauchos: «Eso no impide que el libro sea considerado una indispensable obra de consulta, un pilar de nuestra cultura....»²⁹⁹ Sin embargo, la *Antología* podría estar cuestionando igualmente un libro mucho más cercano, el cual está construido con base en concepciones telúricas parecidas a las planteadas por Rojas: *Historia de una pasión argentina* (1935) de Eduardo Mallea.³⁰⁰ Ya vimos en el primer capítulo la batalla literaria secreta que Borges libró contra el prestigio de que gozaba Mallea en esa época. Asimismo, en la reseña de Bioy a *El jardín de senderos que se bifurcan* destacó la forma en la cual se criticaron las estéticas que buscaran, en primer sitio, ser un “espejo de la nacionalidad”, por el riesgo de caer en cosmovisiones cercanas al fascismo.

1.3 La ordenación ahistórica

Fernández Bravo opina sobre una historiografía literaria como la de Ricardo Rojas: “el orden de las historias literarias pretende exhumar objetos de un pasado remoto y exponerlos en una teleología que desemboca necesariamente en el presente y en la nación. La tradición se encadena al pasado y a su vez encadena el pasado a la nación, generando una forma rígida” (p. 140). En su opinión, Borges respondió a la rigidez y a los afanes totalizadores de la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas con un tipo de antología de carácter más flexible.

²⁹⁹ A. Bioy Casares, *Borges*, p. 1559.

³⁰⁰ La Argentina “visible” que aprisiona a la Argentina “invisible”, postuladas por Mallea en su *Historia de una pasión argentina*, pertenecen a la tradición de análisis ensayístico sobre la realidad del país. Algunos volúmenes destacados sobre el tema son: *El hombre que está solo y espera* (1931) de Raúl Scalabrini Ortiz; *Radiografía de la Pampa* (1933) y *La cabeza de Goliath* (1940) de Ezequiel Martínez Estrada, entre otros.

Como se recuerda, Bioy Casares cayó en múltiples contradicciones en el momento de explicar históricamente el problema de lo fantástico y su presentación en la *Antología de la literatura fantástica*. Por un lado, desarrolló un apartado sobre la “historia” de la literatura fantástica, propuso momentos claves de su evolución y habló de precursores y de sus grandes sucesores. Por el otro, aunque sabía que iba a despertar comentarios de censura o de suspicacia (“Analizado [el libro] con un criterio histórico o geográfico, puede parecer irregular”), no intentó, no quiso o no supo justificar que no se había optado por una ordenación cronológica.

En general, la ordenación en las antologías se apega a un criterio cronológico, con lo que de manera frecuente nos topamos con un criterio voluntaria o involuntariamente historicista. Susana González Aktories ha señalado un aspecto que, aunque pensado para las antologías poéticas, me gustaría examinar:

La clasificación que se rige por criterios de cronología [...] es la más frecuente y la que más se ha difundido en las antologías. Esta clasificación permite al lector entender el proceso histórico, pero tiene la desventaja de que no es fiable, porque hay poetas precoces o tardíos. También ocurre con este sistema una pérdida de cierto grado de autonomía del poema, porque se fija en el tiempo, y figura como documento de un desarrollo causal de la literatura. Así, el lector es animado a una recepción histórica, en la que todo está dividido y separado por compartimientos que representan distintos momentos históricos. Esta clasificación cronológica en las antologías ha llevado con frecuencia a la falsa o parcial definición de los periodos generacionales.³⁰¹

Una antología ordenada con un criterio cronológico, al igual que una historia literaria semejante a la planteada por Ricardo Rojas, puede estar marcada, en algún

³⁰¹ S. González Aktories, *Antologías poéticas en México*, Praxis, México, 1996, pp. 246-247. Véase también Alberto Vital, *La cama de Procasto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*, UNAM, México, 1996, p. 19.

grado, por una visión teleológica. Y una idea que entra en juego, directa o indirectamente, con una concepción de esta naturaleza es la de *causalidad*.

Quizás uno de los textos más interesantes que plantean el cuestionamiento borgeano acerca de los encadenamientos de la causalidad histórica sea el comienzo de “El atroz redentor Lazarus Morrel”. Significativamente, el primero de los apartados se titula “La causa remota”:

En 1517, el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa ocurrente variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los *blues* de Handy, el jazz, el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental D. Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental D. Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos mil y pico de muertos de la Guerra de Secesión, los tres mil trescientos millones gastados en pensiones militares, la estatua del imaginario Falucho, la admisión del verbo *linchar* en la decimatercera [sic] edición del Diccionario de la Academia, el impetuoso film *Aleluya*, la fornida carga a la bayoneta llevada por Soler al frente de sus *Pardos y Morenos* en el Cerrito, la gracia de la señorita de Tal, el moreno que asesinó Martín Fierro, la deplorable rumba *El Manisero*, el napoleonismo arrestado y encalabozado de Toussaint Louverture, la cruz y la serpiente en Haití, la sangre de las cabras degolladas por el machete del *papaloi*, la habanera madre del tango, el candombe (pp. 11-12).

Evidentemente, este largo párrafo es un comentario irónico a uno de los hechos más trascendentales de la historia y algunas de sus “infinitas” consecuencias. Uno de los aspectos que más llaman la atención es, desde luego, la sucesión de secuelas que pertenecen a categorías de toda índole, sin que parezca posible establecer soluciones de continuidad entre ellas: formar un conjunto unitario con esos

elementos implicaría redefinir las ideas de totalidad y coherencia para el discurso histórico. Para Annick Louis: “Cette énumération qui met en question le rapport hiérarchique entre cause et conséquence du discours de l’histoire, n’est pas faite de conséquences absurdes de l’action de Las Casas; celles-ci dérivent effectivement de ce fait historique”.³⁰² Sin embargo, hay diferencias de categoría entre esa “causa remota” y sus consecuencias:

le rapport du Père Las Casas constitue l’événement que l’histoire officielle de l’Amérique considère comme l’origine de l’esclavage des noirs dans ce continent; mais les conséquences énumérées ne sont considérées comme telles dans aucun livre d’histoire, car il s’agit de conséquences d’ordre individuel. Ainsi, le rapport cause-conséquence n’est pas pensé comme un rapport absurde, mais comme un rapport qui s’établit entre des éléments de nature différente.³⁰³

Lo que me interesa destacar es la desconfianza borgeana hacia concepciones históricas que conlleven una visión teleológica de los acontecimientos. Cuestión que está presente en una historia literaria como la de Ricardo Rojas y otras semejantes. Dice Fernández Bravo: “No sólo pueden leerse [esas historias] como órdenes totalizadores sino como estructuras jerárquicas y verticales que privilegian relaciones de filiación unidireccionales y parecen favorecer la sucesión sobre cualquier otra relación intertextual” (p. 137).

El trabajo más célebre sobre el escepticismo de Borges acerca de la historia de la literatura como un fenómeno de causas y consecuencias, de precursores y sucesores es, desde luego, “Kafka y sus precursores” (1951).³⁰⁴ Sin embargo, ya desde veinte

³⁰² A. Louis, *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, p. 162.

³⁰³ *Ibid.*, pp. 162-163.

³⁰⁴ Apareció por primera vez en *La Nación* (19 de agosto de 1951). Después se recogió en *Otras inquisiciones*.

años atrás esas ideas estaban presentes en su reflexión. Tomaré algunos ejemplos entre los ensayos de *Discusión*. El primer párrafo de “El Coronel Ascasubi” es un enérgico cuestionamiento de la categoría literaria de “precursor”, la cual le tocó en suerte a ese poeta:

Ascasubi, en vida, fue el Béranger del Río de la Plata; en muerte, un precursor humoso de Hernández. Ambas definiciones, como se ve, lo traducen en mero borrador –erróneo ya en el tiempo, ya en el espacio– de otro destino humano. La primera, la contemporánea, no le hizo mal [...]. La segunda, la de premonición o aviso del *Martín Fierro*, es una insensatez: es accidental el parecido entre las dos obras y es nulo entre las intenciones que las gobiernan. [...] La gente, fastidiada, ahuyentada, tuvo que recurrir a ese respetuoso sinónimo de la incapacidad meritosa: el concepto de precursor. Pensarlo precursor de su declarado discípulo, Estanislao del Campo, era demasiado evidente; resolvieron emparentarlo con José Hernández (pp. 29-30).³⁰⁵

También en “El *Martín Fierro*” hay una interesante discusión acerca de los precursores literarios. En las primeras líneas del trabajo se lee: “Sospecho que no hay otro libro argentino que haya sabido provocar de la crítica un dispendio igual de inutilidad. Tres profusiones ha tenido el error con nuestro *Martín Fierro*: una las admiraciones que condescienden, otra los elogios groseros, ilimitados, otra la digresión histórica o filológica” (p. 51).³⁰⁶ El punto número dos es el que interesa para estas páginas: “El segundo –la del elogio botarate a mansalva– no ha realizado hasta hoy sino el sacrificio inútil de sus «precursores» y una forzada igualación con el *Cantar del Cid* y con la *Comedia* dantesca” (p. 52). En el primer capítulo de esta tesis se hizo un recuento de los argumentos de Leopoldo Lugones y de Ricardo Rojas,

³⁰⁵ Primera edición del ensayo: *Sur*, 1931, núm. 1, pp. 129-140.

³⁰⁶ Este trabajo también apareció inicialmente en la revista *Sur* y en el año de 1931, pero en el número de otoño (núm. 2, pp. 134-145).

quienes postularon durante la década de 1910 la filiación épica del poema hernandiano. En la respuesta borgeana a esa idea podemos leer, asimismo, una crítica a la concepción telúrica que organiza la *Historia de la literatura argentina*: “La cándida y estafalaria necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico, ha pretendido comprimir, en ese cuchillero individual de mil ochocientos setenta, el proceso misceláneo de nuestra historia. Oyuela (*Antología poética hispano-americana*, tomo tercero, notas) ha desbaratado ya ese *complot*” (p. 53).

A mi juicio, la organización de los textos en la *Antología de la literatura fantástica* responde a esa concepción que desapruueba una línea de evolución unidireccional y teleológica presente en la *Historia de la literatura argentina* y en otras antologías más tradicionales. Aunque Adolfo Bioy Casares hable de escritores que hacen las veces de precursores de la literatura fantástica, en la ordenación de los textos los compiladores han rechazado el apego a la cronología. Con esto, se rehúye una visión de las letras como una cadena evolutiva ascendente, donde los precursores parecen ser necesariamente inferiores a los sucesores.

La *Antología* sería un modelo de organización sobre un eje “horizontal”, más que “vertical”: los autores y sus obras son presentados de tal manera que no es posible ordenarlos en una jerarquía, si ésta existiera y fuera posible. En las páginas del volumen podemos hallar a Tsao Hsue-Kin junto a León Bloy, a Santiago Dabove junto a Petronio, a James Joyce junto a Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta... Con esto, se destruiría la noción de influencia como una línea de causalidad única. Por otro lado, parece proponerse a los lectores un conjunto de textos cuyas relaciones serán el resultado de la recepción, más que de lazos previos entre ellos.

En los primeros dos capítulos he insistido en el cuestionamiento borgeano a las relaciones de causalidad tradicional. Se podría leer “El arte narrativo y la magia”, por un lado, como una crítica de la causalidad narrativa convencional, y, por el otro, como un elogio de las conexiones analógicas que impugnan la causalidad defendida por el pensamiento científico de la modernidad. Se podría leer el fragmento de *Star Maker* de Olaf Stapledon como la postulación de una historia no teleológica, conformada por devenires infinitos. Se podría leer la novela china reseñada en “El jardín de senderos que se bifurcan” como la multiplicación inagotable de los argumentos para una narración. Ya se ha subrayado igualmente, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, la cosmovisión que haría imposible comprender la relación “de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón...”

En la crítica a las relaciones de causalidad podemos insertar el concepto de *precursor* literario. Como se recuerda, Borges sostuvo en “Kafka y sus precursores” una tesis extraordinaria: si se acepta que un escritor del pasado modifica el arte de un escritor del presente, también es factible que un escritor del presente transforme la perspectiva de lectura acerca de un escritor del pasado. Con esto se resquebrajaría la fatalidad implícita en las relaciones de causa y efecto. Álvaro Fernández Bravo señala: “En contra de toda organización lineal, autoritaria, cerrada y parálitica, Borges arma su teoría de la influencia, una teoría que revierte, subvierte e invierte los órdenes tradicionales” (p. 140).

Ya examiné varios relatos de la *Antología* que presentan algún juego con la línea temporal; en algunos de ellos se derivaban las paradojas que produciría una fractura en el tiempo. La posdata anacrónica de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es un

excelente ejemplo de ello. También es muy llamativa una frase pronunciada en el infierno postulado en “Donde su fuego nunca se apaga” de May Sinclair: “Tu amor por mí era parte de ese amor. Crees que el pasado afecta el porvenir; ¿no pensaste nunca que el porvenir afecta al pasado?” (p. 251). La semejanza con “Kafka y sus precursores” es, por decir lo menos, inquietante. A mi juicio, el interés de Borges por los quiebres de la sucesión cronológica se inscribiría en todas las preocupaciones históricas, filosóficas y narrativas que he procurado presentar.

Creo que los *hrönir*, los objetos generados por la imaginación en el planeta Tlön, pueden ser entendidos en la lógica de una crítica de las relaciones de causalidad, de la inoperancia de una línea precursor-sucesor. En el relato se explica: “los *hrönir* de segundo y de tercer grado –los *hrönir* derivados de otro *hrön*, los *hrönir* derivados del *hrön* de un *hrön*– exageran las aberraciones del inicial; los de quinto son casi informes; los de noveno se confunden con los de segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen” (p. 83). Como se ve, en la producción de *hrönir* no actúa una línea inflexible de perfeccionamiento o declive: cada nuevo *hrön* puede ser una sorpresa de mejoría o de corrupción. Aquí hay, también, una crítica soterrada al concepto de “originalidad”.

Sería ingenuo suponer que una obra literaria reciente es mejor que una más antigua. Al referirse en “Las versiones homéricas” al problema de la traducción, a las diferentes versiones de un texto original, Borges nota: “Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores” (p. 140).³⁰⁷ Me parece que estas nociones son aplicables no sólo a la

³⁰⁷ En 1969, al presentar su traducción de *Hojas de hierba* de Walt Whitman, Borges aclaraba que “pese a la superstición comercial de que el traductor más reciente siempre ha dejado atrás a sus ineptos predecesores, no me atreveré a

traducción, sino también a la escritura de cualquier texto literario. Además, nótese la sutileza de Borges al aludir al tema de los borradores: el empleo de la notación “9” y “H” vuelve imposible cualquier intento de establecer una jerarquización lineal. Tampoco hay jerarquía alguna en la enumeración de elementos derivados de la visión relatada en otra obra celeberrima: “El Aleph”.

Justamente, creo ver en la organización no lineal de los textos de la *Antología de la literatura fantástica* la puesta en práctica de un criterio con esas características. No hay, siquiera, secciones que ordenen o jerarquicen las obras. Así, la lectura puede darse como una sucesión ininterrumpida.

Aquí se presenta un elemento de polémica en cuanto a las aspiraciones de totalidad que un compilador pretenda para los textos que conforman una antología. Para Claudio Guillén, esa aspiración es común a la mayoría de las recopilaciones: “¿Hasta qué punto las piezas singulares de una antología se integran en un conjunto? El grado de integración, o de intratextualidad, sin duda varía; pero la voluntad de unidad raras veces falla...”.³⁰⁸ A mi juicio, la *Antología* escaparía a esas pretensiones de integridad coherente. Sobre todo, si se considera que la obra, al parecer, no procura mostrar un panorama histórico de la literatura fantástica. Así, la lectura no tiene que seguir un orden progresivo: puede iniciarse e interrumpirse en cualquier lugar del libro. Con ello, quedaría garantizada la relativa independencia de las piezas.³⁰⁹

declarar que mi traducción aventaje a las otras” (oc, IV, p. 160).

³⁰⁸ C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985, p. 416.

³⁰⁹ Susana González Aktories opina acerca de esa independencia en las compilaciones poéticas: “La antología funcionaliza la literatura que contiene, y cada texto poético individual se considera como una piedra integrante de una composición mayor: colocada sola, su propuesta es exactamente la misma, porque cada antología suele estar concebida como un mosaico independiente y acabado. La visión ideal que ofrecería esta independencia sería la de poder comenzar o acabar de leer el texto

1.4 El fragmentarismo

He postulado que algunas características aún no discutidas de la *Antología de la literatura fantástica* quizás puedan leerse como una respuesta contra concepciones semejantes a las planteadas en obras como la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas. Uno de los flancos de ese combate fue la idea de *totalidad coherente* implícita en ella.

Contra esta doctrina, Borges habría lanzado sus opiniones acerca de la ruptura de las líneas histórico-cronológicas, como una medida para fracturar el trayecto homogéneo de la sucesión temporal. Otra de las estrategias empleadas para transgredir esa totalidad fue el uso constante del *fragmentarismo*. Graciela Montaldo explica sobre este aspecto fundamental de la estética borgeana:

La ruptura que suponen las prosas [del joven Jorge Luis Borges] no pasa únicamente por el carácter misceláneo y poco tradicional de la composición de los textos sino también porque se colocan bien en contra de todo lo que pudiese ser el discurso crítico o ensayístico del momento: en primer lugar, frente a la monumentalidad de la obra de Ricardo Rojas (la *Historia de la literatura argentina*), las prosas son fragmentarias y no acumulativas, arbitrarias en sus ordenamientos de la historia y la cultura e implican una nueva forma de leer la tradición cultural.³¹⁰

Uno de los ensayos más conocidos de Borges se llama “Magias parciales del *Quijote*”. Muchas de sus aproximaciones a la literatura se dieron desde esa

antológico desde cualquier parte, o incluso en orden inverso. No es una secuencia lineal sino una taracea que comprende muchos campos, aunque estos puedan ser vecinos y tener algún parentesco entre sí” (*op. cit.*, pp. 243-244).

³¹⁰ G. Montaldo, art. cit., p. 220.

“parcialidad”, desde el fragmentarismo. El caso del *Ulises* de James Joyce puede bastarnos como ejemplo representativo. En 1925, practicó la traducción únicamente de “La última hoja del *Ulises*”.³¹¹ Y, en 1941, confesó: “Yo (como el resto del universo) no he leído el *Ulises*, pero leo y releo con felicidad algunas escenas: el diálogo sobre Shakespeare, la *Walpurgisnacht* en el lupanar, las interrogaciones y respuestas del catecismo...”.³¹² El *Ulises* se redujo, así, tan sólo al fragmentarismo de algunos pasajes favoritos del libro.

Adolfo Bioy Casares apenas mencionó el tema del fragmentarismo en la *Antología* (“Una noche de 1937 hablábamos de literatura fantástica, discutíamos los cuentos que nos parecían mejores; uno de nosotros dijo que si los reuniéramos y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, haríamos un buen libro”), pero no lo explicó ni lo problematizó. No obstante, más de veinticinco años después, el asunto se estaba convirtiendo en uno de los obstáculos para la publicación de una edición alemana de la *Antología de la literatura fantástica*. Bioy explica a Silvina Ocampo en una carta fechada, desde Ettlingen, el 10 de noviembre de 1967: “[los editores] temen –lo que me parece un error– que un libro de fragmentos breves dispersos entre cuentos más largos desoriente al público alemán. [...] traté de persuadirlos de incluir las brevedades”.³¹³ Una vez más, nos quedamos

³¹¹ *Proa*, segunda época (1925, núm. 6). Puede consultarse en J. L. Borges, *Textos recobrados. 1919-1929*, pp. 201-202. Para ser literales, el texto se editó bajo el título de “Versión”, seguramente como una consecuencia –y la conciencia borgeana– de las sustanciales transformaciones a que fue sometida la página de Joyce. Sergio Gabriel Waisman comenta que este trabajo es un ejercicio en el que se recurrió de manera notable a diferentes cambios y omisiones, y cuyo significado global se resume así: “These kinds of omissions represent a recontextualizing that makes the fragment function better as an autonomous piece, allowing it to exist on its own, as a (co-) creation of the translator’s” (“Borges Reads Joyce. The Role of Translation in the Creations of Texts”, *Variaciones Borges*, 2000, núm. 9, p. 66).

³¹² “Fragmento sobre Joyce”, *Sur*, 1941, núm. 77, p. 60.

³¹³ A. Bioy Casares, *En viaje (1967)*, Tusquets, Barcelona, 1997, p. 208.

con una explicación a medias: nada agrega acerca de la manera de justificar la presencia de los fragmentos o de los argumentos empleados para convencer a los editores germanos.

Si una de las intenciones de la *Antología* fue, acaso, responder a las pretensiones de totalidad de una obra como la *Historia de la literatura argentina*, la compilación lo refleja con creces en sus páginas: por lo menos la mitad de sus textos son fragmentos de obras mayores. Así, una de las características más desconcertantes de la *Antología de la literatura fantástica* es la manera en que la integridad de muchos libros fue vulnerada con el fin de componer la recopilación: fragmentos de novelas (*The Man Who Knew Too Much* de Chesterton; *Ulysses* de Joyce; *Through the Looking-Glass* de Carroll...); fragmentos de obras dramáticas (*Don Juan Tenorio* de José Zorrilla); fragmentos de estudios antropológicos (*Balder the Beautiful* de James George Frazer); fragmentos de estudios sobre religión (*Parmi les Mystiques et les Magiciens du Tibet* de Alexandra David-Neel). Obras completas son reducidas a unas cuantas líneas; y estas líneas son convocadas para ilustrar un género que casi siempre era ajeno a las intencionalidades del autor en la obra íntegra.

1.5 La mezcla de categorías ficcionales y no ficcionales

Bioy Casares no hizo comentarios en el prólogo sobre la mezcla de diversas formas literarias y ensayísticas en la *Antología de la literatura fantástica*: cuento, novela, drama, ensayo de diversa naturaleza... Esta heterogeneidad tal vez haya contribuido a la percepción de que la obra era “desconcertante” (Roger Caillois) o “caprichosa” (Alfonso Reyes). Sin embargo, esta característica de la *Antología* acaso

pueda ser explicada como uno más de los frentes de batalla contra la *Historia de la literatura argentina*. Ante la rigidez del concepto de literatura imperante durante el primer tercio del siglo xx en Argentina, desde muy joven Borges practicó la mezcla de formas literarias. Graciela Montaldo comenta acerca de la escritura borgeana durante la década de 1920:

...sus prosas son el mejor ejemplo, dentro del periodo radical, de una característica que críticos y teóricos señalan como particularidad de los movimientos de vanguardia en general: la *autorreflexión*. Borges introduce esta modalidad en los textos que compone desde el comienzo, y las prosas son el mejor ejemplo, mezcla ficción, análisis, estudio, erudición. Es importante, entonces, señalar una vez más el carácter inédito de esta escritura que carece de tradición en la Argentina.³¹⁴

Aunque Montaldo no aclara lo que entiende por “análisis, estudio, erudición” en la escritura de Borges, creo que la reflexión aún es válida: la convivencia de diferentes categorías literarias en una sola página. Para el lector actual, una de las marcas más reconocible de “lo borgeano” es, precisamente, la contigüidad o mezcla de manifestaciones ficcionales y no ficcionales: un poema o un relato puede contener aspectos ensayísticos; un ensayo puede albergar elementos de la ficción; *Evaristo Carriego* puede ser una biografía y también un discurso ficcional; “El acercamiento a Almotásim”, una reseña y un relato; “El jardín de senderos que se bifurcan”, un relato policíaco y fantástico; “Ajedrez”, un poema y una especulación acerca del infinito...

En las páginas de la *Antología de la literatura fantástica* se transita, sin soluciones de continuidad, de una forma literaria a otra. Muy pocos años antes de la aparición de aquella, Borges colaboró en una obra que comparte, en algún grado, esa

³¹⁴ G. Montaldo, art. cit., p. 217.

particularidad: la *Antología clásica de la literatura argentina* (1937). Reunida en colaboración con Pedro Henríquez Ureña, en esta recopilación encontramos, categorías literarias de ficción junto a otras no ficcionales, crónicas de la conquista (Ruy Díaz de Guzmán), cartas personales (María Sánchez), estudios históricos (Juan María Gutiérrez), ensayos político-filosóficos (Juan Bautista Alberdi), entre otros.³¹⁵ Fernández Bravo escribe pensando en esta antología: “La crítica a la totalización se detiene también en otros aspectos de la organización de las historias literarias: el ataque a los límites del género, en especial por la exclusión de ensayos filosóficos o históricos que Borges lee como literatura y que, previsiblemente, las historias literarias tradicionales no incluyen” (p. 137). En este sentido, el adjetivo “clásica” del título bien podría ponerse en tela de juicio o, al menos, matizarse.

Aquí puede recordarse uno de los textos más importantes de la *Antología*: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. En la “Posdata de 1947” se dice: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica...*” (p. 84). Como se ve, aunque esté en el marco de una antología de literatura fantástica, no se reconoce el estatuto ficcional del relato: se describe “Tlön...” como un “artículo”. En este sentido, la voluntad de los compiladores es ser coherentes con la mezcla de diferentes categorías literarias ficcionales y no ficcionales: “Tlön...” sería parte de la *Antología* no como una ficción, sino como una especie de ensayo, por lo menos a nivel del discurso que se maneja.

Como se recuerda, en la reseña a *El jardín de senderos que se bifurcan*, Bioy procuró atenuar la sorpresa de los lectores ante la mezcla genérica: “No faltará quien, desesperado de tener que hacer un cambio en su mente, invoque la división de

³¹⁵ Véase J. L. Borges y Pedro Henríquez Ureña (comps.), *Antología clásica de la literatura argentina*, Seix Barral, Buenos Aires, 1998.

los géneros contra este cambio en las historias imaginarias”. Desde mi perspectiva, en esa combinación genérica subyace una de las batallas literarias más importantes en la poética de Jorge Luis Borges: la lucha contra la “superstición” de que hay algunos géneros literarios superiores *per se*.

1.6 Los géneros literarios y la lucha contra la “superstición” de la superioridad

Como se ha visto, las modificaciones al sistema literario argentino que intentó Borges pasaron, entre otras coordenadas, por la desacralización del *Martín Fierro*. Para el autor de *Ficciones*, uno de los mayores errores críticos en torno a la obra hernandiana era procurar afiliarla a las epopeyas europeas. Este propósito —o despropósito— derivaba de “una superstición: la de presuponer que determinados géneros literarios (en este caso particular, la epopeya) valen formalmente más que otros” (*Discusión*, pp. 52-53).³¹⁶

En el primer capítulo ya se comentó un trabajo fundamental: “Elementos de preceptiva”. Con su defensa de la literatura como un mero “hecho sintáctico”, Borges marcó una revolución en la concepción de las letras: lo trascendental de éstas radicaba en la forma, no en los contenidos. Y con sus modelos (un verso del *Paradise Lost* de John Milton, un cartel callejero, un poema de Cummings, dos versos de un tango, el fragmento de una milonga), demostró que lo “particular literario” podía

³¹⁶ Alastair Fowler comenta: “Of the many factors determining canon, genre is surely among the most decisive. Not only are certain genres regarded *prima facie* as more canonical than others, but individual works or passages may be valued more or less according to their generic height”. Y, más adelante, agrega: “Nevertheless, height was more than a rhetorical dimension: its normative force is unmistakable. From the late sixteenth to the early eighteenth century, epic ruled as not only the highest but also the best of all genres” (*Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Harvard University Press, Massachusetts, 1982, p. 216).

hallarse en todo tipo de textos, prestigiosos o no. Lo “particular literario” tampoco estaba atado a un género en especial. Sin embargo, hay que reconocer que en la *Antología* no parece haber obras pertenecientes a la cultura popular, como sí las hay en los ejemplos citados en el ensayo borgeano.

En el esfuerzo que hay en “Elementos de preceptiva” por “horizontalizar” la literatura frente a esquemas de jerarquización vertical, creo descubrir una anticipación del modelo que se plasmará en la *Antología de la literatura fantástica*. En la organización de ésta, no se procura imponer el predominio de un género, de un autor o de una clase de texto en particular.

En el prólogo a *Los conjurados*, Borges apuntó: “No hay poeta, por mediocre que sea, que no haya escrito el mejor verso de la literatura, pero también los más desdichados. *La belleza no es privilegio de unos cuantos nombres ilustres*” (oc, III, p. 455; las cursivas son mías). En uno de los ensayos del joven escritor, “Séneca en las orillas”,³¹⁷ no sólo se demuestra que la literatura no es exclusiva de un grupo selecto de convocados por las musas, sino que también es posible hallarla en los sitios más insospechados. Con este texto, Borges realizó uno de sus mayores esfuerzos por demostrar el absurdo que implica la jerarquización de las manifestaciones literarias. Más extraordinario resulta el esfuerzo si recordamos que este trabajo se llegó a publicar en las páginas de *Sur*, una revista que aspiraba a ser el espejo de una aristocracia de la cultura.³¹⁸ Al reunir sentencias ingeniosas o pequeñas

³¹⁷ Este ensayo se publicó con el título de “Séneca en las orillas” en dos ocasiones: en la revista *Síntesis* en 1928; y en *Sur* en 1931. De manera simultánea, con el título de “Las inscripciones de carro”, pasó a formar parte de *Evaristo Carriego* en 1930. Y en la edición de las *Obras completas* de 1974, titulado de manera definitiva “Las inscripciones de los carros”. Esta cantidad de publicaciones nos habla de la importancia que Borges le asignó en su visión del hecho literario. Para mayores precisiones, véase la bibliografía citada de Nicolás Helft.

³¹⁸ En el décimo aniversario de la revista, Victoria Ocampo escribió acerca de la misión de la élite de la cultura, a la cual definió como “una aristocracia cuyos

composiciones de los carros que circulaban en Buenos Aires, el compilador se justificó: “El proyecto es de retórica” (*oc*, I, p. 148). Frase que recuerda el postulado central de “Elementos de preceptiva”. Y concluye su pequeña antología de inscripciones de carretón confesando: “No hay ateísmo literario fundamental. Yo creía descreer de la literatura, y me he dejado aconsejar por la tentación de reunir estas partículas de ella” (*oc*, I, p. 151).

En el primer capítulo de este trabajo, cité “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, un trabajo fundamental de Beatriz Sarlo acerca de los textos borgeanos en los primeros números de esa revista. Las convicciones planteadas en esos ensayos fueron las que le permitieron cuestionar las “supersticiones” en torno a la “superioridad” inmanente de algunos géneros y minar el prejuicio de una “jerarquía” de las producciones literarias. Certidumbres de esta especie dieron margen a Borges y a sus compañeros de aventura para defender la dignidad de lo fantástico y de lo policial en un medio donde una literatura realista y comprometida era la única deseable.

En “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, se dice acerca de los habitantes del planeta ficticio: “Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (p. 79). Por supuesto, se está refiriendo a los sistemas filosóficos que procuran una explicación única y coherente del universo. Sin embargo, me parece que esta certeza puede ser aplicable a una literatura o a una historia literaria. Es decir, éstas pueden estar ordenadas en torno a uno o varios aspectos (un género, una obra o un autor) que permita la organización

miembros tienen siempre estrecho parentesco, como en otros tiempos las familias reinantes” (“Carta a Waldo Frank”, *Sur*, 1940, núm. 75, p. 13). Estas palabras son un excelente retrato del grupo *Sur*.

del conjunto entero.³¹⁹ Así, la literatura argentina parecía estar construida en torno a la superioridad del género épico y del *Martín Fierro* como su manifestación más acabada. O en torno a la preeminencia del modernismo y Leopoldo Lugones como su poeta más representativo. O en torno a la trascendencia de la literatura realista y comprometida y a la importancia, en ese marco, de la obra de Eduardo Mallea... Son muchas las cuestiones que Borges combatió a lo largo de su carrera.

Podemos entender la *Antología de la literatura fantástica* como uno de los episodios de esta lucha. Como he procurado destacar, su organización no permite identificar con facilidad algún elemento como central en el volumen. La mezcla de categorías ficcionales y no ficcionales, la fragmentación de las obras, la ausencia de autores preeminentes en la selección obstaculizan una visión jerarquizada del libro: todos sus componentes se hallan en una relación que podríamos describir como “horizontal”.

Como se indicó arriba, Fernández Bravo subrayó el carácter estratégico de la labor antológica borgeana: con la importación y puesta en circulación de autores y libros novedosos, se intenta reorganizar el sistema literario vigente, se desarman y rearman las genealogías y tradiciones conocidas. En la *Antología*, es notoria la búsqueda de lo fantástico en fuentes muy poco ortodoxas: las literaturas china y

³¹⁹ También algunas enciclopedias serían buen testimonio de esto. En la revista *El Hogar* se halla una interesante reseña sobre la *Enciclopedia práctica Bompiani*. Leemos: “Descartadas ciertas bravatas y cierto terrorismo estilístico, los dos volúmenes iniciales de esta enciclopedia popular son más bien admirables. El primer volumen encierra una historia de la cultura; *es previsible que según esa historia la flor de la cultura sea el presente régimen italiano*. El segundo incluye una respetuosa descripción de ese régimen. (Los grabados, excelentes, representan máquinas de guerra, ovaciones unánimes, entradas triunfales en ciudades etiópicas, estatuas laboriosamente enojadas, medallas efusivas y otras apoteosis congéneres.)” (OC, IV, p. 398). En la cita anterior, he destacado en cursivas el elemento que daría coherencia a esta “enciclopedia popular”. No me parece que esté ausente además una cierta ironía, enmarcada en los límites de los paréntesis.

árabe, por ejemplo. Con ello se rechaza lo fantástico como una tradición de origen europeo –en especial, proveniente de Alemania–; con ello se evita que la *Antología* sea medida a partir de un sistema de valores de lo fantástico en su versión gótica. Recordemos que Bioy Casares repudió esa vertiente literaria (“*The Castle of Otranto* debe ser considerado antecesor de la pérfida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas, en mal gusto”). También reconoció la falta de autores que representan ese perfil de lo fantástico (E. T. W. Hoffmann, Sheridan Le Fanu, Ambrose Bierce, M. R. James, Walter de la Mare). Ausencias que asombraron, como hemos visto, a Roger Caillois, un excelente conocedor del género, que no esperaba una ruptura tan violenta con la tradición.

En su batalla por derruir el concepto de jerarquías en la literatura, Borges organizó su biblioteca personal a partir de escritores considerados menores o marginales. Ya se han señalado insistentemente los esfuerzos borgeanos por redefinir el mapa de la literatura argentina a partir de numerosos escritores argentinos poco estimados. Entre ellos, vale la pena recordar la valoración de William Henry Hudson.

Si concepciones como la de la *Historia de la literatura argentina* sienta sus bases en una visión telúrica de la nacionalidad, Borges se encargó de cuestionar desde su primer libro de ensayos la validez de esas ideas. El joven escritor rechazó sostenidamente la noción de que el criollismo argentino dependiera en exclusiva del lugar de nacimiento. En ensayos como “Queja de todo criollo” (*Inquisiciones*) y “La tierra cárdena” (*El tamaño de mi esperanza*) defendió el carácter nacional, el criollismo, de William Henry Hudson y de su obra, a pesar de que éste fuera hijo de

padres ingleses y de que siempre escribió en inglés.³²⁰ Asimismo, lo incluyó como parte del canon nacional en la ya mencionada *Antología clásica de la literatura argentina*. Con esto, Borges procuró flexibilizar los límites de lo que se consideraba la tradición literaria argentina.³²¹

Esto ocurrió no sólo con autores de la tradición argentina, sino también europea. Ricardo Piglia comenta al respecto:

...Borges se conecta con una tradición menor de la novelística europea, defiende a ciertos escritores que fueron best-sellers en su época y que son considerados escritores marginales de la gran tradición de la literatura europea como Conrad, Stevenson, cierto Henry James, Wells, en contra de la tradición de Dostoyevski, Thomas Mann, Proust, que es la vertiente central en la discusión sobre la narración en la literatura contemporánea.³²²

Debe aclararse la parcialidad de la declaración de Piglia, pues Borges sí reconoció el valor de la obra del escritor ruso, como lo demuestra, por ejemplo, el que haya seleccionado *Los demonios* como parte de la colección Biblioteca personal. Ahora bien, ¿por qué reivindicar a esta clase de escritores? Piglia responde: “Porque quiere ser leído desde ese lugar y no desde Dostoyevski. Porque si a Borges se lo lee desde Dostoyevski, como era leído, no queda nada. [...] Su perpetua lectura de Stevenson, de Conrad, de la literatura policial, era una manera de construir un espacio para que sus textos pudieran ser leídos en el contexto en el cual funcionaban”

³²⁰ Véase R. Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, pp. 92-116.

³²¹ A pesar de todo, él fue perfectamente consciente de que, en la construcción de un sistema literario, podían estar presentes los actos de fuerza. En un prólogo de 1946, señaló: “La observación confirma esta melancólica ley: para rendir justicia a un escritor hay que ser injusto con otros. Baudelaire, para exaltar a Poe, rechaza perentoriamente a Emerson (que como artífice es harto superior a aquél); Lugones, para exaltar a Hernández, niega a los otros escritores gauchescos todo conocimiento del gaucho...” (*oc*, IV, p. 77).

³²² R. Piglia, “Los usos de Borges”, *Variaciones Borges*, 1997, núm. 3, p. 19. Las siguientes referencias a éste las consignaré dentro del texto.

(p. 19). Y, precisamente, la importación de numerosos escritores poco o mal conocidos permitió a Borges revestirlos de cualidades que no poseían por necesidad. Esto le dio el margen de maniobra para exaltar esas virtudes y apropiárselas como un supuesto ideal estético deseable.

Esto es aún más comprensible si se considera que, de no haber empleado esta estrategia, la inserción de Borges en el sistema literario nacional hubiera sido mucho más compleja, dada su lejanía de los modelos del escritor argentino de ese momento: “no escribió nunca una gran novela, no hizo nunca una gran obra en el sentido burgués de la palabra, no es un «gran escritor» en el sentido de esa tradición: no es Eduardo Mallea” (p. 19).

Como se expuso en el primer capítulo, durante la década de 1930 Borges asumió la tarea de buscar los elementos con los cuales organizar una poética de la narración. Aquí fue donde dio un salto mortal estético: esos elementos los importó de tradiciones poco prestigiosas, de tradiciones no imperantes durante esa época. Para Piglia, el aspecto fundamental en la labor crítica de Borges fue la de “redefinir el lugar de la narración: considerar que la narración no depende exclusivamente de la novela, que la narración está relacionada con formas prenovelísticas, las formas breves orales con las cuales él conecta su poética...” (p. 20). Aquí es inevitable recordar, por ejemplo, el segundo párrafo del prólogo a *Ficciones*.

La *Antología* fue un espacio donde se pudieron poner en práctica muchos postulados de esa poética narrativa. En las páginas de la compilación están presentes esas formas prenovelísticas: relatos de las literaturas china y árabe. Asimismo, se demuestra que lo narrativo no es propiedad exclusiva de la novela: por ello encontramos como modelos de la literatura fantástica fragmentos de ensayos sobre

antropología y religión. Finalmente, atestiguamos la desacralización de una de las novelas más prestigiadas de la literatura occidental, el *Ulysses* de James Joyce. Esta obra no sólo es vulnerada a partir de su fragmentación, sino que es convocada para ilustrar un género ajeno a sus intencionalidades originales.

Si se habla de subvertir una tradición, es porque ésta, efectivamente, existe. La convicción de presentar una versión de la literatura fantástica poco ortodoxa llevó a los antólogos a excluir a los que se consideraba maestros europeos del género. También rechazaron la genealogía fantástica del Río de la Plata. En “El acercamiento a Almotásim” se lee: “Se entiende que es honroso que un libro actual derive de uno antiguo; ya que a nadie le gusta (como dijo Johnson) deber nada a sus contemporáneos” (*oc.*, I, p. 417). Creo que esta frase bien puede aplicarse a la valoración que los antólogos –y en especial Borges y Bioy Casares– hicieron, en cierta medida, de la obra de Leopoldo Lugones; pero principalmente de la de Horacio Quiroga.

Ya hice una exploración mínima de la complejísima relación de Borges con Leopoldo Lugones. Y en el caso de la literatura fantástica, no deja de llamar la atención que Borges le haya reservado al autor de *Las fuerzas extrañas*, tan sólo, el papel de precursor de su propia obra: recordemos la nota en la imaginaria Enciclopedia Sudamericana de 2074 (“Pese a *Las fuerzas extrañas* [1906] de Lugones, la prosa narrativa argentina no rebasaba, por lo común, el alegato, la sátira y la crónica de costumbres; Borges la elevó a lo fantástico”); recordemos que Borges eligió para fotografiarse, durante una entrevista con James Irby en la Universidad de Austin, el libro de relatos fantásticos de Lugones. Es verdad que estos son hechos muy posteriores a la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*; pero

también me parece posible que la elección de “Los caballos de Abdera” para la compilación, como se postuló en el capítulo previo, tuvo acaso más que ver con un tácito rechazo del realismo literario que con un elogio directo de lo fantástico.

También es llamativo que Borges y Bioy se hayan empeñado en despreciar la obra fantástica de Horacio Quiroga. Carlos Dámaso Martínez explica que los dos primeros “apelaron a sutiles estrategias para ganarse el lugar de iniciadores de lo fantástico, dato a partir del cual podría entenderse la «incomprensión» que manifiestamente tuvo Borges respecto de la obra de Quiroga. Borges ha sido siempre un lector que leía desde la perspectiva de un escritor; para él, leer ha sido más que nada un aprendizaje de la escritura y una forma de establecer su propia poética”.³²³ Esta declaración debe matizarse. Como una parte de la obra de Quiroga es cercana a la literatura fantástica clásica —es decir, la que postula inicialmente una representación realista—, sus cuentos no podían entrar en la *Antología*, porque en ésta se rechaza esa forma de lo fantástico. Sin embargo, esta explicación no es del todo válida para relatos de temática cinematográfica, como “El espectro” o “El vampiro”, los cuales desarrollan una línea que es un claro antecedente de *La invención de Morel*.

No puede ser más enfática, más despiadada, una nota en *Borges* de Adolfo Bioy Casares, correspondiente a julio de 1949:

Nos confesamos uno a otro [Bioy se refiere a él mismo y a Borges] que cuanto interlocutor nos hablaba de la *Antología de la literatura fantástica* nos preguntaba por qué no habíamos incluido “El síncope blanco” de Quiroga, y que para no decirles que ese cuento nos parecía una estupidez, simulábamos no conocerlo, y tomábamos nota para la inclusión en futuras ediciones. ¿Cómo ese cuento, que es una ostensible estupidez, pudo gustar

³²³ C. D. Martínez, “La irrupción de la dimensión fantástica”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, p. 172.

tanto? Creo que las razones son: poca experiencia de la gente de aquí en la literatura fantástica; basta la idea de una especie de estación ferroviaria de la otra vida. El lector imagina sobre ese dato y prescinde de las torpes particularidades de la lectura.³²⁴

En las páginas de la *Antología*, así, se procuró desconocer la tradición de la literatura fantástica representada por Lugones y Quiroga. Y, en contraste, los compiladores intentaron forjar una nueva tradición de lo fantástico latinoamericano. La inclusión de María Luisa Bombal y de Santiago Dabove es, en ese sentido, significativa. También lo son las notas de presentación a estos autores: “MARÍA LUISA BOMBAL, escritora chilena. Ha publicado las novelas fantásticas: *La última niebla* (1933) y *La amortajada* (1938). Escribe argumentos para el cinematógrafo” (p. 49); “SANTIAGO DABOVE, escritor argentino. Nació en Morón, provincia de Buenos Aires, en 1889. Su especialidad es el cuento fantástico; recordamos: *La muerte y su traje*, *Finis*, *El espantapájaros y la melodía*, *Presciencia*, *El experimento de Varinsky*. Hasta ahora ha rehusado reunirlos en volumen” (p. 91). Recordemos, igualmente, que Bioy Casares elogió –al mismo tiempo que a Santiago Dabove– a Silvina Ocampo, por su relato “Sábanas de tierra”.

³²⁴

A. Bioy Casares, *Borges*, p. 39.

1.7 Recontextualización

En su empeño por subvertir las jerarquías con las cuales era estimada la literatura durante la década de 1930, Borges leyó a partir de un sistema de valores absolutamente novedoso. Con “Séneca en las orillas” o con “Elementos de preceptiva”, se trató de imponer una nueva perspectiva para juzgar el arte de la escritura: no hay géneros superiores a otros; las frases pintarrajeadas en los carros son una manifestación literaria como otra cualquiera. Este programa estético se construyó, desde luego, a partir de otro giro revolucionario: una transformación de los métodos y valores de la lectura.

Al momento de discutir la filiación del escritor argentino con las vanguardias, Rafael Olea Franco llega a una conclusión medular: “el «vanguardismo» de Borges, si es que deseamos usar el término, se manifiesta más bien en su revolucionario sistema de lectura”.³²⁵ Ricardo Piglia recalcó igualmente sus cualidades como lector:

Borges era un extraordinario lector, ésa es su marca, creo, y su influencia. Un lector miope, que lee de cerca, que pega el ojo a la página [...] Una lectura que ve detalles, rastros mínimos y que luego pone en relación, como en un mapa, esos puntos aislados que ha entrevisto, como si buscara una ruta perdida. En el fondo ha leído siempre las mismas páginas, o la misma página y los mismos autores, *pero veía siempre cosas distintas según la distancia en la que se colocaba.*³²⁶

Piglia encuentra como una constante en el método de lectura ejercido por Borges la *permanente recontextualización del texto*. El autor de *Respiración artificial* apunta con perspicacia: “Yo diría que la lectura de Borges consiste en leer todo fuera

³²⁵ R. Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, p. 230.

³²⁶ R. Piglia, “Borges como crítico”, en *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 149 (las cursivas son mías).

de contexto: leamos la filosofía como literatura fantástica, leamos *La imitación de Cristo* como si hubiera sido escrita por Céline, leamos el *Quijote* como un texto contemporáneo escrito por Pierre Menard, leamos el *Bartleby* de Melville como un efecto de lo kafkiano”.³²⁷ Desde luego, esa recontextualización es el origen de las asombrosas lecturas puestas en práctica por él; lo cual, por otro lado, vuelve insostenible cualquier acercamiento filológico –en el sentido tradicional del término– a la literatura.

Son numerosos los ejemplos que pueden agregarse a los comentados por Piglia, y en todos ellos es posible observar la manera en la que un escrito se enriquece, dependiendo del contexto o de la perspectiva desde la cual es leído. En “Los dos teólogos”, uno de los textos citados, *Adversus annulares*, es ortodoxo en un momento y herético tiempo después. En el “Tema del traidor y del héroe”, tras una serie de investigaciones históricas y literarias, un mismo personaje pasa de la exaltación heroica al vituperio. De manera inversa al anterior, en “Tres versiones de Judas”, se nos propone que el mayor traidor de la humanidad sea “leído” como El Mesías prometido al mundo.

También es interesante en este sentido el caso de “El acercamiento a Almotásim”. En 1936, el escritor argentino lo publicó como parte de *Historia de la eternidad*. En ese momento, Borges era conocido fundamentalmente como poeta y ensayista, por lo que la nota fue tomada, en el marco de un libro de ensayos, como una verdadera reseña bibliográfica. Unos años más tarde, sin embargo, con la incorporación de “El acercamiento...” a la primera edición de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), se nos solicita para el texto una lectura en clave de ficción narrativa.

³²⁷ *Ibid.*, p. 164.

Ricardo Piglia comenta que en la *ruptura de todos los marcos de referencia* radica lo que él llama lo “borgeano mismo”, que podría definirse como “la idea de que el encuadramiento, lo que podríamos llamar el marco, el contexto, las expectativas de lectura, constituyen el texto. Esto es, por un lado, una teoría del género. Si digo que le voy a contar un cuento de terror, lo estoy preparando para que lea el terror. El marco es un elemento importantísimo de la constitución ficcional”.³²⁸

Otro tanto puede decirse sobre la *Antología de la literatura fantástica*: si los compiladores nos presentan una recopilación de lo fantástico, *debemos* leer todos y cada uno de los textos recogidos como paradigmas del género fantástico. Y éste es uno de los aspectos más originales del volumen: una antología tradicional no demanda de sus lectores esa voluntad de identificar un determinado género; una antología tradicional de cuentos de terror o sobre lo policiaco incluye historias de terror o policiacas reconocidas o consagradas de antemano, y toda desviación sería considerada como un fraude. En contraste –y en este renglón la recopilación es absolutamente revolucionaria–, la *Antología de la literatura fantástica* exige de los lectores una mirada que identifique ese género, una descodificación en clave fantástica. Desde esta perspectiva, podemos recuperar unas palabras de Borges: “los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos” (*oc*, IV, p. 189).³²⁹

El 1 de abril de 1938, Borges señalaba en las páginas de la revista *El Hogar*:

Ha observado Novalis: “Nada más poético que las transiciones y las mezclas heterogéneas”. Esa declaración define, ya que no explica, el encanto particular de las antologías. La mera yuxtaposición de dos piezas

³²⁸ R. Piglia, *op. cit.*, pp. 163-164.

³²⁹ Estas palabras son una variante de una declaración incluida en su “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”: “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída” (*oc*, II, p. 125).

(con sus diversos climas, procederes, connotaciones) puede lograr una virtud que no logran esas piezas aisladas. Por lo demás: copiar un párrafo de un libro, mostrarlo solo, ya es deformarlo sutilmente. Esa deformación puede ser preciosa (*oc*, IV, pp. 352-353).

Cuando Borges expresó estas palabras, pareciera que estaba pensando, justamente, en lo que muy pronto iba a ser la *Antología la literatura fantástica*.

Annick Louis ha observado de manera muy atinada:

...la naturaleza de los textos reunidos –cuentos, pero también fragmentos de novelas, de textos mitológicos y de obras de teatro–, propone la idea de que lo fantástico no es necesariamente un relato autónomo. Así, la antología desempeña una doble función: la yuxtaposición de textos bajo el título *Antología de la literatura fantástica* les da una orientación genérica, al mismo tiempo que el conjunto de los textos forja una concepción de la literatura fantástica.³³⁰

Y, en otro lugar, explica la manera en que el género también depende de la manera en la que se edita un texto, con lo cual el problema de los géneros literarios se convertiría, ante todo, en un problema de lectura:

Los fragmentos de Chesterton y el del *Ulises* de Joyce [en realidad, son dos los fragmentos de este autor] son algunos ejemplos que ponen en evidencia la idea de que el género fantástico no se define en función del conjunto de la obra, atributo parcial y arbitrario, fragmentario; es el marco de edición, es decir su inserción en una antología de la literatura fantástica lo que vuelve posible la lectura fantástica de estas zonas. El modo en que la *Antología de la literatura fantástica* expresa una concepción del género literario implica que un género es menos un problema temático que un *efecto parcial de lectura*.³³¹

³³⁰ A. Louis, art. cit., p. 420.

³³¹ *Ibid.*, p. 431 (las cursivas son mías).

Por último, hay que preguntarse: ¿qué efectos podría producir en una tradición literaria un método de lectura tan particular? A mi juicio, en este sentido la *Antología* volvería a chocar con las postulaciones de una obra como la *Historia de la literatura argentina* de Rojas. En la *Historia* sólo se puede desplegar una lectura de la tradición, pues al partir de concepciones telúricas ésta tendría un *origen único e inmanente*. Con la *Antología*, se estaría demostrando que las tradiciones literarias son, en realidad, un problema de lectura.³³²

El rechazo de esa visión inmanentista de la literatura estaría desplegado, acaso, en los experimentos de lectura ensayados en “La fruición literaria” o en “La paradoja de Apollinaire”. También en muchos de los textos citados para ejemplificar los métodos de recontextualización borgeanos. Sin embargo, la obra más extraordinaria en este renglón es, desde luego, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”.

Borges escribió en el prólogo para una edición del *Martín Fierro* de la década de 1960: “Hernández hizo acaso lo único que un hombre puede hacer con una tradición: la modificó” (*oc*, IV, p. 91). Esas modificaciones sólo serían posibles si, como se pretende demostrar prácticamente en toda la obra de Borges y, en

³³² Considero que en varios ensayos de *Discusión*, Borges reflexionó acerca de estos problemas. Ya en “Las versiones homéricas” apuntaba: “El concepto de *texto definitivo*, no corresponde sino a la religión o al cansancio” (p. 140). Una posición telúrica llevaría también a defender un texto definitivo o una sola lectura de los textos. Estas especulaciones se encuentran, asimismo, en “Una vindicación de la cábala”. Al final de este ensayo, se dice: “Imaginemos asimismo, de acuerdo con la teoría pre-agustiniana de inspiración verbal, que Dios dicta palabra por palabra lo que se propone decir. Esa premisa (que fue la que asumieron los cabalistas) hace de la Escritura un texto absoluto, donde la colaboración del azar es computable en cero. La sola concepción de ese documento es un prodigio superior a cuantos registran sus páginas. Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz ¿cómo no interrogarlo hasta lo absurdo, hasta lo prolijo numérico, según hizo la cábala?” (pp. 77-78). Desde luego, ese tipo de lectura estaría reservada a la existencia de ese libro de origen divino.

particular, en las postulaciones subyacentes en la *Antología de la literatura fantástica*, las tradiciones literarias no tienen un origen telúrico.

2. LAS NOTAS DE PRESENTACIÓN

2.1 La falta de didactismo

Escribir una historia literaria es encarar múltiples problemas. Hayden White observa: “The question «What is literary history?» is ambiguous. It can be taken as an occasion for reassessing one’s conception of literature or one’s conception of history, or both”.³³³ Una de las principales decisiones concernientes al análisis de la historia o de una historia literaria correspondería a las formas de *periodización*. En el caso de la *Historia de la literatura argentina*, son cuatro periodos en los cuales está dividida: los *gauchescos*, los *coloniales*, los *proscriptos* y los *modernos*. Sin embargo, esos cuatro periodos no implican hiatos en la continuidad de la historia cultural argentina: son sólo diferentes facetas o manifestaciones de su unidad.

Una vez más, la *Antología de la literatura fantástica* acaso tomaría aquí distancia de las intencionalidades de un libro como la *Historia* de Ricardo Rojas. Con el propósito de subvertir el concepto de tradición, en la *Antología* se evitaría cualquier tipo de periodización o de división en secciones internas que hablen de historicidad: como se ha señalado, se pasa de un autor a otro, de un texto a otro, de un género a otro, sin mayores soluciones de continuidad. Con base en la *Antología*, difícilmente podría dibujarse un mapa de la tradición de lo fantástico. Del mismo

³³³ H. White, “Literary History: The Point of It All”, *New Literary History*, 1970, núm. 1, p. 173.

modo, esa ausencia de secciones evitaría, una vez más, cualquier idea de jerarquizaciones al interior del volumen.

Asimismo, una periodización o una división en secciones serían puntos de referencia para el lector, con lo cual nos encontraríamos, de manera directa o indirecta, ante una intención pedagógica implícita. Annick Louis advierte que en la *Antología* se impugna todo tipo de didactismo, pues hay un “rechazo violento de un uso didáctico de la compilación, por lo menos en el sentido tradicional de la palabra, ya que no parece proponer lo que podría llamarse un recorrido guiado, anotado, acotado”.³³⁴

Las antologías han sido con frecuencia un instrumento didáctico. En muchas ocasiones se les ha utilizado para presentar una selección de autores o de textos que se proponen como “representativos”, con lo cual habría la intención tácita de ofrecer un panorama general, de llenar huecos en el conocimiento que se tiene de éstos o de aquéllos. También estaría la recopilación con la que se busca divulgar “un corpus, una época, una generación, incluso una literatura en un medio que la desconoce casi por completo”.³³⁵

Seguramente, uno de los mayores afanes de todo antólogo es procurarle unidad a su compilación. Y uno de los medios para intentar alcanzar esa unidad es a través de la ordenación de los materiales del volumen. Como ya se comentó, una de las clasificaciones más frecuentes en las antologías es la histórico-cronológica. Desde luego, hay otras. De acuerdo con el criterio de selección, una antología puede ordenarse por un tema o serie de temas; por género literario; por escuelas, tendencias o movimientos literarios; por países, regiones o localidades; por el sexo —o preferencia

³³⁴ A. Louis, art. cit., p. 422.

³³⁵ A. Vital, *op. cit.*, p. 109.

sexual-, la edad o pertenencia a cierta “generación” de los autores. También hay recopilaciones que se organizan por el orden alfabético de los apellidos de los autores y aun del primer verso de la composición, cuando se trata de antologías poéticas. Finalmente, hay compilaciones donde se pueden combinar dos o más aspectos: cronológica-regional, cronológica-temática, etc. Asimismo, en todas estas posibilidades de clasificación está presente –de manera explícita o no– el propósito de brindar un recorrido guiado al lector del volumen. Aquí la *Antología de la literatura fantástica* rompería, igualmente, con esa clase de esquemas: “no se propone una economía de la lectura; no representa, por lo menos para los lectores de 1940, un modo de ahorrar dinero, tiempo, esfuerzos y molestias, ya que no propone los textos esperables, ni la ilustración de un concepto conocido ni un abanico de lo que se suele llamar autores y textos representativos”.³³⁶

Un aspecto más en el cual se percibe la ausencia de didactismo es en las notas de presentación. En una obra de “difusión” convencional, se procura facilitar al lector el acceso a la información. En la *Antología*, las notas de presentación incluyen datos que acaso no estén al alcance de todos los lectores. Los títulos de las obras de los autores incluidos, por ejemplo, se conservan en las lenguas originales. Ya indicamos el hecho al comentar el prólogo del volumen.

En la lectura de la compilación, hay que enfrentarse a múltiples idiomas. Veamos algunos ejemplos al azar. En inglés: “THOMAS CARLYLE, historiador y ensayista escocés. Nacido en Ecclefechan, en 1796; muerto en Londres, en 1881. Autor de: *French Revolution* (1837); *Heroes and Hero-Worship* (1841); *Letters and Speeches of Oliver Cromwell* (1845); *Latter Day Pamphlets* (1850); *History of Frederick the Great* (1851), etc.” (p. 204). En francés: “JEAN COCTEAU, nacido en Maisons

³³⁶ A. Louis, art. cit., p. 423.

Laffitte, cerca de París, en 1892. Ha cultivado casi todos los géneros literarios. Ha publicado muchos libros, entre ellos: *Le Cap de Bonne Espérance* (1918); *Vocabulaire* (1922); *Le Grand Écart* (1923); *Poésie* (1925); *Orphé* (1926); *Le Rappel a l'Ordre* (1926); *Opium* (1930); *Les Parents Terribles* (1938)” (p. 70). En italiano: “GIOVANNI PAPINI, cuentista y polemista italiano. Nació en Florencia, en 1871. Traductor de Berkeley, de Bergson, de Boutroux, de James y de Schopenhauer. Autor de: *Il Tragico Quotidiano* (1906); *Vita de Nessuno* (1912); *Un Uomo Finito* (1912); *L'uomo Carducci* (1918); *L'Europa Occidentale contra la Mitteleuropa* (1918); *Sant' Agostino* (1931)” (p. 205). En alemán: “FRANZ KAFKA, escritor austriaco, nacido en Praga, en 1883;³³⁷ muerto en Viena, en 1924. En todos sus libros hay el tema de la soledad; en casi todos, repite el procedimiento de la infinita y minuciosa postergación. Su obra comprende: *Der Prozess* (1925); *Das Schloss* (1926); *Amerika* (1927)” (p. 142). Y hasta en latín: “MANUEL SWEDENBORG, teólogo, hombre de ciencia y místico sueco. Autor de: *Daedalus Hyperboreus* (1716); *Economia Regni Animalis* (1704); *De Cælo et Inferno* (1758); *Apocalysis Revelata* (1766); *Thesaurus Bibliorum Emblematicus et Allegoricus* (1859-68). En dieciocho idiomas orientales y occidentales hay versiones de Swedenborg” (p. 253). También es de subrayar la presencia en “Enoch Soames” de numerosas frases en francés, las cuales no van acompañadas de su traducción al castellano.

Este rechazo de lo didáctico sería coherente, según hemos visto en el primer capítulo, con la oposición de los compiladores a una literatura como vehículo pedagógico. Asimismo, hay otro aspecto en las notas de presentación que subvierte

³³⁷ Seguramente, cuando los compiladores redactaron esta nota de presentación, tomaron en cuenta que Kafka nació en Praga cuando esta ciudad aún formaba parte del Imperio Austro-Húngaro, el cual fue disuelto una vez concluida la Primera Guerra Mundial, con la firma del tratado de Saint-Germain (1919).

de manera más radical las nociones de didactismo. Éste lo desarrollaré en el siguiente apartado.

2.2 Los apócrifos

El 25 de diciembre de 1936, en la página de “Libros y autores extranjeros” que Borges redactaba para la revista *El Hogar* desde octubre de ese mismo año, apareció la reseña de un volumen curioso: *Lord Halifax’s Ghost Book*. En las primeras líneas de la nota se lee: “Desde que cierto historiador bizantino del siglo VI anotó que la isla de Inglaterra constaba de dos partes: una con ríos y ciudades y puentes, otra habitada de culebras y fantasmas, las relaciones de Inglaterra y el Otro Mundo son cordiales y célebres” (oc, IV, p. 240). Enseguida, el argentino realiza una brevísima revisión de libros donde se presenta el asunto, y comenta sobre el material incluido en el texto reseñado:

Se trata de fantasmas selectos, “de apariciones que han turbado el reposo de los mayores nombres de Inglaterra, cuyas idas y venidas han sido invariablemente anotadas por una mano augusta”. Lady Goring, Lord Desborough, Lord Lytton, el marqués de Hartingdom y el duque de Devonshire están entre los nombres cuyo reposo ha sido turbado y que han suministrado manos augustas (oc, IV, p. 240).

La reseña cierra con el siguiente párrafo: “El prefacio contiene esta hermosa anécdota: Dos señores comparten un vagón de ferrocarril. «Yo no creo en fantasmas», dice uno de ellos. «¿De veras?», dice el otro, y desaparece” (oc, IV, p. 240). Hay algo, sin embargo, que debe señalarse: tal anécdota no se encuentra en el breve prefacio ni en ningún otro lugar del *Lord Halifax’s Ghost Book*.

El título completo del libro es, sugestivamente, *Lord Halifax's Ghost Book. A Collection of Haunted Houses, Apparitions and Supernatural Occurrences made by Charles Lindley, Viscount Halifax*.³³⁸ Es un conjunto de anécdotas sobre hechos extraordinarios, los cuales tratan de ser justificados –en el marco del relato– por una intervención sobrenatural. Son más de treinta las anécdotas que integran el *Lord Halifax's Ghost Book*. Éstas son de extensión diversa y algunas están agrupadas en secciones; por ejemplo: “Haunted rooms”, “Prophetic and other dreams”, “Apparitions” o “Mr. Dunda's Stories”. Aunque Borges afirme que en el prefacio se puede leer la pequeña historia de fantasmas referida, en éste hay únicamente otro tipo de anécdotas. En la principal de ellas se rememoran algunas escenas de infancia: Lord Halifax recuerda a su padre, quien atesoraba con todo cuidado ese libro de fantasmas; de tanto en tanto, el hombre enriquecía el cuaderno con nuevas historias y las leía a los niños en ocasiones especiales, como en Navidad, para beneplácito y terror de los jóvenes oyentes.

Cuatro años después, en las páginas de la *Antología de la literatura fantástica*, hallaremos un pequeño cuento, compilado de la obra *Memorabilia* (1923) del escritor inglés George Loring Frost:

Al caer de la tarde, dos desconocidos se encuentran en los oscuros corredores de una galería de cuadros. Con un ligero escalofrío, uno de ellos dijo:

–Este lugar es siniestro. ¿Usted cree en fantasmas?

–Yo no –respondió el otro–. ¿Y usted?

–Yo sí –dijo el primero y desapareció (p. 47).

³³⁸

University Press, Glasgow, 1936.

Al parecer se trata, fundamentalmente, del mismo núcleo anecdótico: más allá del cambio de ciertos detalles, se reconoce que estamos leyendo la misma historia. Desde luego, la versión de Frost trasciende la anécdota que supuestamente se recogió del *Lord Halifax's Ghost Book*: el texto mejora gracias al cambio de escenario y a la especificación temporal, a la metamorfosis del vagón de ferrocarril por un tétrico museo al atardecer. Además, hay un detalle que le permite ganar en ironía al cuento de *Memorabilia*: el hecho de que sea el espectro quien se estremezca ante el ambiente siniestro y pregunte a su interlocutor si cree en fantasmas, para luego desvanecerse como respuesta al escepticismo del otro.

El 9 de julio de 1937 apareció, en las páginas de *El Hogar*, otra reseña aterradora. Ahora se trata de *The Haunted Omnibus* de Alexander Laing. Borges escribió: “En Inglaterra abundan las antologías de cuentos sobrenaturales. Éstas, a diferencia de sus congéneres de Alemania o de Francia, buscan el puro goce estético, no la divulgación de las artes mágicas. De ahí, tal vez, su evidente superioridad” (*oc*, IV, p. 301). Algunos de los escritores que testimonian esa supuesta superioridad de la narrativa fantasmal inglesa serían Henry James, May Sinclair, W. W. Jacobs, Rudyard Kipling, entre otros. De acuerdo con Borges, todos estos autores descreían de lo sobrenatural, lo cual les otorgaba una posición privilegiada frente a los artistas crédulos, pues el “escritor escéptico es aquel que organiza mejor los efectos mágicos” (*oc*, IV, p. 301). En estas citas hay elementos de análisis interesantes. Según el reseñista, para escribir con verdadero nivel artístico sobre asuntos sobrenaturales, el escritor debe guardar una distancia crítica con respecto al asunto. Para Borges, privilegiar la búsqueda del “puro goce estético” es lo que da a Inglaterra una superioridad ante Alemania y Francia, países donde, supuestamente, lo mágico se

antepone a lo artístico a la hora de escribir. Este punto parece contradecir una declaración borgeana que ya he anotado: “Ya en el terreno filosófico, ya en el de las novelas, Alemania posee una literatura fantástica –mejor dicho, *sólo* posee una literatura fantástica” (“Los traductores de las *1001 noches*”, *Historia de la eternidad*, *oc*, I, p. 412).

En el libro de Alexander Laing se incluyen más de cuarenta narraciones representativas de autores sajones y de otras nacionalidades. El autor de *Ficciones* concluye:

Para alarma y agrado de los lectores, traduzco este “posible final de cuento fantástico” de I. A. Ireland:

–¡Qué cuarto más siniestro! –dijo la muchacha, avanzando tímidamente–. ¡Qué puerta más pesada! –La tocó al hablar y se cerró de un golpe.

–¡Dios mío! –dijo el hombre–. Me parece que no tiene picaporte. Estamos encerrados los dos...

–¡Los dos, no; uno solo! –dijo la muchacha, y atravesó la puerta maciza, y desapareció (*oc*, IV, p. 301).

De nueva cuenta, encontraremos este relato de *Visitations* (1919) en la *Antología de la literatura fantástica*, sólo que con diferencias mínimas, debidas quizás a ligeros retoques en la traducción.³³⁹ Y en esta ocasión Borges no ha faltado a la verdad: en *The Haunted Omnibus* se halla este “Climax for a Ghost Story”:

³³⁹ En la *Antología de la literatura fantástica* se lee:

–¡Qué extraño! –dijo la muchacha, avanzando cautelosamente–. ¡Qué puerta más pesada! La tocó, al hablar, y se cerró de pronto, con un golpe.

–¡Dios mío! –dijo el hombre–. Me parece que no tiene picaporte del lado de adentro. ¡Cómo, nos ha encerrado a los dos!

–A los dos, no. A uno solo –dijo la muchacha. Pasó a través de la puerta y desapareció. (p. 121).

“How eerie!” said the girl, advancing cautiously. “—And what a heavy door!” She touched it as she spoke and it suddenly swung to with a click.

“Good Lord!” said the man, “I don’t believe there’s a handle inside. Why, you’ve locked us both in!”

“Not both of us. Only one of us,” said the girl, and before his eyes she passed straight through the door, and vanished.³⁴⁰

Ahora, me interesa subrayar un elemento que une de manera sorprendente a estos dos escritores de habla inglesa, a estos autores de brevísimos cuentos fantasmales. Adolfo Bioy Casares confesó en una entrevista de la década de 1980:

De algunos textos —elegíamos por textos— nunca pudimos saber quiénes eran sus autores, como un señor I. A. Ireland, o George Loring Frost. Como Inglaterra estaba en guerra, era muy difícil comunicarse, entonces hacíamos este tipo de bromas, les atribuíamos libros de autores argentinos, y los disimulábamos traduciéndolos al inglés o cambiando un poco las cosas. Por ejemplo, *Viaje olvidado* de Silvina [Ocampo] se convierte en *Remember Traveller*, *El reloj de sol* de Alfonso Reyes en *The Sundae*, *Fervor de Buenos Aires* en *Loves London*, *La rosa infinita* de Mastronardi [Carlos] en *The Unending Rose*.³⁴¹

Dada la cantidad de errores en los títulos originales de la cita anterior —que pueden ser responsabilidad de un tipógrafo descuidado—, bien vale la pena transcribir la noticia biobibliográfica de Frost tal como aparece en la *Antología de la literatura fantástica*: “GEORGE LORING FROST, escritor inglés, nacido en Brentford, en 1887. Autor de *Foreword* (1909); *The Islands* (1913); *Love of London* (1916); *The*

³⁴⁰ I. A. Ireland, “Climax for a Ghost Story”, en Alexander Laing (comp.), *The Haunted Omnibus*, il. Lynd Ward, Farrar & Rinehart, New York, 1937, p. 377.

³⁴¹ Noemí Ulla, *Aventuras de la imaginación —de la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares—*. *Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemí Ulla*, Corregidor, Buenos Aires, 1990, pp. 141-142.

Unremembered Traveller [sic] (1919); *The Sundial* (1924); *The Unending Rose* (1931)” (p. 47).

Entre los asuntos curiosos y significativos de las líneas anteriores, hay algunos que quiero destacar. Si bien Bioy Casares justifica la invención de datos diciendo que, dado el estado de guerra en Europa a principios de 1940, era imposible la comunicación con Inglaterra para la solicitud de informes sobre la vida y obra de Frost y Ireland, en 1965, año de la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*, esa dificultad había desaparecido. Sin embargo, las notas de presentación se conservan tal cual, pese a que hay otras que sí se modifican.

Otro hecho destacable es que Borges había redactado una reseña sobre *Reloj de sol* (Madrid, 1926) –no *El reloj de sol*, como dice la mala transcripción de la entrevista–, que se publicó en el número 1 de la revista *Síntesis* de Buenos Aires, en junio de 1927, la cual se recogió en la primera edición de *El idioma de los argentinos* (1928).

El tercer asunto es una mera hipótesis. En tanto que la mayoría de las obras atribuidas a Frost son obras reales traducidas y ligeramente modificadas en sus títulos, ¿no será *The Islands* un juego con el nombre del cuento de María Luisa Bombal –amiga personal de Borges– incluido en la *Antología*: “Las islas nuevas”?³⁴²

En cuanto a la nota de presentación al relato de I. A. Ireland para la *Antología de la literatura fantástica*, se lee:

³⁴² Llama la atención que en la nota de presentación a María Luisa Bombal se indique: “Escribe argumentos para el cinematógrafo” (p. 49). Mientras, en la de Borges se aclara: “Escribe en vano argumentos para el cinematógrafo” (p. 71). Todo esto parece un juego de guiños intratextuales. Y, justamente, ese dato sobre el cine es uno de los que desaparecen en la nota de presentación a Borges en la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*. En el caso de Bombal, su relato simplemente salió del libro; aún no he podido averiguar el porqué. Otro dato curioso: en 1940 Borges no había escrito ningún guión para cine, pero sí en 1965.

I. A. IRELAND, erudito inglés, nacido en Hanley, en 1871. Afirma ser descendiente del afamado impostor William Henry Ireland, que improvisó un antepasado, William Henrye Irelaunde, a quien Shakespeare habría legado sus manuscritos. Ha publicado: *A Brief History of Nigthmares* (1899); *Spanish Literature* (1911); *The Tenth Book of the Annals of Tacitus, newly done into English* (1911) (p. 121).

Desde luego, tras la declaración de Bioy Casares, algunos de estos datos adquieren matices, por decir lo menos, sospechosos. Los apuntes sobre la genealogía de Ireland nos dan buenas razones para la desconfianza, pues marcan una notable diferencia de tono entre esta nota de presentación y las restantes del libro, que se ciñen a un criterio biobibliográfico más tradicional.

En la edición de *El Hogar* del 30 de octubre de 1936, hay una noticia “De la vida literaria” que acaso comparta algún punto de contacto con la nota sobre Ireland. La copio de manera íntegra: “El señor Ulric Nisbet, al cabo de una investigación de seis años, que comenzó en Nueva York y acabó en los registros de una vieja iglesia de Londres, dice haber descubierto la identidad del misterioso «Mr. W. H.» a quien está dedicada la primera edición de los sonetos de Shakespeare”.³⁴³ Desde mi perspectiva, hay cierta ironía en el apunte anterior, en el sentido de que Borges destaca lo laborioso de una investigación que se dilata a lo largo de los años para descubrir un dato mínimo: la identidad detrás de unas iniciales. Tanto es así, que se subraya el proceso de la pesquisa, pero no lo más importante: el nombre del personaje afanosamente buscado. Ironía que también creo hallar en la historia de imposturas y herencias fraudulentas en torno a Shakespeare y los antepasados de Ireland.

³⁴³ J. L. Borges, *Borges en “El Hogar”, 1935-1958*, Emecé, Buenos Aires, 2000, p. 19.

Las referencias a un “afamado impostor” y a una “historia de las pesadillas” remiten, asimismo, a diversas obsesiones de signo borgeano. En el primer caso, hace pensar en la *Historia universal de la infamia*; y, particularmente, en el título de un relato: “El impostor inverosímil Tom Castro”. En el segundo, y aunque le dio forma concreta muchos años después, recordemos que Borges dictó una conferencia sobre las pesadillas, recogida en su libro *Siete noches*. Además, tal vez no sea una casualidad que *A Brief History of Nighmares* esté fechado, justamente, el año de nacimiento del argentino.

Definitivamente Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares eran capaces de las bromas más extraordinarias: hay en la nota de presentación a Ireland otro dato asombroso que nos permite identificarla como una mera invención. Se dice que el inglés es autor de *The Tenth Book of the Annals of Tacitus, newly done into English*. No obstante, lo anterior es imposible. Los *Anales* del historiador romano Tácito estaban constituidos por 16 libros, cuyo tema central era la dinastía Julio-Claudia – de la muerte de Augusto, al final del reinado de Nerón. Sin embargo, sólo han llegado hasta nosotros los libros I al IV, fragmentos del libro V, la mayor parte del VI y los libros XI al XVI. Del libro X de los *Anales*, traducido apócrifamente por Ireland, en realidad no se conserva un solo fragmento.³⁴⁴

En una conferencia que Borges dictó sobre el cuento policiaco en la Universidad de Belgrano, apuntó: “La novela policial ha creado un tipo especial de

³⁴⁴ Esos libros perdidos podemos hallarlos en la Biblioteca de Babel, pues en ella está todo: “Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basírides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito” (*oc*, I, pp. 467-468).

lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe; porque si Poe creó el relato policial, creó después el tipo de lector de ficciones policiales” (oc, IV, p. 190). De este modo, además de considerar a Edgar Allan Poe como el creador de lo policial, hay que verlo también como el padre de una especie novedosa de lector: un lector suspicaz y en alerta permanente. A mi juicio, Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares querían para la *Antología de la literatura fantástica* lectores semejantes a los creados por Poe. Lectores en atención constante que sean capaces de descubrir, como hemos visto, la falsedad de un libro de la antigüedad latina. O, igualmente, los juegos de atribución de obras apócrifas en una nota de presentación. En este sentido, el texto de Borges incluido en la *Antología*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, es en cierto grado un paradigma de algunos de los guiños presentes en la recopilación. Porque si en la nota de presentación al texto de Frost se le atribuyen obras de un grupo de amigos cercano a los compiladores, en “Tlön...” se menciona a varios de ellos: Bioy Casares, Carlos Mastronardi, Alfonso Reyes, Ezequiel Martínez Estrada, Néstor Ibarra...

Todavía hay un elemento inquietante a considerar. En la carta de Bioy dirigida a Silvina Ocampo desde Ettlingen que citamos arriba, comenta una serie de dificultades que había enfrentado con los agentes literarios al momento de concretar la edición alemana de la *Antología de la literatura fantástica*:

...hablamos largo y tendido de la *Antología fantástica*, que presentaba para ellos problemas casi insolubles y que ahora sin duda se solucionarán [...] En cuanto a la *Antología*, según entendí, sus dificultades consisten en a) que la editorial argentina que sólo tiene derecho sobre los prólogos y el orden del índice (no sobre Kafka o sobre Pepe [seguramente José Bianco], digamos, ya que no les pagó ni pagó [sic] a nadie un peso) pide un disparate; b) que no consiguen identificar las fuentes, no sólo de *los autores inventados*, sino de los reales: quieren pedir permiso a Peralta, a Ireland, a Akutagawa y no saben

dónde (en el caso de Akutagawa no saben en cuál de sus libros está el “Senin”); c) temen –lo que me parece un error– que un libro de fragmentos breves dispersos entre cuentos más largos desoriente al público alemán.³⁴⁵

Cuando descubrimos que diversas notas sobre la vida y obra de los autores incluidos en la *Antología de la literatura fantástica* son apócrifas y que incluso hay algunos escritores inexistentes, estamos en la obligación de identificarlos.³⁴⁶ Uno de ellos es, justamente, George Loring Frost.³⁴⁷ Al menos, la lectura del prefacio de *The Haunted Omnibus* nos muestra que no es el autor, sino únicamente una especie de trasmisor del cuento incluido en la *Antología de la literatura fantástica* que se le atribuye. Escribe Alexander Laing:

My learned friend, Professor George Loring Frost, whose opinion carries even greater weight than his chair, considers this one of the best –as it is surely one of the briefest– of ghost stories: Two gentlemen, strangers to each other, chanced at the end of a winter’s afternoon to be wandering farther and farther down the darkening corridors of an ancient picture gallery. One of them, shivering slightly, said, “Rather spooky, isn’t it?”

“Do you believe in ghosts?” countered the second.

“No,” said the first speaker, “Do you?”

“Yes,” said the other –and vanished.³⁴⁸

³⁴⁵ Adolfo Bioy Casares, *En viaje* (1967), pp. 206 y 208 (las cursivas son mías).

³⁴⁶ Esta práctica de presentar autores apócrifos no se limita, por cierto, a la *Antología de la literatura fantástica*. Años después, por ejemplo, al referirse en una entrevista al *Libro del cielo y del infierno* (1960), Bioy confesó: “También inventábamos algunos textos y los firmábamos con nombre falso, un poco como en broma” (*Palabra de Bioy. Conversaciones entre Adolfo Bioy Casares y Sergio López*, Emecé, Buenos Aires, 2000, p. 58).

³⁴⁷ De acuerdo con Daniel Balderston (“De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”, en Sylvia Saíta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, p. 219), ya Manuel Ferrer había puesto en tela de juicio la existencia de Frost en su libro *Borges y la nada* (Londres, 1971, p. 179).

³⁴⁸ A. Laing, *op. cit.*, p. xiv.

Una vez descubierta la versión original del cuento, sigo pensando que la traducción que aparece en la *Antología de la literatura fantástica* lo mejora: el estremecimiento del espectro ante el ambiente siniestro y el cuestionamiento a su interlocutor sobre su creencia en los aparecidos, para luego desvanecerse ante la firme negativa del otro, son de una ironía extraordinaria. Sólo hay un punto que aún no he podido resolver hasta el día de hoy: si la anécdota donde se narra el diálogo y desaparición de un fantasma en el tren no está en las páginas del *Lord Halifax's Ghost Book*, ¿es realmente una invención borgeana?

Otro de los autores que debemos atender en esta investigación sobre los apócrifos en la *Antología de la literatura fantástica* es Holloway Horn, autor de “Los ganadores de mañana”. En la nota de presentación se lee lo siguiente:

Holloway Horn, matemático inglés, nacido en Brighton, en 1901. Célebre por su polémica con J. W. Dunne, en la que demostró: 1º) Que la infinita regresión del tiempo es puramente verbal; 2º) Que en general es más inseguro utilizar los sueños para profetizar la realidad, que utilizar la realidad para profetizar los sueños. Ha publicado: *A New Theory of Structures* (1927); *The Old Man and Other Stories* (1927); *The Facts in the Case of Mr. Dunne* (1936) (p. 122).

Como en el caso de la nota a I. A. Ireland, una especie de juego de ficcionalización es la tónica dominante. Lo que se privilegia en esta ocasión es la polémica con J. W. Dunne, autor de *Un experimento con el tiempo* y *La nueva inmortalidad*, entre los más importantes. Sobre este último libro, Borges escribió una reseña para la edición de *El Hogar* del 18 de noviembre de 1938. Dado el interés de la reseña, la copio casi íntegramente:

De los tres libros de Dunne, éste [se refiere a *La nueva inmortalidad*] me parece el más claro y el menos convincente. En los anteriores, la profusión

de diagramas, de ecuaciones y de cursivas nos ayudaba a suponer que asistíamos a un proceso dialéctico riguroso; en éste, Dunne ha rebajado esas pompas y su razonamiento queda al desnudo. Se notan soluciones de continuidad, peticiones de principio, falacias... Sin embargo, la tesis que propone es tan atrayente que su demostración es innecesaria; su mera probabilidad nos puede encantar.

Los teólogos definieron la eternidad como la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes pasados y venideros, y la juzgaron uno de los atributos de Dios. Dunne, asombrosamente, declara que ya estamos en posesión de la eternidad y que nuestros sueños lo corroboran. En ellos (según él) confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia recorreremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo; en el sueño abarcamos una zona que puede ser muy amplia. Soñar es coordinar los vistazos que suministra esa contemplación y urdir con ellos una historia, o una serie de historias. Vemos la imagen de una esfinge y la de una botica, e inventamos que una botica se transforma en esfinge. Al hombre que conoceremos mañana le ponemos la boca de una cara que nos miró anteanoche... (Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar) (*oc.*, IV, p. 399).

Desde mi perspectiva, la segunda de las demostraciones en la “controversia” entre Holloway Horn y Dunne tiene como supuesto punto de partida el rechazo de las tesis de *La nueva inmortalidad* esbozadas por Borges en su reseña. Sin embargo, es notorio que no puede haber controversia, dado que las ideas de los “polemistas” apuntan en la misma dirección. Asimismo, un anacronismo delata la falsedad: mientras el libro de Dunne es de 1938, *The Facts in the Case of Mr. Dunne*, libro en el que Horn polemizaría con él, es de 1936.

Las ideas de Dunne sedujeron a tal grado a Borges, que también le dedicó el ensayo “El tiempo y J. W. Dunne”,³⁴⁹ a propósito de *Nothing Dies*, aparecido en

³⁴⁹ Véase *Sur*, 1940, núm. 72, pp. 74-77.

1940; el texto pasó a formar parte de *Otras inquisiciones*. Me parece significativo que en esas páginas no se mencione en ningún momento el nombre de Holloway Horn ni las asperezas de la polémica recordada en la nota de presentación.

Hay otro elemento a considerar. El título *The Facts in the Case of Mr. Dunne* es idéntico al nombre original del cuento de Edgar Allan Poe incluido en la *Antología de la literatura fantástica*: “The Facts in the Case of M. Valdemar”. Con todo, debe señalarse que Holloway Horn, pese a parecer más bien un producto de la imaginación de los compiladores –como los estudiados Frost y Ireland–, *sí existe*. El único dato que he podido obtener hasta este momento de la investigación es una dudosa fecha de nacimiento, 1886.³⁵⁰ Sobre el volumen *The Old Man and Other Stories*, nada he podido averiguar. Sin embargo, son llamativos los datos de una compilación donde se incluye “The Old Man”. Se trata de la “Segunda serie” de las *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror* (1931). Esta antología fue recopilada por Dorothy L. Sayers y editada por Victor Gollancz en Londres. Si se revisa con curiosidad el segundo párrafo de “El acercamiento a Almotásim”, se encontrarán esos nombres célebres del mundo editorial. Gracias a esa antología, pude darme cuenta de que “Los ganadores de mañana” es, en realidad, un título falso para la traducción de “The Old Man”. Y quizás fue el libro que les permitió a los autores de la *Antología de la literatura fantástica* conocer esa historia.

Creo que en el cambio de nombre de este cuento, los compiladores han llevado al extremo una situación que confiesan en el siguiente diálogo:

BORGES: “Me hice leer algunos cuentos breves de la edición italiana de nuestra *Antología de la literatura fantástica*. No tradujeron nuestra antología: buscaron las fuentes y tradujeron. Procedieron con seriedad, a costa del

³⁵⁰ Véase la página web www.philsp.com/homeville/ISFAC/s126.htm.

lector, desde luego”. BIOY: “Nos jorobaron. No podemos protestar”. BORGES: “Es claro, porque hoy el noventa y nueve por ciento de la gente les daría la razón”. BIOY: “Habría que señalarles, sin embargo, que si iban a proceder así, se equivocaron al elegir el libro”. BORGES: “No debieron elegir un libro de autores que se distinguen por sus transcripciones y citas infieles. Por *misquotations*”.³⁵¹

George Loring Frost, I. A. Ireland y Holloway Horn: tres personalidades que se perfilaban como ficticias y que, después de un escrutinio, revelan nombres reales. Y lo que se inventa sobre ellos en la *Antología de la literatura fantástica* son sus notas de presentación. Este juego de personajes auténticos y biografías falsas recuerda uno de los libros favoritos de Borges: las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob. Dice el autor de *El libro de arena* en las líneas introductorias a aquel tomo: “Sus *Vidas imaginarias* datan de 1896. Para su escritura inventó un método curioso. *Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos*. El sabor peculiar de ese volumen está en ese vaivén” (oc, IV, p. 486; las cursivas son mías).

³⁵¹ A. Bioy Casares, *Borges*, pp. 1561-1562.

2.3 Lo apócrifo ante una tradición literaria

Una de las características más importantes del género ensayístico es su irrenunciable compromiso con la verdad. Por lo menos, con *la verdad* del ensayista. Para George Lukács: “the essay always speaks of something that has already been given form, or at least something that has already been there at some time in the past; hence it is part of the nature of the essay that it does not create new things from an empty nothingness but only orders those which were once alive... [I]t is bound to them and must always speak «the truth» about them, must find expression for their essential nature”.³⁵²

En la *Historia de la eternidad* se tiene un conjunto de ensayos que parecen ajustarse, con todo rigor, a los presupuestos con los cuales se lee el género. En términos generales, son dos líneas temáticas las que dominan: la filosófica (la eternidad, el tiempo, el eterno retorno) y la literaria (la metáfora, las kenningar, algunos traductores de las *1001 Noches*). La ruptura de la coherencia ensayística se establecía –para quienes pudieran percibirla– con la reseña de la novela apócrifa *The Approach to Al-Mu'tasim* del inexistente Mir Bahadur Alí.

Así como “El acercamiento a Almotásim” rompe con el contrato de verdad que se suscribe con su inclusión en un libro de ensayos, podemos decir que la *Antología* también falta al convenio de fiabilidad que, implícitamente, debiera sustentar toda recopilación. Pampa Olga Arán comenta: “...si la función del traductor con respecto al discurso es una función de transformación (aunque parezca

³⁵² G. Lukács, “On the Nature and Form of the Essay”, en *Soul and Form*, Merlin Press, London, 1974, p. 10, *apud* Carlos Rojas, “«El acercamiento a Almotásim» y el efecto de contaminación”, *Variaciones Borges*, 2007, núm. 23, p. 118.

disimularse en la simplicidad de una reduplicación), con respecto a la obra (al texto de la obra) el autor de la antología se coloca en una posición testimonial de lo que Foucault llama «*relación de atribución*».³⁵³ Y, un poco más adelante, explica acerca de este último concepto: “La garantía del antólogo de la atribución importa una responsabilidad jurídica, un juramento performativo subyacente que afirma algo así como: «yo juro que he traducido lo que ha sido escrito por tal escritor», y también implícitamente asegura «que tal escritor existe», o al menos que existe, en alguna parte, un documento que lleva su firma”.³⁵³

Puede decirse, entonces, que la *Historia de la eternidad* es un buen ejemplo de la mezcla de categorías ficcionales y no ficcionales: con la inclusión de “El acercamiento a Almotásim” se engaña al lector desprevenido, quien toma por ensayo un texto ficcional (cuando Borges lo seleccionó como parte de *El jardín de senderos que se bifurcan* y lo calificó como una narración en el prólogo, la estratagema, desde luego, se desvaneció). Asimismo, con la primera publicación en “El acercamiento...” se muestra la forma en la cual una tradición se subvierte, con la presentación de un texto sobre una novela inexistente, a partir de la cual se juega con el valor de verdad que reviste el género ensayístico. En la *Antología de la literatura fantástica*, con las notas apócrifas sobre algunos autores, también se desestabilizaría la confiabilidad que normalmente se concede a las recopilaciones. Y en este aspecto quiero leer, igualmente, una crítica contra concepciones como las representadas por la *Historia de la literatura argentina*.

La *Historia* de Ricardo Rojas está planteada como una investigación acerca de la manera en la cual las energías telúricas han dado forma a la cultura y a la

³⁵³ P. O. Arán, “La literatura de Tlön”, en Susana Romano-Sued (comp.), *Borgesíada*, Topografía, Córdoba, Argentina, 1999, p. 113.

literatura argentinas. En este sentido, los textos escritos serían la manifestación de una verdad. En la *Antología*, los compiladores se estarían burlando de que los lectores, ingenuamente, acepten como verdad todo lo que esté escrito en un libro. Los escritores no serían portavoces de fuerzas trascendentales ni reveladores de una verdad.

Quiero recuperar un fragmento ya citado. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se explica acerca del planeta fantástico: “En los hábitos literarios [...] es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del [*sic*] plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo” (p. 82). Si no existe la noción de plagio, es porque no existe la noción de autoría. Si no existe la noción de autoría, no puede existir la noción de lo apócrifo: la idea de atribución verdadera o falsa es inoperante.

En el planeta Tlön sería imposible la existencia de una historiografía literaria. La *Historia de la literatura argentina* –y un sistema literario– está construida con base en algunos géneros, algunas obras y algunos autores que le darían coherencia. Si en Tlön no existen esos conceptos, la historia literaria –tal como la conocemos– no puede fundarse. Esa edificación necesitaría algo que Borges rechazó –de manera discrecional y estratégica, ciertamente– en numerosas ocasiones: el culto a la personalidad.

3. LA RELECTURA

3.1 El extraño caso de “La noche incompleta” de Manuel Peyrou

En el marco de la *Antología de la literatura fantástica*, se recopila un cuento muy llamativo: “La noche incompleta”, relato policial del escritor argentino Manuel Peyrou. Inclusión al parecer arbitraria que se justificaría, en principio, por las afinidades que los compiladores subrayan entre las arquitecturas de los textos fantásticos y de los policiales. Más adelante, destacaré otros elementos que vincularían este tipo de narraciones.

En “La noche incompleta” se relata la investigación en torno al asesinato de lord Robert Glenburry, excéntrico aristócrata aficionado a coleccionar pinturas, porcelanas, estatuas y, sobre todo, manías. Una de éstas era la de escribir un diario íntimo. De hecho, lord Glenburry estaba redactándolo antes de ser asesinado. “En este momento un extraño auto gris oscuro llega al jardín”, fueron las últimas palabras que anotó antes de morir.

El doctor Richard Graham, médico y amigo íntimo de lord Glenburry, fue quien descubrió el cadáver, encorvado sobre su mesa de trabajo y con un puñal clavado en la espalda. El doctor Graham pide el auxilio de Jenkins, el mayordomo, quien avisa a la policía. Cuando el inspector Hammogher y tres de sus agentes se dirigen el viejo castillo de lord Glenburry en atención al llamado, están a punto de estrellarse contra el vehículo del joven Lester Vane, quien se había detenido a mitad del camino, y desde la colina donde se encuentran, estaba observando la ventana de

la habitación del noble, a través de la cual podía mirarse de manera clara y directa el cadáver acuchillado del aristócrata.

Cuando llegan a la escena del crimen, no hay nada que pueda ofrecer pistas para solucionarlo. Desde la ventana sólo se observa el hermoso paisaje de la campiña inglesa y los jardines del castillo Glenburry, donde se hallan estacionados el auto amarillo de Vane y el rojo en el que llegó el doctor Graham para visitar a su amigo. Pero no hay huella del vehículo gris oscuro descrito en el diario personal.

El inspector Hammogher echa un vistazo al diario de lord Glenburry y, al no encontrar nada de interés, ordena la cacería del misterioso vehículo gris. Mientras Hammogher dicta indicaciones, Vane revisa las páginas íntimas del muerto. El muchacho descubre que no se trata de un diario corriente, sino de una especie de proyecto de novela, donde los personajes principales son un escritor y una mujer a la que sólo se alude mediante referencias físicas. Las descripciones informan acerca del castillo y de sus alrededores; la eficacia de esas líneas, sin embargo, era muy inferior a la exploración del carácter de sus personajes. A Vane le resulta claro que “si lord Glenburry poseía penetración psicológica y lograba traducir de vez en cuando los caracteres de los personajes, su talento descriptivo, en cambio, fallaba por su base” (p. 217).

Mientras Lester Vane y el inspector Hammogher continúan el reconocimiento de la escena criminal, llega una hermosa mujer al castillo. Se trata de Mrs. Bottsford, ama de llaves de lord Glenburry, quien a pesar de tener cierta edad conserva la agilidad de cuerpo y el brillo en los ojos. Hammogher propone que se pase a la inspección de cada una de las habitaciones y quiere empezar por la de la recién llegada. El doctor Graham sugiere hacer la revisión con mayor método y comenzar

por la del mayordomo Jenkins. Del escrutinio de los aposentos, sin embargo, no obtienen la menor luz.

Lord Glenburry sólo tenía algunos amigos en el pueblo. El inspector Hammogher manda llamar a dos de ellos: Mr. Caderousse, profesor de literatura, y Mr. Goldsmith, hijo del prestamista. De la charla con los anteriores surge la primera revelación importante de esa jornada enigmática: Mrs. Bottsford no se llamaba así; el ama de llaves había sido, veinte años atrás, una famosa actriz. Hay más revelaciones: “Lord Glenburry había intentado casarse con ella; pero la opinión de su familia lo impidió. La actriz abandonó el teatro y se casaron secretamente. Las apariencias eran cubiertas con el nominal cargo doméstico que desempeñaba Mrs. Bottsford” (p. 219).

Mr. Goldsmith propone al inspector Hammogher una teoría absurda: entre las hendiduras del respaldo de la silla de lord Glenburry podía colocarse con facilidad un cuchillo; por alguna misteriosa razón, el aristócrata había decidido suicidarse y quería que alguien fuera inculpado por su muerte; puso el puñal y, finalmente, se tiró con violencia contra él. Lester Vane se burla de la hipótesis, por lo que Goldsmith lo reta a formular una mejor solución. El joven responde que con sólo unos minutos y un par de observaciones ha podido descubrir el vivo interés del doctor Graham por el ama de llaves: cuando se propuso revisar las habitaciones, el médico había impedido que la primera en inspeccionarse fuera la de Mrs. Bottsford; al manifestar Vane una sospecha en contra de ella —con el único fin de provocar a Graham—, éste la defendió con vehemencia. Sin embargo, dice el muchacho, esto no autoriza a pensar que lord Glenburry le haya tendido una trampa a su amigo de tantos años. Y tampoco explicaría la presencia del misterioso vehículo gris oscuro.

Vane tiene otras respuestas al enigma. En las páginas del diario del aristócrata, frente a su notorio e incisivo psicologismo, es llamativa la ineptitud en el arte de las descripciones. También es digno de señalarse que Glenburry, dueño de una importante colección pictórica, la tenía abandonada en los rincones de una bodega. El joven alberga una sospecha: “Los ojos de lord Glenburry no pudieron ver que un extraño vehículo gris no era tan gris ni tan extraño” (p. 222). Los presentes – entre quienes bien pudiera estar el criminal o los criminales– escuchan con desconcierto a Lester Vane, que parece haber dado con la solución; y la expone. Un hombre torturado por una terrible pasión otoñal visitó a lord Glenburry esa mañana. Entró sin ser visto y se acercó a la mesa donde trabajaba el aristócrata; la gruesa alfombra logró amortiguar sus pasos. Cuando llegó a espaldas de Glenburry, pudo leer por encima de su hombro una frase: la última que sería consignada en el diario. Asombrado, el hombre descubrió que una “noche incompleta”, el *daltonismo*, velaba los ojos del escritor. Su inconfundible auto rojo había sido tomado por uno de color gris. La coartada para cometer un crimen era inmejorable y decidió aprovecharla. El doctor Graham no ya quiere escuchar más. Confiesa haber matado a su amigo y rival de amores, y se pone a disposición del agente Hammogher. “La noche incompleta” concluye con la descripción de Mrs. Bottsford, quien se mantiene en silencio y contempla con mirada inescrutable el horizonte, a través de una ventana.

En 1944, salió a la luz –editada en Buenos Aires por la revista *Sur*– *La espada dormida* de Manuel Peyrou. En mayo de 1945, en las páginas de esa misma revista, Borges presentó la reseña correspondiente. Para el comentarista, esta colección de cuentos policiales era comparable a las de Chesterton, y acaso superior, pues Peyrou

rehuía cualquier intención apologética, defecto en el que solía incurrir el sacerdote inglés.

Así como Borges y Bioy elogiaban –como se vio en el capítulo inicial– el rigor en la construcción de los textos policiales, el primero no deja de subrayar la cuidadosa premeditación de los cuentos de Peyrou. También es destacable que el narrador no se deje seducir por los preceptos del Detection Club y evada las tentaciones de la toxicología y la balística. En la reseña, finalmente, se apuntan otras virtudes que pueden encontrarse en los relatos de *La espada dormida*; todas ellas, en el mismo tenor que usa Borges al referirse al género inventado por Poe.

Como se ha indicado, para el autor de *El Aleph* uno de los elementos fundamentales para que un relato policial funcione es que mantenga una sana distancia con respecto al realismo (“Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual...”, *oc*, IV, p. 193). “La noche incompleta” de Manuel Peyrou ilustra de manera adecuada este aspecto: el hecho de que sea una historia que se desarrolla en Inglaterra y no en Argentina, impide que el lector caiga en la tentación de buscar –y comparar con– posibles referentes locales. Y acaso podría decirse otro tanto con respecto a los personajes sajones: excéntricos, foráneos, sin referentes directos para el grueso de los lectores argentinos.

Ahora bien, cabe preguntarse por qué los compiladores admitieron el relato “La noche incompleta” en las páginas de la *Antología de la literatura fantástica*. Una primera respuesta es que esa inclusión puede justificarse porque tanto lo policial – desde la perspectiva que ya se expuso– como lo fantástico, se alejan de una poética

de naturaleza realista.³⁵⁴ Asimismo, ya he destacado que, para Borges y Bioy, estas dos clases de textos eran un modelo de construcción literaria ideal.³⁵⁵

Hay, sin embargo, un elemento adicional que emparentaría la arquitectura de esos relatos: tanto las narraciones fantásticas como las policiales están cimentadas en lo que podría denominarse una “construcción indicial”. Bioy Casares escribió en el prólogo: “Para que la sorpresa –de argumento– sea eficaz, debe estar preparada, atenuada”. De acuerdo con Pierre Penzoldt, la “estructura de la historia de fantasmas ideal puede ser representada como una línea ascendente, que lleva al punto culminante”.³⁵⁶ Y, más adelante, agrega: “La mayoría de los autores trata de lograr una cierta gradación, apuntando al momento culminante, al principio de una manera vaga, después cada vez más directa”. Para Todorov, estas ideas son, en realidad, deudoras de las postulaciones clásicas de Edgar Allan Poe, quien escribió: “En toda la obra no debería haber una sola palabra escrita que no tendiese directa o indirectamente a alcanzar ese fin preestablecido”.³⁵⁷ Sin embargo, de la cita anterior no se puede llegar necesariamente a la conclusión de Todorov: otro tipo de textos se construyen con dirección a un determinado clímax; y, a pesar de esto, no siempre son indiciales.

³⁵⁴ Para Carlos Dámaso Martínez, la presencia de este cuento en la *Antología* “refuerza la hipótesis de que esta inclusión responde al hecho de que no es un relato realista, posición estética de los tres compiladores frente al realismo” (“La irrupción de la dimensión fantástica”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, p. 180).

³⁵⁵ En este sentido, hay que considerar lo que Annick Louis comenta: “Las relaciones y cruces entre la *Antología de la literatura fantástica* y las compilaciones de relatos policiales, así como los que se establecen entre estas dos antologías y *Cuentos breves y extraordinarios* [...], también compilado por los dos escritores, resultan especialmente interesantes y quedan por estudiar” (A. Louis, art. cit., p. 417, n. 21).

³⁵⁶ P. Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952, p. 16, *apud* T. Todorov, *op. cit.*, p. 89.

³⁵⁷ *Apud* T. Todorov, *op. cit.*, p. 89.

En muchos estudios teóricos sobre lo fantástico, también se alude al género policial, dada su cercanía estructural. El primero de ellos es, justamente, el tratado de Todorov.³⁵⁸ El crítico francés aclara que la proximidad entre esos géneros “sólo es válida para cierto tipo de novela policial de enigma (el cuarto cerrado) y cierto tipo de relato extraño (lo sobrenatural explicado). Además, el acento está colocado de modo distinto en los dos géneros: en la novela policial, recae sobre la solución del enigma; en los textos que se relacionan con lo extraño (como en el relato fantástico), sobre las reacciones que el enigma provoca”.³⁵⁹ Hay, finalmente, otra aclaración acerca de las diferencias entre esos dos tipos de relato: “La novela policial de enigma se acerca a lo fantástico, pero también es su opuesto: en los textos fantásticos, nos inclinamos de todos modos por la explicación sobrenatural; la novela policial, una vez terminada, no deja ninguna duda en cuanto a la ausencia de acontecimientos sobrenaturales”.³⁶⁰

Volvamos al problema de la construcción indicial. Los “indicios” –de acuerdo con la teoría estructuralista– cumplen una importante función integradora en el relato. En principio, esos indicios no resultan significativos para el lector, pero conforme avanza el relato van cobrando mayor relieve; y es justo en el desenlace cuando se percibe todo el peso que revestían para el desarrollo de la historia. Precisamente, es hasta el final del texto –o en una relectura del mismo– cuando advertimos que algunos elementos a los cuales no habíamos dado importancia eran, en realidad, indicios que el autor había sembrado y que no supimos descubrir.

³⁵⁸ Véase también P. O. Arán, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Tauro, Madrid, 1999, pp. 48 y 55.

³⁵⁹ T. Todorov, *op. cit.*, p. 50.

³⁶⁰ *Loc. cit.*

Frente a estos indicios –cuyo nombre más popular es el de “pistas”– se tiene, además, los “informantes”. En tanto que los indicios tienen una fuerte repercusión en el desarrollo ulterior del relato, los informantes –explica Roland Barthes– son datos con un valor inmediato para la narración: “Los indicios tienen, pues, siempre significados implícitos; los informantes, por el contrario, no los tienen, al menos al nivel de la historia: son datos puros, inmediatamente significantes”.³⁶¹ Rafael Olea Franco aclara que los indicios no son elementos exclusivos de los relatos policiales y fantásticos, pues podemos hallarlos en cualquier género. Su nivel de importancia y sus repercusiones, sin embargo, pueden alcanzar muy diversos grados de trascendencia.³⁶²

Como ya se expuso, puede leerse en “El arte narrativo y la magia” una apología de la construcción indicial (la novela “debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior”). También los elogios a la obra de Chesterton tienen que ver con ese aspecto (“En los relatos policiales de Chesterton, todo se justifica: los episodios más fugaces y breves tienen proyección ulterior...”, “Modos de G. K. Chesterton”). Como se recuerda, en “Leyes de la narración policial”, Borges estableció una poética de lo policial desarrollada en seis puntos. De ellos, el que más importa para este trabajo, por su conexión con la construcción indicial –o con la causalidad mágica borgeana–, es el que establece que *deben declararse todos los términos del problema*. Es

³⁶¹ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural del relato”, en *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, Premiá, México, 1988, p. 16.

³⁶² Véase R. Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México-Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México, 2004, p. 36. Asimismo, en torno a la construcción indicial en los relatos policiales, consúltese Cristina Parodi, “Borges y la subversión del modelo policial”, en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 1999, pp. 77-97.

decir, el autor no debe ocultar ninguno de los elementos que le pudieran permitir al lector sagaz la resolución del misterio; el escritor debe ser leal en todo momento con su lector. En este sentido, si se cumple con lo anterior, logra justificarse la solución propuesta en el texto, y ésta no se siente como “una insípida y torpe interpolación”. Toda la construcción del relato –al atinar con sus juegos de ecos y de proyección ulterior– cobra sentido ante los ojos del lector y se acredita lo que en apariencia era arbitrario o intrascendente.³⁶³

La arquitectura narrativa de “La noche incompleta” es un buen modelo de las preocupaciones anteriores. En los primeros párrafos del relato de Peyrou hay una serie de consideraciones en torno a un género literario: el diario íntimo. Recatada forma del monólogo, arte menor y doméstico, el autor de un diario –dice el narrador de “La noche incompleta”– es una especie de náufrago que lanza una botella a las agitadas aguas del océano, pues esas páginas casi siempre permanecen inéditas y terminan por perderse. Y cuando algún escritor cede a la tentación de compartir sus experiencias, los resultados son, en términos generales, decepcionantes.

Pero más adelante, se nos aclara: “Sucede, a veces, sin embargo, que el redactor de un diario íntimo no percibe, justamente por ser un aficionado, determinadas cualidades que los observadores futuros descubren en esas carillas amarillentas” (p. 210). Una de esas cualidades está ejemplificada en un caso

³⁶³ La inobservancia de esta regla es algo que Borges nunca perdonó a Arthur Conan Doyle y a su celeberrimo Sherlock Holmes: “Se trata, a veces, de unas leves partículas de ceniza, *recogidas a espaldas del lector* por el privilegiado Holmes, y sólo derivables de un cigarro procedente de Burma, que en una sola tienda se despacha, que sirve a un solo cliente” (J. L. Borges, “Los laberintos policiales y Chesterton”, *Sur*, 1935, núm. 10, p. 93; las cursivas son mías). Debe señalarse que el tipo de relato policial practicado por Conan Doyle es el que se basa en el realismo y, sobre todo, en la ciencia empírica como instrumento de investigación.

extraordinario –nos dice el narrador–, en el que las páginas de un diario personal dieron pie al esclarecimiento de un crimen: el de lord Robert Glenburry.

Luego, la voz narrativa pasa a presentarnos a lord Glenburry –curiosa “miscelánea de extravagancias”– en lo que serán los últimos momentos de su vida. Desde las nueve de la mañana del día fatal se encuentra frente a su mesa de trabajo. Después de contemplar el paisaje, estampa la que será su última frase: “En este momento un extraño auto gris oscuro llega al jardín”. Por supuesto, estas palabras sólo logran cobrar su sentido cabal –como hemos visto– hasta las últimas líneas. Sin embargo, en concordancia con la poética que interesaba a Borges, se encuentran establecidos desde el arranque todos los términos del enigma a resolver. Y, en realidad, ya el título del cuento nos está dando una pista –muy diáfana y muy legible, y, al mismo tiempo, de un enorme hermetismo– que resulta clave para solucionar el problema: la noche parcial del daltonismo.

El daltonismo como respuesta al enigma no se inserta de manera arbitraria: el narrador va abriendo espacios textuales para insinuarlo. Un primer momento es cuando Lester Vane contrasta la torpeza descriptiva de lord Glenburry con lo que puede observarse desde su ventana: “Toda la naturaleza era lo que ciertos espíritus propensos a la dipsomanía lírica han llamado una «orgía de colores»” (p. 215). Colores que el noble es incapaz de alcanzar con su mirada y, como consecuencia, de plasmar en el papel. Hay otros momentos que no nos permiten llamarnos a engaño. Cuando están revisando las habitaciones a la caza de alguna pista, se presenta el siguiente diálogo:

–De esta oscuridad puede que salga el misterio –contestó Hammogher sin hacerle caso [a Lester Vane].

–El misterio puede ser que salga de la oscuridad –insistió el joven (p. 218).

Charla cuyos ecos repercuten en otras palabras de Vane, muy cerca del final del relato: “–Me parece que la sombra no cubre el misterio, sino que el misterio vino de la sombra...” (p. 222).

Hay algunos indicios que nos señalan, por lo menos *a posteriori*, la culpabilidad del doctor Graham. Por ejemplo, al “enterarse” de la muerte del amigo, interroga al mayordomo Jenkins –única persona presente en el castillo durante el crimen–: “–¿Cómo? ¿No ha oído usted nada? –inquirió con sospecha–; ¿no sabe usted que lord Glenburry ha sido asesinado?” (p. 212). Al declarar Jenkins su ignorancia, Graham se sabe seguro.

No obstante, el vivo interés del médico por Mrs. Bottsford termina por delatar el crimen pasional. Son dos los momentos que denuncian esa inclinación: cuando Graham procura que no se revise la habitación de la ex actriz en primer lugar; y cuando éste la defiende de las sospechas manifestadas por Lester Vane. De hecho, estas dos situaciones son recordadas por el joven detective al dar cuenta de cómo ocurrió el crimen. Y ambas son consignadas con toda claridad por el narrador dentro del texto, de suerte que algún lector hábil pueda usar esas pistas para descifrar las claves del asesinato.

De esta manera, tenemos que “La noche incompleta” de Manuel Peyrou es un relato policial que evita las trampas de la dactiloscopia y la balística, de la criminología científica: todos los elementos para solucionar el misterio están a la mano, sin abandonar nunca los márgenes del texto. Estos aspectos bien podrían justificar su inclusión en la *Antología de la literatura fantástica*. Más aún si tomamos

en cuenta que la mayor de las pistas para resolver el misterio es una frase hallada en un libro. ¿Y qué mayor encanto que éste para alguien como Borges, para quien toda referencia sobre el universo pasaba, antes que nada, por las páginas de algún libro?

3.2 La relectura y la ruptura de las tradiciones

Visto con todas las ventajas que da la perspectiva histórica, es muy significativo que el primer intento de Borges en el terreno de la ficción narrativa sea un relato policial: “Hombre de la esquina rosada”. Como se ha explicado, los cuentos policiales y los fantásticos son textos especialmente susceptibles de una relectura, por su tipo de construcción basada en una serie de pistas o indicios. Sobre “Hombre de la esquina rosada”, Annick Louis comenta:

...ce texte est voué à la relecture; on peut même dire que ce conte propose une *théorie de la relecture*. Pris au piège lorsqu’il arrive au dernier paragraphe, le lecteur, qui comprend à ce moment-là qu’il y a des éléments qui ont échappé à sa compréhension, est forcé de relire afin de comprendre comment il a été piégé. Cette activité permet de percevoir la construction minutieuse du récit, la façon dont le narrateur maintient le suspens et sa façon de disséminer les indices.³⁶⁴

Si bien los relatos fantásticos y policiales nos invitan a la relectura, lo cierto es que Borges procuró construir muchos de sus textos a partir de una estructura que conduce a una nueva lectura. Y esto sucede no solamente por las características intrínsecas de esos dos géneros, sino porque la arquitectura de varias de las ficciones borgeanas está conformada por algunos elementos de *autocrítica*, la cual llevaría por necesidad a nuevas lecturas del mismo texto.

³⁶⁴ A. Louis, *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, p. 395.

Arriba ejemplifiqué esa estrategia autocrítica con una frase de “El acercamiento a Almotásim”: “Releo lo anterior y temo no haber destacado bastante las virtudes del libro”. También es paradigmático el caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. En éste, cuando descubrimos en la posdata que el “artículo anterior” es, al mismo tiempo, una crítica del “artículo anterior”, caemos en la trampa de un círculo paradójico: aquí la lectura se convierte, en realidad, en relectura, a causa de una crítica que es, a final de cuentas, una autocrítica.

¿Por qué destacar el tema de la relectura como elemento de análisis de la *Antología de la literatura fantástica*? Desde mi perspectiva, si una obra como la *Historia de la literatura argentina* parte de la certidumbre de que hay una lectura única de los textos, dado que son manifestación de energías telúricas, la *Antología* bien podría ser una respuesta a esas posiciones: la relectura sistemática de las tradiciones demostraría que no hay *una* verdad en la literatura. Si se piensa que el *Quijote* ha sido considerado un espejo de la hispanidad peninsular, “Pierre Menard...” sería la evidencia de que las lecturas inmanentistas de ese libro clásico son difíciles de sostener.³⁶⁵

Varios de los mejores relatos de la *Antología* tolerarían una relectura, dada su construcción. Pienso en algunos de mis favoritos: “Enoch Soames”, “Las islas nuevas”, “Tlön...”, “Los ganadores de mañana”, “La pata de mono”, “El brujo postergado”, “El caso del difunto mister Elvisham”. También en “La noche

³⁶⁵ Véase el ensayo “El Cervantes de Borges: fascismo y literatura” de Roberto González Echevarría (en Rafael Olea Franco (ed.), *In memoriam Borges*, El Colegio de México, México, 2008, pp. 79-100), donde se examinan algunos perfiles de la lectura borgeana de *El ingenioso hidalgo*. En este trabajo se subraya, sobre todo, el contexto de los fascismos europeos que desembocaron en las dos guerras mundiales, y el interés de esos regímenes totalitarios por conseguir que se supeditaran las artes en general y la literatura particular a la celebración de las esencias que conformaban, supuestamente, a las naciones.

incompleta”, por su estructura indicial. Sin embargo, vuelvo a preguntarme por qué incluyeron este cuento policial en una recopilación sobre lo fantástico. Tal vez la respuesta no sea tan complicada. Si con la *Antología* se buscaba subvertir las tradiciones literarias representadas por la *Historia de la literatura argentina* –con su vocación de una unidad indisoluble–, la compilación debía ser coherente consigo misma. Es decir, en la *Antología de la literatura fantástica* se tenía que romper la cohesión de sus propios planteamientos: si es un libro sobre lo fantástico, ¿qué mejor forma de subversión que incluir en ella un cuento indudablemente policiaco, como “La noche incompleta”?

CONCLUSIONES

En *El Hijo Pródigo*, Xavier Villaurrutia reseñó tres obras de Jorge Luis Borges: *Poemas (1922-1943)*, *Ficciones* y *Seis problemas para don Isidro Parodi*, firmado por H. Bustos Domecq, seudónimo que ocultaba los rostros del propio Borges y de Adolfo Bioy Casares.³⁶⁶ Son muy interesantes las reflexiones que la lectura de *Ficciones*, por ejemplo, suscitó en el poeta del grupo Contemporáneos:

El primer conjunto de textos que forman *Ficciones* [*El jardín de senderos que se bifurcan*] y que apareció en un volumen independiente, al tiempo que apareció la singular fantasía de Adolfo Bioy Casares [*La invención de Morel*], me llevó a pensar que mientras otras literaturas hispanoamericanas, sin descontar la nuestra, fatigan sus pasos en el desierto de un realismo y de un naturalismo áridos y secos, monótonos e interminables, la literatura argentina presenta ante nuestros ojos no un espejismo sino un verdadero oasis para nuestra sed de literatura de invención.³⁶⁷

Como se ve, para Villaurrutia las obras comentadas eran una verdadera bocanada de aire fresco en un ambiente que no permitía márgenes de maniobra a los escritores que no querían practicar una literatura vinculada con el realismo. Hay, asimismo, comentarios que tocan el ámbito mexicano en particular: “En estos libros de Jorge Luis Borges y de Adolfo Bioy Casares [se refiere a *Ficciones* y *La invención de Morel*, respectivamente], como en otros libros argentinos actuales, la literatura de

³⁶⁶ También pueden consultarse esas reseñas en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1976, pp. 64-68.

³⁶⁷ X. Villaurrutia, “Jorge Luis Borges, *Ficciones*”, *El Hijo Pródigo*, 1945, núm. 25, p. 119.

ficción recobra sus derechos que al menos aquí, en México, se le niegan. Porque lo cierto es que, entre nosotros, al autor que no aborda temas realistas y que no se ocupa de la realidad nuestra de cada día, se le acusa de deshumanizado, de purista y aun de cosas peores”.³⁶⁸ Es cierto todo lo señalado por el autor de *Nostalgia de la muerte*. Sin embargo, como se ha visto en esta tesis, ni Argentina era un paraíso para las literaturas distantes del realismo, ni Jorge Luis Borges escapó de acusaciones como las que Xavier Villaurrutia considera privativas de la vida intelectual en México.

Finalmente, quiero recuperar un comentario de Villaurrutia sobre la recopilación: “La publicación de una *Antología de la literatura fantástica* [...] es también un síntoma de una dichosa reacción en contra de lo que en América es simple anécdota o convencional psicología”.³⁶⁹ Justamente, creo que parte del éxito continental de la compilación radicó en su exploración de nuevos caminos para la narrativa.

La crítica ha visto la publicación de la *Antología* como un hito en las letras hispanoamericanas.³⁷⁰ Si a principios de la década de 1940 había una necesidad urgente por buscar opciones estéticas diferentes de las ofrecidas por las literaturas realista, psicológica y de compromiso social, la *Antología* ofreció horizontes novedosos. La buena recepción del libro entre un sector de los escritores

³⁶⁸ *Loc. cit.*

³⁶⁹ X. Villaurrutia, “H. Bustos Domecq. *Seis problemas para don Isidro Parodi*”, *El Hijo Pródigo*, 1943, núm. 1, p. 320.

³⁷⁰ Véanse el prólogo de Óscar Hanh a su *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1990; los testimonios recogidos en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Enriqueta Morillas Ventura [ed.], Sociedad Estatal Quinto Centenario-Siruela, Madrid, 1991; y el prólogo a *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, selección, prólogo, notas y bibliografía José Miguel Sardiñas y Ana María Morales, Casa de las Américas, La Habana, 2003.

latinoamericanos es visible en algunos de los autores incorporados en 1965, para la segunda edición: José Bianco, Julio Cortázar, Elena Garro, H. A. Murena, Carlos Peralta, Juan Rodolfo Wilcock. También los dos compiladores restantes, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, aportaron textos de su producción. Esto es sólo uno de los síntomas de la buena salud que alcanzó lo fantástico a partir de 1940.

Sin embargo, hay que reconocer que la primera y la segunda ediciones de la *Antología de la literatura fantástica* no son, simplemente, dos publicaciones distintas: son, en cierto grado, dos libros diferentes. En primer lugar, no sólo tenemos la incorporación de más de veinte textos nuevos de escritores latinoamericanos y de otras latitudes, sino que se deja el “desorden”, la “desorganización” de la primera edición por la comodidad de un ordenamiento alfabético de los autores en la segunda. De acuerdo con lo que hemos visto, el “desorden”, la ordenación ahistórica de la *Antología* tenía varios propósitos. Por un lado, cuestionar concepciones de la literatura como una totalidad coherente. Por otro, romper las nociones de jerarquías literarias rígidas. Finalmente, “horizontalizar” las relaciones entre autores, textos y géneros. Todos los aspectos anteriores, como una probable batalla subterránea en contra de los presupuestos de obras como la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas.

Una segunda transformación entre las ediciones se relaciona con el fragmentarismo. En la primera edición, los fragmentos de textos mayores no tienen ningún título; a partir de la segunda, esos fragmentos y los recién incorporados reciben un título, propuesto acaso por los compiladores. Con ello, las piezas ganan en autonomía: con un nombre, éstas podrían funcionar mejor como relatos relativamente autónomos. Como subrayé, el fragmentarismo en la edición original

tenía acaso como intención poner en tela de juicio las ideas acerca de totalidad en la literatura. Con los cambios en la segunda, esto se pierde lamentablemente. Quizás nunca sabremos, sin embargo, si la idea de poner títulos a los fragmentos fue de verdad idea de los compiladores o una propuesta o una exigencia de los editores, a la cual aquéllos habrían tenido que ceder al final. Si sucedió la segunda de las cuestiones, también es comprensible que los antólogos hayan cedido, pues la recopilación de 1940 ya había cumplido con el proyecto original.

Hay otro cambio que me interesa comentar. Se trata de la participación de Manuel Peyrou en la *Antología de la literatura fantástica*. Al final de la tesis, examiné las curiosas implicaciones de la inclusión de “La noche incompleta”, un relato de estricta raigambre policial, en el volumen. De acuerdo con mi hipótesis, esta inclusión conllevaba –entre otras cosas– un nuevo cuestionamiento a la construcción de las tradiciones literarias. Para la segunda edición, se sustituyó el cuento “La noche incompleta” por “El busto”. Éste es un excelente relato fantástico acerca de un regalo malévolo, el cual se vuelve la obsesión del protagonista. Es decir, se trata de un cuento que se afilia con claridad a la tradición fantástica de lo que Sigmund Freud denominó lo *Unheimlich*, lo *siniestro*.³⁷¹ Si con “La noche incompleta” se practicaba una ruptura premeditada de la coherencia de la propia *Antología*, con “El busto” esto se ha dejado atrás. Ésta sería una pérdida más en la nueva edición. O quizás la manifestación de una posición novedosa de los compiladores frente al

³⁷¹ La traducción más antigua y difundida de este trabajo, en la cual se usa el término es S. Freud, “Lo siniestro”, en *Obras completas*, ordenación y revisión de Jacobo Numhauser Tognola, tr. Luis López-Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, v. 3, pp. 2483-2505. Algunas ediciones de *El hombre de arena* (o *El arenero*) de E.T.A. Hoffmann van acompañadas por el ensayo freudiano. Por ejemplo, la edición de Torre de Viento (Barcelona, 1979), que recoge, justamente la traducción de “Lo siniestro” de López-Ballesteros y de Torres.

fenómeno fantástico: “El busto” es un texto que, tal vez, definiría mejor sus nuevas ideas.

Desde luego, cabe preguntarse ante tal magnitud en las innovaciones: ¿por qué los cambios? Por supuesto, podemos aventurar varias hipótesis. Entre las dos ediciones pasaron veinticinco años. Si la primera edición –conforme con lo que se expuso en esta tesis– tenía entre sus propósitos una lucha contra la literatura vinculada con el realismo y el compromiso social, para la aparición de la segunda, la batalla había sido prácticamente ganada. Los autores que habían otorgado su voto de confianza a lo fantástico, ahora se ubicaban en sitios protagónicos del sistema literario argentino. El caso más llamativo estaba a la vista: mientras Jorge Luis Borges ya gozaba de un prestigio universal, Eduardo Mallea había sido olvidado. Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar y José Bianco eran también referentes obligados en las letras en su país. En este sentido, la necesidad de la *Antología* como instrumento de combate ya no era fundamental. Y así, su transformación no implicaba mayores pérdidas.

Por otro lado, si la *Antología* surgió para encarar postulaciones telúricas como las de la *Historia de la literatura argentina*, quizás para 1965 la importancia de ese enfrentamiento se había desvanecido. De esta manera, todos los cambios ya no significaban una forma de bajar la guardia.

Igualmente es probable que los compiladores hayan sido coherentes con una idea borgeana: no hay libro definitivo e intocable. La *Antología de la literatura fantástica* no es un libro sagrado que sólo merezca veneraciones: “El concepto de *texto definitivo*, no corresponde sino a la religión o al cansancio”. La segunda edición sería, entonces, una demostración de congruencia con esas convicciones.

Sin embargo, todas las anteriores no son más que meras hipótesis. Por ello, bien valdría la pena hacer un estudio completo de la segunda edición, el cual permitiría develar todas las posibles intencionalidades de la *Antología* como un nuevo proyecto literario.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime, “Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas”, en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*. Taurus, Madrid, 1976, pp. 183-200.
- , “¿Qué es lo neofantástico?”, en *Teorías de lo fantástico*, introd., comp. y bibliografía David Roas. Arco, Madrid, 2001, pp. 265-282.
- ALONSO, Amado, “Borges, narrador”. *Sur*, 1935, núm. 14, pp. 105-115.
- ARÁN, Pampa Olga, “La literatura de Tlön”, en Susana Romano-Sued (comp.), *Borgesíada*. Topografía, Córdoba, Argentina, 1999, pp. 107-135.
- ASTUTTI, Adriana, “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas de la narrativa de Boedo”, en María Teresa Gramuglio (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, VI. El imperio realista*. Emecé, Buenos Aires, 2002, pp. 417-445.
- BALDERSTON, Daniel, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 1996.
- , “De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”, en Sylvia Saíta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*. Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 217-227.
- BARRENECHEA, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*, 80 (1972), pp. 391-403.
- BARTHES, Roland, “Introducción al análisis estructural del relato”, en *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots. Premiá, México, 1988, pp. 7-38.
- BASTOS, María Luisa, *Borges ante la crítica argentina. 1923-1960*. Hispamérica, Buenos Aires, 1974.

- BIANCO, José, “*Viaje olvidado*”, en *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, página preliminar de Jorge Luis Borges. FCE, México, 1988, pp. 148-149.
- BIOY CASARES, Adolfo, “Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*”. *Sur*, 1942, núm. 96, pp. 60-65.
- , *En viaje (1967)*, Tusquets, Barcelona, 1997.
- , *Borges*. Destino, Buenos Aires, 2006.
- BORDELOIS, Ivonne, *Un triángulo crucial. Borges, Güiraldes y Lugones*. Eudeba, Buenos Aires, 1999.
- BORGES, Jorge Luis, “Séneca en las orillas”. *Sur*, 1931, núm. 1, pp. 174-179.
- , *Discusión*. Gleizer, Buenos Aires, 1932.
- , “El arte narrativo y la magia”. *Sur*, 1932, núm. 5, pp. 172-179.
- , “Elementos de preceptiva”. *Sur*, 1933, núm. 7, pp. 158-161.
- , *Historia universal de la infamia*. Tor, Buenos Aires, 1935.
- , “Los laberintos policiales y Chesterton”. *Sur*, 1935, núm. 10, pp. 92-94.
- , “Adolfo Bioy Casares: *La estatua casera*”. *Sur*, 1936, núm. 18, pp. 85-86.
- , “Modos de G. K. Chesterton”. *Sur*, 1936, no. 22, pp. 47-53.
- , “Dos films”. *Sur*, 1937, núm. 31, pp. 100-101.
- , “*La fuga*”. *Sur*, 1937, núm. 35, pp. 121-122.
- , “*Luis Greve, muerto*”. *Sur*, 1937, núm. 39, pp. 85-86.
- , “Leopoldo Lugones”. *Sur*, 1938, núm. 41, pp. 57-58.
- , “La biblioteca total”. *Sur*, 1939, núm. 59, pp. 13-16.
- , “*A Short History of Culture*, de Jack Lindsay”. *Sur*, 1939, núm. 60, pp. 65-69.
- , “El espejo de los enigmas”. *Sur*, 1940, núm. 66, pp. 74-77.
- , “El tiempo y J. W. Dunne”. *Sur*, 1940, núm. 72, 74-77.

- , “Las ruinas circulares”. *Sur*, 1940, núm. 75, pp. 100-106.
- , “Fragmento sobre Joyce”. *Sur*, 1941, núm. 77, pp. 60-62.
- , “Edward Shanks: *Rudyard Kipling. A Study in Literature and Political Ideas*”. *Sur*, 1941, núm. 78, pp. 83-84.
- , “Roger Callois: *Le roman policier*”. *Sur*, 1942, núm. 91, pp. 56-57.
- , “Sobre la descripción literaria”. *Sur*, 1942, núm. 97, pp. 100-102.
- , “El milagro secreto”. *Sur*, 1943, núm. 101, pp. 13-20.
- , “Leslie D. Weatherhead: *After Dead*”. *Sur*, 1943, núm. 105, pp. 83-85.
- , “Sylvina Bullrich Palenque: *La redoma del primer ángel*”. *Sur*, 1944, núm. 111, pp. 74-76.
- , “José Bianco: *Las ratas*”. *Sur*, 1944, núm. 111, pp. 76-78.
- , “Tema del traidor y del héroe”. *Sur*, 1944, núm. 112, pp. 23-26.
- , “Macedonio Fernández (1874-1952)”. *Sur*, 1952, núm. 209-210, pp. 145-147.
- , *La literatura fantástica*. Ediciones Culturales Olivetti, Buenos Aires, 1967.
- , *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*. Tusquets, Barcelona, 1986.
- , *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1989.
- , *Inquisiciones*. Seix Barral, México, 1993.
- , *El tamaño de mi esperanza*. Seix Barral, México, 1993.
- , *Textos recobrados. 1919-1929*. Emecé, Buenos Aires, 1997.
- , *El idioma de los argentinos*. Alianza, Madrid, 1998.
- , *Un ensayo autobiográfico*, pról. y trad. Aníbal González, epílogo María Kodama. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, 1999.
- , *Borges en “El Hogar”. 1935-1958*. Emecé, Buenos Aires, 2000.
- , *Textos recobrados. 1931-1955*. Emecé, Buenos Aires, 2001.

- , *Textos recobrados. 1956-1986*, Emecé, Buenos Aires, 2003.
- BORGES, Jorge Luis y Osvaldo Ferrari, *Nuevos diálogos*. Sudamericana, Buenos Aires, 1986.
- BORGES, Jorge Luis y Pedro Henríquez Ureña (comps.), *Antología clásica de la literatura argentina*. Seix Barral, Buenos Aires, 1998.
- BORGES, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana, Buenos Aires, 1940.
- , *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana, Buenos Aires, 2ª ed., 1965.
- BOTTON BURLÁ, Flora, *Los juegos fantásticos*. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2ª ed., 1994.
- BUENO, Mónica, “Borges, lector de *Martín Fierro*”, en José Hernández, *Martín Fierro*, edición crítica Élide Lois y Ángel Núñez. ALLCA XX, Madrid, 2001, pp. 635-653.
- CAMPRA, Rosalba, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, introd., comp. y bibliografía David Roas. Arco, Madrid, 2001, pp. 153-191.
- CANTO, Estela, “Jorge Luis Borges, *El Aleph*”. *Sur*, 1949, núm. 180, pp. 93-98.
- CAPDEVILA, Analía, “Una polémica olvidada. (Borges contra Caillois sobre el policial)”, en Sergio Cueto [et al.], *Borges: ocho ensayos*. Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina, 1995, pp. 67-82.
- CATELLI, Nora, “La cuestión americana en ‘El escritor argentino y la tradición’”. *Punto de Vista*, 2003, núm. 77, pp. 31-36.
- CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, trad. Juan Díaz de Atauri. Visor, Madrid, 1999.

- CORTÁZAR, Julio, “Del sentimiento de lo fantástico”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI, México, 1970, t. I, pp. 69-75.
- DÍAZ, Hernán, “Senderos cruzados”, en William Rowe, *et al.* (comp.), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 35-45.
- DIZ, Marta Ana, “El mago de Toledo: Borges y Don Juan Manuel”. *MLN*, 100 (1985), pp. 281-297.
- ERDAL JORDAN, Mery, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Iberoamericana, Madrid, 1998.
- EJANIÁN, Alejandro y Alberto Giordano, “Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda”, María Teresa Gramuglio (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, VI. El imperio realista*. Emecé, Buenos Aires, 2002, pp. 395-415.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro, “Borges coleccionista”, en *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis (comp.). Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 129-144.
- FERNÁNDEZ VEGA, José, “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”. *Variaciones Borges*, 1996, núm. 1, pp. 27-66.
- FERRERO, Leo, “La novela y la conciencia moral”. *Sur*, 1938, núm. 40, pp. 35-43.
- FLORES, Enrique, *Los tigres del miedo. Páginas fantásticas de Macedonio Fernández*. UNAM, México, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI, México, 1968.

- FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Harvard University Press, Massachusetts, 1982.
- GARCÍA MORALES, Alfonso, “Jorge Luis Borges, autor del *Martín Fierro*”. *Variaciones Borges*, 2000, núm. 10, pp. 29-64.
- GENETTE, Gérard, *Umbrales*. Siglo XXI, México, 2001.
- GERMAIN, Yves, “Silvina Ocampo, exception dans une problématique de l’espace du fantastique portègne des années 1940 et 1950”, en *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo. Julio Cortázar*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997, pp. 207-215.
- GILMAN, Claudia, “Polémicas II”, en Graciela Montaldo (dir.), *Historia social de la literatura argentina, VII. Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Contrapunto, Buenos Aires, 1989, pp. 49-72.
- GIORDANO, Alberto, “Borges: la ética y la forma del ensayo”. *Punto de Vista*, 2001, núm. 70, pp. 29-34.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana, *Antologías poéticas en México*. Praxis, México, 1996.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, “El Cervantes de Borges: fascismo y literatura”, en Rafael Olea Franco (ed.), *In memoriam Borges*. El Colegio de México, México, 2008, pp. 79-100.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, “J. L. Borges, Silvina Ocampo, A. Bioy Casares: *Antología de la literatura fantástica*”. *Sur*, 1941, núm. 81, pp. 78-80.
- GRAMUGLIO, María Teresa, “Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos”. *Punto de Vista*, 1989, núm. 34, pp. 11-16.

- , “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en María Teresa Gramuglio (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, VI. El imperio realista*. Emecé, Buenos Aires, 2002, pp. 15-38.
- , “Novela y nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez”, en María Teresa Gramuglio (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina, VI. El imperio realista*. Emecé, Buenos Aires, 2002, pp. 145-176.
- , “Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*. Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 93-122.
- GREEN, Atena Raquel, *Borges y la “Revista Multicolor de los Sábados”: cómplices en la literatura y la infamia*. Tesis de doctorado, Bryn Mawr College, 1990.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Crítica, Barcelona, 1985.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, “Revisión de la historiografía literaria latinoamericana”, en *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, Ana Pizarro (coord.). El Colegio de México-Universidad Simón Bolívar, México, 1987, pp. 79-100.
- HELFT, Nicolás, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, pról. de Noé Jitrik, supervisión general de Élide Lois. FCE, Buenos Aires, 1997.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Ensayos*, José Rodríguez Feo (ed.). Casa de las Américas, La Habana, 1973.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, London, 1981.
- JARKOWSKI, Anibal, “El íntimo adversario: Lugones”. *Variaciones Borges*, 2000, núm. 9, pp. 40-58.

- KING, John, *Sur. Estudio de la revista literaria y de su papel en el desarrollo de la cultura, 1931-1970*. FCE, México, 1989.
- KRISTAL, Efraín, *Invisible Work. Borges and Translation*. University of Vanderbilt Press, Nashville, 2002.
- LAING, Alexander (comp.), *The Haunted Omnibus*, il. Lynd Ward. Farrar & Rinehart, New York, 1937.
- LINDLEY, Charles, Viscount Halifax, *Lord Halifax's Ghost Book. A Collection of Haunted Houses, Apparitions and Supernatural Occurrences*. University Press, Glasgow, 1936.
- LÓPEZ, Sergio, *Palabra de Bioy. Conversaciones entre Adolfo Bioy Casares y Sergio López*. Emecé, Buenos Aires, 2000.
- LOUIS, Annick, "Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges". *NRFH*, 49 (2001), pp. 409-437.
- , *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*. L'Harmattan, Paris, 1997.
- LUDMER, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- MALLEA, Eduardo, "El escritor de hoy frente a su tiempo". *Sur*, 1935, núm. 12, pp. 7-29.
- , *Historia de una pasión argentina*. Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- MAN, Paul de, "Un maestro moderno: Jorge Luis Borges", en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*. Taurus, Madrid, 1976, pp. 144-151.

- MANCINI, Adriana, “Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*. Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 229-251.
- MARTÍNEZ, Carlos Dámaso, “La irrupción de la dimensión fantástica”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*. Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 171-193.
- MOLLOY, Sylvia, *Las letras de Borges y otros ensayos*. Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina, 1999.
- MÓNACO, Ricardo, “La ficción como una pasión ensayística: Eduardo Mallea”, en Sylvia Saítta (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*. Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 437-457.
- MONTALDO, Graciela, “Borges: una vanguardia criolla”, en Graciela Montaldo (dir.), *Historia social de la literatura argentina, VII. Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Contrapunto, Argentina, 1989, pp. 213-232.
- , “Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía”, en Graciela Montaldo (dir.), *Historia social de la literatura argentina, VII. Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Contrapunto, Argentina, 1989, pp. 367-394.
- MONTANARO, Óscar, “*Historia universal de la infamia: un estudio prefacial*”. *Revista de Filología y Lingüística*, 1990, núm. 1, pp. 25-37.
- NÚÑEZ, César, “Nadie cuenta nada. El sujeto y ‘el vacío de la vulgaridad’ en la narrativa de vanguardia (Macedonio Fernández, Pablo Palacio y Julio Garmendia)”, en *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, Rose Corral (ed.). El Colegio de México, México, 2006, pp. 35-64.

- OCAMPO, Silvina, *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*, estudio preliminar Enrique Pezzoni. Celtia, Buenos Aires, 1984.
- OCAMPO, Victoria, “Viaje olvidado”. *Sur*, 1937, núm. 35, pp. 118-121.
- , “Carta a Waldo Frank”. *Sur*, 1940, núm. 75, pp. 11-15.
- , “Vida de la revista *Sur*. 35 años de una labor”. *Sur*, 1966-1967, núms. 303-305, pp. 1-22.
- OLEA FRANCO, Rafael, *El otro Borges. El primer Borges*. El Colegio de México-FCE, Buenos Aires, 1993.
- , “Un diálogo posible: Borges y Arreola”, en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, Rafael Olea Franco (ed.). El Colegio de México, México, 1999, pp. 245-272.
- , “Borges y el civilizado arte de la traducción: Una infidelidad creadora y feliz”. *NRFH*, 49 (2001), pp. 439-473.
- , *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. El Colegio de México-Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México, 2004.
- , “El íntimo cuchillo en la garganta: ¿civilización o barbarie?”, en *Los dones literarios de Borges*. Iberoamericana, Madrid, 2006, pp. 37-66.
- , “Borges en la constitución del canon fantástico”, en *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, Alfonso de Toro (ed.). Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2007, pp. 119-143.
- OVIEDO, José Miguel, “Borges: el poeta según sus prólogos”. *Revista Iberoamericana*, 51 (1985), pp. 209-220.

- PARODI, Cristina, “Borges y la subversión del modelo policial”, en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, Rafael Olea Franco (ed.). El Colegio de México, México, 1999, pp. 77-97.
- PASTORMELO, Sergio, *Borges crítico*. FCE, Buenos Aires, 2007.
- PIGLIA, Ricardo, “Los usos de Borges (entrevista realizada por Sergio Pastormelo)”. *Variaciones Borges*, 1997, núm. 3, pp. 17-27.
- , “Borges como crítico”, en *Crítica y ficción*. Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 149-169.
- PODLUBNE, Judith, “Borges contra Ortega: un episodio en su polémica con Mallea”. *Variaciones Borges*, 2005, núm. 19, pp. 169-181.
- PRIETO, Adolfo, “Boedo y Florida”, en *Estudios de literatura argentina*. Galerna, Argentina, 1969, pp. 29-55.
- RAMA, Ángel, “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Instituto Colombiano de Cultura, Colombia, 1982, pp. 99-202.
- Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, selección, prólogo, notas y bibliografía José Miguel Sardiñas y Ana María Morales. Casa de las Américas, La Habana, 2003.
- REYES, Alfonso, “El argentino Jorge Luis Borges”, en *Obras completas*. FCE, México, 1959, vol. IX, pp. 307-309.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “Borges: Una teoría de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*, 95 (1976), pp. 177-189.
- , *Borges. Una biografía literaria*, trad. Homero Alsina Thevenet. FCE, México, 1987.

- ROJAS, Carlos, “‘El acercamiento a Almotásim’ y el efecto de contaminación”.
Variaciones Borges, 2007, núm. 23, pp. 115-127.
- ROJAS, Ricardo, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en El Plata. Los gauchescos I*. Losada, Buenos Aires, 1948.
- SAÍTTA, Sylvia, “Introducción”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*. Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 7-15.
- SARDIÑAS, José Miguel, “Breve comentario sobre una antología fantástica”,
Literatura sin fronteras, Ramón Alvarado, Laura Cázares, Alejandra Herrera (comps.). Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1999, pp. 475-480.
- SARLO, Beatriz, “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”. *Punto de Vista*, 1981, núm. 11, pp. 3-8.
- , “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”. *Punto de Vista*, 1982, núm. 16, pp. 3-6.
- , “Borges y la literatura argentina”. *Punto de Vista*, 1989, núm. 34, pp. 6-10.
- , “Una poética de la ficción”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*. Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 19-38.
- , *Borges, un escritor en las orillas*. Siglo XXI, México, 2007.
- SARLO, Beatriz y Carlos Altamirano, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Ariel, Argentina, 1997.
- SORRENTINO, Fernando, *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Sudamericana, Buenos Aires, 1992.

- STRATTA, Isabel, “Documentos para una poética del relato”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, IX. El oficio se afirma*. Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 39-63.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. y pról. Elvio Gandolfo. Paidós, Buenos Aires, 2006.
- TOLEDO CHUCHUNDEGUI, Arnaldo, “Teoría de lo fantástico en Hispanoamérica: la *Antología de la literatura fantástica* (1940) de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares”. *Islas*, 2002, núm. 133, pp. 51-65.
- ULLA, Noemí, “Silvina Ocampo”, en *Historia de la literatura argentina*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986, pp. 385-408.
- , *Aventuras de la imaginación –de la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares–. Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemí Ulla*. Corregidor, Buenos Aires, 1990.
- VÁZQUEZ, María Esther, *Borges, sus días y su tiempo*. Ediciones B, Buenos Aires, 1999.
- VILLAUARRUTIA, Xavier, “H. Bustos Domecq. *Seis problemas para don Isidro Parodi*”. *El Hijo Pródigo*, 1943, núm. 1, pp. 320-321.
- , “Jorge Luis Borges, *Ficciones*”. *El Hijo Pródigo*, 1945, núm. 25, p. 119.
- VITAL, Alberto, *La cama de Procusto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*. UNAM, México, 1996.
- WAISMAN, Sergio Gabriel, “Borges Reads Joyce. The Role of Translation in the Creations of Texts”. *Variaciones Borges*, 2000, núm. 9, pp. 59-73.
- WARLEY, Jorge A., “Un acuerdo de orden ético”. *Punto de Vista*, 1983, núm. 17, pp. 12-14.

WHITE, Hayden, "Literary History: The Point of It All". *New Literary History*, 1970,
núm. 1, pp. 173-185.