

El legado de **BORGES**

Rafael Olea Franco
Editor

EL COLEGIO DE MÉXICO

EL LEGADO DE BORGES

SERIE
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
LXV

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

El legado de Borges

Rafael Olea Franco
Editor

 EL COLEGIO
DE MÉXICO

A863.4
B73251

El legado de Borges / Rafael Olea Franco, editor. — 1a. ed. —
México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos
y Literarios, 2015.
274 p. ; 22 cm. — (Serie Estudios de lingüística y literatura ; 55)

ISBN 978-607-462-705-3

Borges, Jorge Luis, 1899-1986 — Crítica e interpretación. I.
Olea Franco, Rafael, ed.

Primera edición, 2015

D. R. © EL COLEGIO DE MÉXICO, A. C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-705-3

Impreso en México

ÍNDICE

NOTA EDITORIAL	9
El maestro y el discípulo. Rafael Cansinos Assens, lector del joven Borges, ensayista	11
Antonio Cajero Vázquez	
“Sin superposición y sin transparencia”: la frase larga de “El Aleph”	29
Daniel Balderston	
El otro teólogo: Borges, la “muerte de la novela” y “El Aleph”	51
Aníbal González	
Una lectura de “La muerte y la brújula” en el contexto de <i>Los mejores cuentos policiales</i>	77
Daniel Zavala Medina	
La expulsión del paraíso: la ausencia de bibliotecas en <i>El informe de Brodie</i>	99
Arturo Echavarría	
“La noche de los dones” o sobre una teoría narrativa del proceso gnoseológico	113
Hernán Martínez Millán	
Una declaración final borgeana: “Aspectos de la literatura gauchesca” como una propuesta de relectura genérica	127
Alejandra Amatto	

Borges y Pound: el espejo del quiasmo	151
Gabriel Linares	
Jorge Luis Borges y el Islam	179
Luce López Baralt	
Las mil y una noches del libro.....	199
Liliana Weinberg	
La traducción en el <i>Borges</i> de Bioy: una mirada lateral sobre la institución literaria	219
Patricia Willson	
“Borges no puede imaginar en castellano”: polémicas y recepciones desconocidas de los años hitlerianos.....	243
Edna Aizenberg	
Sobre la difusión de Borges en el mundo.....	257
Rafael Olea Franco	

NOTA EDITORIAL

Para conmemorar el vigésimo quinto aniversario de la desaparición física de Jorge Luis Borges (1899-1986), en diciembre de 2011 El Colegio de México convocó a un grupo de especialistas en la obra de este escritor argentino para celebrar, con la presencia de honor de María Kodama, el Coloquio Internacional “El legado de Borges”. En esa ocasión, se leyeron versiones breves de los trabajos que ahora se presentan con un mayor desarrollo, es decir, no como meras exposiciones orales, sino como artículos académicos especializados.¹

Los autores aquí incluidos son una muestra representativa de los estudiosos de Borges en México y en el extranjero, así como de diversas generaciones que se dedican con fervor a su obra. Asimismo, en gran medida el presente volumen está formado por trabajos que analizan aspectos de la literatura borgeana relativamente poco estudiados por la crítica, por ejemplo la etapa inicial del escritor, o bien sus nexos con la cultura islámica, que por cierto revelan un extraordinario conocimiento de ésta.

En su conjunto, este volumen ofrece una serie de sólidas lecturas de la obra de Borges, desde una perspectiva original que se basa en el trabajo académico universitario, el cual no puede prescindir de la investigación y de la documentación, rasgos visibles en los ensayos. De este modo, los lectores interesados en la literatura de Borges podrán disponer de una mayor cantidad de elementos para una aproximación fundamentada a su arte verbal.

¹ En el proceso de edición se respetó el sistema bibliográfico usado por cada autor; sólo se hicieron las adecuaciones necesarias para uniformar los datos. Para el trabajo editorial se contó con la colaboración de Mónica Velázquez y Paulina del Collado.

EL MAESTRO Y EL DISCÍPULO.
RAFAEL CANSINOS ASSENS,
LECTOR DEL JOVEN BORGES,
ENSAYISTA

ANTONIO CAJERO VÁZQUEZ
El Colegio de San Luis

ENTRE LAS PERSONAS QUE JORGE LUIS BORGES CONSIDERA decisivas en su formación, aparte de su propio padre, se encuentran Rafael Cansinos Assens¹ y Macedonio Fernández. Hay, sin embargo, un hecho curioso que no he visto destacado hasta ahora: Cansinos Assens escribió sobre los primeros ocho libros de Borges y no sólo el difundido artículo de *La nueva literatura*.² En una suerte de reciprocidad, el traductor de *Las mil y una noches* aparece referido con frecuencia en la obra literaria, en la correspondencia y en las entrevistas de Borges.³

¹ Para referirme a *Rafael Cansinos Assens*, adopto la ortografía del nombre según el portal oficial de la Fundación-Archivo Rafael Cansinos Assens (en <http://www.cansinos.org>); en ocasiones, las fuentes de la época y el mismo Borges registran las variantes “Cansinos Asséns” o “Cansinos-Asséns”.

² Rafael Cansinos Assens, “Jorge Luis Borges (1919-1923)”, en su libro *La nueva literatura III. La evolución de la poesía*, Páez, Madrid, 1927, pp. 280-302.

³ Véase, entre otros, los ensayos que forman la “ejecutoria parcial de [sus] veinticinco años”, *Inquisiciones*, donde Borges incluye “Definición de Cansinos Assens” (Proa, Buenos Aires, 1925, pp. 46-50) con el fin de encomiar las virtudes del autor de *El divino fracaso* y *El candelabro de los siete brazos* como poeta y traductor. Otros textos de Borges alusivos a Cansinos Assens: “La traducción de un incidente”, *Inicial*, 1924, núm. 5, luego incluido en *Inquisiciones* (pp. 15-19). “Las luminarias de Hanukah”, en *El tamaño de mi esperanza* (Proa, Buenos Aires, 1926, pp. 95-99). En *Luna de enfrente* el poema “a Rafael Cansinos Assens” (Proa, Buenos Aires, 1925, p. 19) que, por cierto, desaparece en la segunda

A partir de estos ejemplos de lealtad intelectual, en principio, pretendo reconstruir escuetamente la amistad entre ambos; luego, hacer una lectura crítica y analítica de los textos que Cansinos Assens dedicó a *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Evaristo Carriego* (1930) y *Discusión* (1932). Respecto de las reseñas conferidas por el crítico español a las colecciones poéticas de Borges, sólo las he visto parcialmente aludidas por Carlos García,⁴ quien emplea como referencia el artículo de *La nueva literatura* y no la reseña de *Inquisiciones* en que Cansinos Assens ofrece, extemporáneamente, un amplio juicio sobre *Fervor de Buenos Aires*.⁵

Poco antes de conocer a Cansinos Assens, Borges tuvo contacto con el grupo ultraísta de Sevilla, si bien parece que el hecho no le causó mayor entusiasmo, salvo que el estandarte ultraísta, la revista *Grecia*, sirvió de escaparate para su primer texto poético, “Himno del mar” (Sevilla, núm. 37, 31/diciembre/1919). En carta de c. diciembre de 1919, Borges cuenta a Maurice Abramowicz:

aquí, en el hotel, he hecho algunas amistades poco interesantes, en particular un joven [Manuel Calvo Ochoa], más bien chapado a la antigua, a lo 1830, romántico tardío, antimaximalista, vagas aspiraciones hacia la Belleza y el Bien (con mayúsculas), creencia en la inmortalidad del alma. Escribe poemas estilo Henri Heine y detesta a los *ultraístas* que hacen enormes y barrocas metáforas y cantan temas caros a Marinetti.⁶

edición individual de esta colección, en 1969; “Cansinos y *Las mil y una noches*” (*La Nación*, Buenos Aires, 10 de julio de 1960), y, finalmente, “Homenaje a Rafael Cansinos Asséns” (*Davar*, Buenos Aires, abril-junio de 1964, núm. 101), ambos reproducidos en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1956-1986)*, ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Emecé Editores, Buenos Aires, 2003, pp. 53-55 y 98-101, respectivamente.

⁴ Cf. Carlos García, *El joven Borges, poeta*, Corregidor, Buenos Aires, 2000, pp. 122 y 178. Curiosamente, cuando García registra la reseña de *Luna de enfrente* ubica la edición de *La Libertad* en Madrid y en la ficha de *Cuaderno San Martín*, en Málaga.

⁵ Rafael Cansinos Assens, “Crítica Literaria. *Inquisiciones*, por Jorge Luis Borges”, *La Libertad*, Madrid, 2 de agosto de 1925, pp. 5-6.

⁶ Jorge Luis Borges, *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, pról. Joaquín Marco y notas Carlos García, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé Editores, Barcelona, 1999, p. 69.

Obsérvese que se refiere a los ultraístas en tercera persona, como algo ajeno, por una parte; por otra, aunque en una lectura prospectiva, lo que censura en este joven “chapado a la antigua” se convierte en columna vertebral de *Fervor de Buenos Aires*, como explica en “A quien leyere”: “En lo atañente, no ya a la esencia, sino a la hechura de mis versos, fue mi propósito darles una configuración semejante a la trazada por Heine en «Die Nordsee»”.⁷

A poco de su arribo a Madrid, a principios de 1920, Borges fue llevado por Pedro Garfias, un viejo conocido de su estancia en Sevilla, al Café Colonial, donde conoce a Cansinos Assens, como lo confirma una carta dirigida a Adriano del Valle:

Garfias me llevó al cenáculo de Cansinos en el Colonial que es un café lleno de luces y de espejos [...] Cansinos (que entre paréntesis no se parece nada a su efigie del Divino Fracaso) estuvo muy amable conmigo. Ahí conocí también a López-Parra, a Correa Calderón y a Panedas que parece el más sencillo y el más grande de todos.⁸

Este primer encuentro entre Borges y Cansinos Assens resulta significativo, pues si bien destaca la personalidad de Panedas por “[parecer] el más sencillo y el más grande de todos”, la escena se halla dominada por el prolífico escritor y traductor judeo-español: dirige la tertulia del Colonial, se porta amable con el recién llegado y, finalmente, es acompañado por la turba de prosélitos hasta su casa. Así lo testimonia Borges, quien de paso alardea sobre el espíritu polemista que

En esta misma carta, curiosamente, Norah Borges inserta una posdata donde reproduce, en francés, un fragmento de *El divino fracaso*, de Cansinos Assens, con la siguiente nota para Abramowicz: “Le envió esta frase que he traducido para usted”. Al parecer, los Borges iban prevenidos para conocer al polígrafo español durante su próxima escala en Madrid.

⁷ Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, Serantes, Buenos Aires, 1923, s. p. Esta filiación, no obstante, tiene algunas salvedades, que el poeta apunta en seguida: “Existen, sin embargo, algunas diferencias formales. Helas aquí: la inequívocabilidad y certeza de la pronunciación española, junto con su caterva de vocales, no sufren se haga en ella verso absolutamente libre y exigen el empleo de asonancias. La tradición oral, además que posee en nosotros el endecasílabo, me hizo abundar en versos de esa medida” (*idem*).

⁸ J. L. Borges, *Cartas del fervor*, pp. 209-210.

caracterizará su etapa vanguardista y su obra ensayística ulterior: “Hacia la madrugada acompañamos a Cansinos a su casa, Pedro, Panedas, un muchacho Luque que debe ser mudo o idiota, y yo. En el camino levanté una bella discusión, de esas que yo busco, diciendo que, en un par de siglos cuando nadie se acordara de los presentes, quedaría el nombre de Pedro-Luis Gálvez”.⁹

Con frecuencia, a partir del emblemático encuentro, la crítica ha destacado la amistad recíproca entre Borges y Cansinos Assens, por un lado; por otro, ha hecho énfasis en los textos ensayísticos y líricos que el *discípulo* dedicó al *maestro*.¹⁰ En mi caso deseo invertir este último procedimiento: analizo los testimonios mediante los cuales el crítico español (re)introduce, en el ámbito madrileño, al joven ensayista entre 1925 y 1932.

Como se deduce de las colaboraciones que Cansinos Assens publicó en la sección “Crítica Literaria” de *La Libertad*, Borges le envió sus ocho primeros libros. Acaso como retribución a los acercamientos críticos que éste le dedicó, aquél comentó los primeros tres poemarios y las cinco colecciones de ensayos borgeanos. Hasta donde sé, las reseñas más conocidas son las dos primeras, sobre *Inquisiciones* y *Luna de enfrente*, las cuales conformarían, con variantes mínimas, el artículo dedicado a Jorge Luis Borges en *La nueva literatura*, ya citado.

Ahora bien, Cansinos Assens colabora con *La Libertad* en dos etapas, una que arrancarí en abril de 1925, como se lee en una nota de bienvenida:

Se ha encargado de la crítica literaria en *La Libertad* y desde el domingo próximo comenzará a desempeñarla semanalmente, el prestigioso

⁹ Rosa Pellicer, “Cartas de Jorge Luis Borges a Adriano del Valle”, *Voz y Letra* (Madrid), 1990, núm. 2, p. 210.

¹⁰ Cf. Trinidad Barrera, “Borges, Cansinos y Ramón en el periódico argentino *Martín Fierro*”, y Teodosio Fernández, “Jorge Luis Borges y Andalucía”, en *Borges y el Sur*, ed. Joaquín Roses, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2004, pp. 17-19 y 95-101, respectivamente; también: Edna Aizenberg, “Cansinos-Assens y Borges: en busca del vínculo judaico”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 1980, núms. 112-113, pp. 533-544; Ramón Oteo, “En torno a Borges y Cansinos Assens”, en *La aurora y el poniente. Borges (1899-1999)*, eds. Manuel Fuentes y Paco Tovar, Universidad de Lleida-Universitat Rovira i Virgili-Diputación de Tarragona, Tarragona, 2000, pp. 37-43.

escritor Rafael Cansinos Assens, quien orientará a nuestros lectores sobre todo lo que concierne al movimiento intelectual de nuestro país.

Tratándose de crítico de tan alto prestigio y literato de tan fina sensibilidad, no necesitamos decir que la nueva sección alcanzará rápido éxito entre los aficionados a las letras.

La Libertad se felicita de contar entre sus colaboradores a Rafael Cansinos Assens.¹¹

La última entrega del crítico español en *La Libertad* durante esta primera etapa, hasta donde pude rastrear, es del 24 de junio de 1934: un estudio dedicado a *Luna Benamor* de Vicente Blasco Ibáñez. El segundo anuncio sobre la incorporación de Cansinos Assens a la página literaria del diario mencionado se halla en la emisión del 5 de julio de 1935: “La firma de Rafael Cansinos Assens va a honrar nuevamente las páginas de *La Libertad*”.¹² A una semana de haber iniciado la Guerra Civil, aparece “La revolución de los jóvenes”, del 25 de julio de 1936, quizás el último artículo del traductor de *Las mil y una noches* en esta segunda etapa.

Borges, asimismo, se carteó con Cansinos Assens. En cuatro de las cinco misivas conservadas en el archivo del sevillano, salta a la vista el tratamiento de “maestro”, a secas o con algún aditamento verbal, como en la carta más remota, que podría datarse hacia finales de 1921 o principios de 1922: “Admirado amigo y maestro”, escribe Borges.¹³ Este dato refuerza la manera en que el argentino se asume frente a su tutor del Café Colonial en *Un ensayo autobiográfico*: “Después pasamos a Madrid, y allí el gran suceso habría de ser mi amistad con Rafael Cansinos Assens. Aún me gusta pensar en mí mismo como su

¹¹ “La Crítica Literaria”, *La Libertad*, Madrid, 24 de abril de 1925, p. 5.

¹² “Rafael Cansinos-Assens en *La Libertad*”, *La Libertad*, Madrid, 5 de julio de 1935, p. 3. La nota completa rezaba: “La firma de Rafael Cansinos Assens va a honrar nuevamente las páginas de *La Libertad*. Su pluma docta, sincera y elevada, trazará la crítica de la producción literaria española. // El prestigio insigne de Rafael Cansinos Assens —literato, poeta, crítico, traductor de obras de universal renombre— no necesita de exaltación alguna. Maestro de las actuales generaciones literarias, Cansinos Assens es un valor positivo de insuperable calidad, honra de las letras españolas”.

¹³ Cf. Marcos Ricardo Barnatán, *Borges. Biografía total*, 2ª ed., Temas de Hoy, Madrid, 1998, pp. 131-139.

discípulo”.¹⁴ En la tercera carta, de hacia principios de 1925, Borges le comenta a su corresponsal que no sabe qué enviarle sino “la certidumbre de mi afecto y la promesa de un librejo mío que dejé ayer en la imprenta (Es en prosa: me he arrepentido de poeta esta vez)”;¹⁵ en la quinta, parece que a Borges lo apremia el acuse de recibo de *Inquisiciones*, pues en el párrafo final menciona el *librejo* con el que Cansinos Assens iniciará la *saga* crítica sobre su discípulo: “Confío le habrá sucedido ya las *Inquisiciones* que le infligi”.¹⁶ Probablemente como consecuencia de este recordatorio, el domingo 2 de agosto de 1925, Cansinos publica en *La Libertad* un amplio comentario sobre uno de “los valores más sólidos de la generación de 1919”, en general, y, en particular, sobre *Fervor de Buenos Aires* e *Inquisiciones*, si bien el título de la reseña sólo parece referirse al segundo.

Con motivo de la muerte de Cansinos Assens, Borges le dedica un extenso tributo donde reconoce no sólo su *magisterio*, sino su influencia en el aprendizaje de otras lenguas y la práctica de la traducción desde los años veinte del siglo pasado:

Yo sigo siendo su discípulo. Es verdad que nuestras curiosidades nos han llevado por rumbos contrarios o diversos. A mí, últimamente, me han llevado al Norte, al inglés antiguo, al antiguo alto alemán, al islandés, y a él su última curiosidad siguió llevándolo por el Oriente, el Oriente de su origen. Creo que una de sus últimas tareas fue el estudio de la lengua turca. Pero esa curiosidad por otras lenguas, ese anhelo de vivir en otro lugar y en otras épocas, todo eso se lo debo a Rafael Cansinos Assens. Yo lo conocí hace muchos años. No tengo memoria para fechas pero podemos pensar en 1920 o 1921.¹⁷

1. “La primera de aquellas temerarias recopilaciones”: *Inquisiciones*
En este inicial acercamiento a Borges, Cansinos Assens sopesa, primero, el lugar del joven Borges, poeta, entre sus contemporáneos; a continuación, establece una especie de contraste entre el poeta y el

¹⁴ Jorge Luis Borges, *Un ensayo autobiográfico*, pról. y tr. Aníbal González, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé Editores, Barcelona, 1999, p. 43.

¹⁵ M. R. Barnatán, *op. cit.*, p. 135.

¹⁶ *Ibidem*, p. 139.

¹⁷ Jorge Luis Borges, “Homenaje a Rafael Cansinos Asséns”, p. 98.

ensayista. Así, elogia la amplia cultura y el hábito reflexivo que, sin embargo, restringen el sentimiento en la obra borgeana, en cuya factura asoma una búsqueda simultánea de sentimiento y conocimiento, por lo que además de “poeta con lentes doctorales”, Borges resulta “un poeta con algo de profesor y de filósofo”, un “profesor de Retórica”, un “catedrático”, un “crítico”, que en *Inquisiciones* se aboca a ensayar sobre autores antiguos y modernos, de Europa y de Hispanoamérica. De acuerdo con el inquisidor de *Inquisiciones*, el hilo conductor del libro radica en la pesquisa de los secretos del estilo y, más aún, de la imagen, como si el crítico no conociera más que las prosas *teóricas* de la etapa vanguardista de su “discípulo”: el estilo en los ensayos de Borges, entonces, deviene en “su preocupación magna, la piedra filosófica que busca entre los rosacruces del arte”.¹⁸ Precisamente, la amalgama que conforman la poesía y la reflexión (retórica, metafísica o metalingüística) en la obra de Borges significa una impronta cardinal en la lectura de Cansinos Assens y que, malintencionadamente, De Torre denominaría, meses más tarde, “líricas cerebraciones”.¹⁹

Mas no sólo preocupa a Borges el estilo de sus antecesores y contemporáneos, sugiere el reseñista, sino el suyo propio, transido de una “cautelosa parquedad de las palabras”, cuyo empleo de vocablos en sentido etimológico lo emparentan con el conceptismo y, acaso, con el gongorismo. De dichas elecciones retóricas, resulta un estilo anclado en dos polos que, por naturaleza, se excluirían entre sí; sin embargo, en *Fervor e Inquisiciones* coexisten de manera que “la modernidad exprésase en él por medio de un vehículo anticuado, lo que, en general, da a su verso y a su prosa un aire contradictorio”. La conclusión de Cansinos Assens encarna un anhelo que, más que evitar, Borges se esmerará en pulir a lo largo de los años subsiguientes:

Esperemos, sin embargo, que su innata medida le libraré de caer en el peligro de los esnobismos literarios, y los lentes del profesor no impedirán al poeta recibir en sus ojos el fresco rocío de las mañanas de la vida, ese rocío que tantas veces nos sirvió a ambos de colirio en el

¹⁸ Rafael Cansinos Assens, “Crítica Literaria. *Inquisiciones*, por Jorge Luis Borges”, *La Libertad*, Madrid, 2 de agosto de 1925, p. 5.

¹⁹ Cf. Guillermo de Torre, “Jorge Luis Borges. *Luna de enfrente*. Poemas”, *Revista de Occidente*, marzo de 1926, núm. 33, pp. 409-412.

Viaducto madrileño, sobre los ojos enrojecidos, después de las ardorosas discusiones del diván.²⁰

Probablemente por una suerte de perversidad que le impedía llevarse bien con sus contemporáneos españoles, en la sección de “Crítica Literaria” Cansinos Assens hacía mayoritariamente reseñas de libros extranjeros. Además, Borges subraya que muchas veces elogiaba “escritores infinitamente inferiores a él”²¹ mediante una técnica —se me ocurre denominarla— “de proyección” con la que habría favorecido a muchos escritores medianos: “Leía un libro mediocre y lo recreaba. Veía las intenciones detrás de ese libro, o que podrían haber existido, y generosamente se las atribuía.”²² Borges, por su parte, tuvo el afecto de Cansinos Assens, quizá más allá de la amistad literaria, por las afinidades electivas de un espíritu curioso, polémico, con un océano y muchos años de por medio.

2. “El siguiente de estos fracasos”: *El tamaño de mi esperanza*

En una carta a Jacobo Sureda, probablemente de septiembre de 1926, Borges establece diferencias entre sus dos primeros libros de ensayos, aun cuando pasado el tiempo eche en un mismo saco estas tempranas colecciones de ensayos “cuyos títulos sería mejor olvidar”: “Te agradezco diversas veces seguidas (y otras intercaladas) lo que dices del *Tamañito de mi esperanza* y estoy contento que te haya gustado. A mí me parece mejor que *Inquisiciones*: es más calmada, piensa más y la prosa no está rellena de versos involuntarios...”²³ Esta autocrítica, me parece, constituye una clave de lectura de *Inquisiciones*. Así, después de cotejar con *Fervor*, salen a la luz diversos fragmentos que pasaron de la prosa al verso (verbigracia algunas líneas de la reseña sobre *Andamios interiores* o el ensayo titulado “Buenos Aires”, que aportaron versos a “Las calles” y “Cercanías”, respectivamente) y a la inversa

²⁰ R. Cansinos Assens, “Crítica Literaria. *Inquisiciones*, por Jorge Luis Borges”, p. 6.

²¹ Jorge Luis Borges, “Homenaje a Rafael Cansinos-Assens”, p. 99.

²² *Ibidem*, pp. 99-100.

²³ J. L. Borges, *Cartas del fervor*, p. 238. El texto corresponde a una carta dirigida a Sureda de c. de septiembre de 1926.

(como luego lo hará con “El truco”, que sirvió de base para la prosa homónima de *El idioma de los argentinos*).

Como se verá, Cansinos Assens elabora su crítica por acumulación: hace referencia no sólo al pasado vanguardista de Borges cada que la ocasión se presenta, sino a sus libros previos y a su papel entre la joven poesía argentina. Además, procede rutinariamente en sus análisis: fascinado por el paratexto (títulos, epígrafes, prefacios, notas, posfacios y tipografía), comenta las particularidades y en ocasiones dialoga con estas marcas textuales de la originalidad borgeana. Al mismo tiempo, recurre a juicios ya enunciados para reforzar sus interpretaciones del nuevo texto en el contexto de la obra global. Por ejemplo, véase el *incipit* de la reseña sobre *El tamaño de mi esperanza* donde puede apreciarse el procedimiento sintético que he resumido:

La inquietud americana, mejor dicho, de su “ciudad”, Buenos Aires, alternando con otras preocupaciones literarias de índole estética y universal, dictaba sus temas al libro anterior de Jorge Luis Borges, *Inquisiciones* (1925), e inspira también las prosas de este nuevo libro, *El tamaño de mi esperanza*, rotulado con mano de poeta. El autor gusta de estos títulos ruskinianos, rebuscados y sugestivos, con que el gran esteta inglés volvió a poner de moda la rotulación oriental.²⁴

En seguida, Cansinos busca explicarse la alegoría encerrada en el título del libro, que denomina *epígrafe*; intenta desentrañar a qué esperanza se refiere el joven ensayista y, de inmediato, da con el texto que da nombre al libro; pero se sorprende de que Borges no se percate de su papel en la construcción de dicha búsqueda: “La esperanza de que un día surja ese arte y esa metafísica americanos, o mejor dicho, bonaerenses, es aquella a que se refiere el título del libro: esperanza que el mismo autor ha contribuido a realizar o encarnar —hacer carne, «Et verbum caro factum est»— en esos libros de versos que se titulan *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*”.²⁵

Ahora bien, entre las constantes que el crítico identifica en la ya para entonces ingente obra borgeana, se encuentran la mencionada

²⁴ “Crítica Literaria. *El tamaño de mi esperanza*, por Jorge Luis Borges”, *La Libertad*, Madrid, 17 de diciembre de 1926, p. 6.

²⁵ *Idem*.

reducción del espacio lírico a un pretérito Buenos Aires y, más precisamente, al arrabal y la pampa donde el pasado asoma como llaga; el sentimiento de indigencia expresado en la *pobredá* asumida en *Luna de enfrente*: “Esta declaración de gozosa y voluntaria pobreza ante esos grandes anaqueles de la Retórica que en Buenos Aires se llaman antonomásicamente Lugones”; la antipatía contra la estética rubendariana y, en sentido contrario, la simpatía por un criollismo que, a juicio de Cansinos Assens, delata un nacionalismo en ciernes: “Resabios de nacionalismo, pues, tiene el criollismo de Borges”; el gusto borgeano por la etimología como otra marca de su visión pasatista, que lo lleva “a brindarnos a veces el rapé de la emoción moderna en una tabaquera anticuada”; finalmente, evidencia la imagen contradictoria de profesor y poeta que ya le achacaba en la reseña de *Inquisiciones*: Borges, como Juan Ramón, “suele también sentarse en una cátedra, donde despelleja el vocablo y se entrega a solemnes e inocentes gramatiquerías”, en fin, “el profesor parece contradecir aquí al poeta y enturbiar ese aire grande y libre que para él llega de la pampa. Mas profesor y poeta se encuentran también en estas pesquisas eruditas, pues ellas le llevan a investigar los orígenes de su lengua y su literatura”.²⁶

Cansinos Assens encomia, en su reseña sobre *Inquisiciones*, la valentía de Borges para poner en tela de juicio la genialidad artística de Góngora y Cervantes; en la dedicada a *El tamaño de mi esperanza*, lo elogia porque “el crítico secunda al poeta [y] porque le hace ver lo positivo y artificial que hay en la obra de un Lugones y denunciarlo con noble osadía”. En este aire polémico, me parece, radica el encanto de la mayoría de los ensayos borgeanos de los años veinte, ya contra escritores emblemáticos de la tradición hispánica, ya contra sus contemporáneos; asimismo, en el despliegue de un estilo de análisis pormenorizado, cuya minuciosidad conforma “un severo método, con un sigilo escrupuloso”.

3. “El tercero de estos libros inmencionables”: *El idioma de los argentinos*

Nuevamente, en su reseña sobre *El idioma de los argentinos*, Cansinos Assens establece un vínculo directo con los anteriores: “En este nuevo libro [...] continúa Jorge Luis Borges la dilucidación del magno pro-

²⁶ *Idem.*

blema del estilo que es, en suma, todo el problema estético, y que constituía ya el inquietante tema de sus anteriores volúmenes en prosa. Y para no salirse de su modelo analítico-sintético, el reseñista diserta sobre el epígrafe y el prólogo del libro, primero; después, nuevamente sobre el estilo de Borges, “que oprime y adensa las palabras, y las selecciona y las castiga en un horror que es casi una fobia al tópicos y a la redundancia”.²⁷ Dicha apreciación coincide, en cierta medida, con la de Costa Álvarez, quien en las páginas de *Nosotros* sostiene que, en *El idioma de los argentinos*, Borges relata su disconformidad “con las verdades sobadas y [está] dispuesto a descubrir otras nuevas; en cuanto al estilo ya no se deleita en violar las formas”, si bien continúa “empeñado en la elaboración sintética del giro”.²⁸

Además, Cansinos Assens amplía la idea de que el estilo de Borges guarda una especie de correspondencia con la tipografía de sus libros, como un rasgo de la inimitable originalidad borgeana: “[Ese estilo] que en la página impresa nos da la sensación de haberse compuesto en un tipo especial, fundido para él: triunfo el más grande de un escritor dar a la letra de molde el aire personal de su escritura cursiva. Pero no ha de olvidarse que este estilo tan suyo es por eso intransferible...”²⁹

En aras de construir regularidades, el crítico andaluz insiste sobre la idea de que un mismo tono inquisitorial brota de *Inquisiciones*, *El tamaño* y *El idioma*; los tres guardan una unidad temática y estilística —lo que a mi juicio bien puede matizarse—; además, se exhibe sobre una de las virtudes características de producción ensayística de Borges, “el análisis minucioso y despiadado”. Asimismo, en esta reseña, Cansinos Assens enfatiza la influencia de Borges entre sus compañeros de generación, pero también manifiesta su desacuerdo sobre algunas apreciaciones, acaso como reminiscencia de las veladas en los rojos

²⁷ Rafael Cansinos Assens, “Crítica Literaria. *El idioma de los argentinos*, por Jorge Luis Borges”, *La Libertad*, Madrid, 22 de julio de 1928, p. 6.

²⁸ Arturo Costa Álvarez, “Letras Argentinas. *El idioma de los argentinos*, por Jorge Luis Borges”, *Nosotros*, julio de 1928, núm. 280, p. 125.

²⁹ En la reseña de *Luna de enfrente*, el polígrafo español señalaba enfáticamente: “[la] sencillez del canto llano, bien merece los honores tipográficos de que lo ha dotado el autor, buscando para él la letra grande, clara y lapidaria y la página de mural amplitud, blanca y tersa, blanca y tersa como las marmóreas losas de un templo” (“Crítica Literaria. *Luna de enfrente*, por Jorge Luis Borges”, *La Libertad*, Madrid, 6 de diciembre de 1925, p. 5).

divanes del Café Colonial: por ejemplo, difiere de la descalificación de Borges acerca del valor poético de la metáfora, otrora exaltada en sus escritos ultraístas: en busca de la llaneza expresiva, Borges la “hace objeto de otra requisitoria terrible, sin que le detenga el pensar que en otra ocasión hizo su apología”. El maestro, por su parte, reafirma su preferencia por el valor expresivo de la metáfora, más que por “el realismo descriptivo” o “la poesía descriptiva”: “Yo declaro preferir al hallazgo de ese detalle realista la obra creadora que realiza cualquier poeta moderno: por ejemplo, Vicente Huidobro”.

Para cerrar el comentario sobre esta reseña, querría agregar que Cansinos Assens expresa su admiración por el valor de Borges para ir a contracorriente de los desaforados arrebatos en pro del “academicismo que se porta mal”, manifiesto por los jóvenes de la Generación del 27 durante el tricentenario luctuoso de Góngora. Al mismo tiempo, a la “innata disposición magisterial” del discípulo, el maestro hace una soterrada exhortación que él ha cumplido ampliamente con la literatura argentina: “Más interesante que verle espigar en nuestra floresta clásica hubiera sido contemplarle explorador en las antologías juveniles, donde él mismo tiene lucido puesto”.³⁰ Así, la censura de la metáfora como un ornato no serviría a Borges más que para justificar la vuelta a una “voluntaria pobreza” que se aviene muy bien con la búsqueda de un estilo llano y directo, tanto en el verso como en la prosa.

4. Un libro que “no justificaba su título”, *Evaristo Carriego*, y *Discusión*. El último texto que Cansinos Assens escribe sobre Borges en *La Libertad*, el más breve de todos, está dividido en tres momentos: el primero, dedicado a perfilar al autor de los libros reseñados; el segundo, a un evasivo comentario de *Evaristo Carriego*; el tercero, a una breve evaluación de *Discusión*.

Inicialmente, me interesa resaltar que Cansinos Assens es, hasta donde he leído, el segundo crítico que emplea un adjetivo derivado del apellido Borges, como se puede constatar en el *incipit* de su doble

³⁰ Además de los textos dedicados a Borges durante 1925-1932, sobresalen las nueve morosas entregas de Cansinos sobre dos antologías de poesía argentina: *Nuevo parnaso argentino*, de Valentín de Pedro, y la *Exposición de la actual poesía argentina*, de Pedro Juan Vignale y César Tiempo, ambas de 1927.

recensión:³¹ “Dos nuevos libros han venido a inscribirse últimamente en la bibliografía borgesiana, índice de las preocupaciones de un alto y fino espíritu”; también lo llama “raro alquimista”, “creador y crítico al mismo tiempo”; asimismo, redescubre el método de los ensayos comentados, ya que a su juicio, Borges “no ataca de frente los problemas estéticos: su actitud es más bien la de un glosador o escoliasta que constela de notas los márgenes de un texto”; refuerza su idea sobre el “estilo avaro, como de hombre que no tiene tiempo o papel”, sobre la escritura cursiva que pasa a la linotipia y sobre el examen pormenorizado presente en buena parte de los ensayos de Borges:

Sin duda, Jorge Luis Borges se acerca mucho a las cosas y a las ideas para mirarlas. Por eso sorprende en ellas tantos matices y tiene tan fino sentido de las diferencias, y encuentra una delectación tan morosa en el detalle que se perdería en él si no tuviese ciertas preocupaciones fundamentales, que siempre reconducen a la unidad sus observaciones dispersas.³²

Acaso por influencia de Cansinos Assens, que se inclinaba por escritores y obras hasta cierto punto mediocres, Borges prefiere ensayar una biografía sobre Evaristo Carriego antes que sobre algún poeta más reconocido.³³ En *Un ensayo autobiográfico* declara que el autor de *El divino fracaso* “escribía libros que elogiaban exclusivamente a escritores de segunda y tercera categoría”.³⁴ De manera que, aun cuando sus padres opinaban que los poemas de Carriego “no eran buenos”, Borges se empeñó y luego se arrepintió de escribir la biografía de este vate popular, un libro que se desborda sobre sus propios márgenes, hacia el referente. Como en *Federico el Grande*, de Carlyle, el autor de *Evaristo*

³¹ El primero habría sido Guillermo de Torre, quien hablaba ya de un “afán borgiano de resolver ecuaciones metafísicas en el cauce exiguo del verso y una constante rigidez y amplitud verbal” en 1925, a propósito de *Fervor de Buenos Aires* (*Literaturas europeas de vanguardia*, prel. Guillermo de Torre Borges y ed. José María Barrera López, Renacimiento, Sevilla, 2001, p. 91).

³² Rafael Cansinos Assens, “Crítica Literaria. *Evaristo Carriego*.-Discusión, por Jorge Luis Borges”, *La Libertad*, Madrid, 22 de noviembre de 1932, p. 6.

³³ En *Un ensayo autobiográfico*, Borges expresa que sus padres le habrían sugerido a Ascasubi, Almafuerte o Lugones (p. 62).

³⁴ *Ibidem*, p. 43.

Carriego se desentiende de su protagonista: “Yo había empezado a hacer una biografía convencional, pero por ese camino me interesé por el viejo Buenos Aires”,³⁵ confiesa.

Por su parte, la puya crítica de Cansinos Assens parece desentenderse de las rarezas de esta *sui generis* biografía: antes bien, el libro de Borges le sirve de pretexto para ofrecer una peculiar lectura de la vida y la obra de Carriego. Respecto de la trascendencia en la producción de Borges del autor de la “Costurerita que dio aquel mal paso”, el crítico solamente indica que se trata de una de las preocupaciones de la literatura argentina: el criollismo. Carriego sería, en este nuevo giro estético, “una ternura de Buenos Aires que se infiltra en el alma de los poetas jóvenes, aun de los iniciados en las más finas modernidades” y como ejemplo cita el primer poemario de Borges, si bien escrito con otro tono; “no obstante, Evaristo Carriego tiene títulos de precursor [...] El estudio de Borges es un reconocimiento”.³⁶

Por último, según el ojo crítico de Cansinos Assens, *Discusión* se hallaría en la línea de *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*, porque demuestra una insistencia en las preocupaciones estéticas y en “los empeños fragmentarios” en busca de una nueva retórica que no percibe en “ninguno de los poetas catedráticos”. Con esta apreciación, invierte el juicio previo sobre Borges, quien en este conjunto de ensayos rechaza “el tono doctoral, en su lenguaje quedo «conversado», de discusión fina”. Además, nuevamente destaca el valor de “su discípulo” al denunciar las obras que “nos prenden falazmente por los sentidos”.

En el “conceptuoso laconismo” de los breves ensayos, escolios casi, el reseñista también detecta la exhumación de un tema ya enunciado por Borges en las notas de *Cuaderno San Martín*, “la presunta eternidad del infierno católico”. Así, “el retórico pasa a convertirse en un teólogo”.³⁷ Al final de su reseña, sin embargo, Cansinos Assens mues-

³⁵ *Ibidem*, p. 62.

³⁶ R. Cansinos Assens, “Crítica Literaria. Evaristo Carriego.-*Discusión*”, por Jorge Luis Borges”, p. 6.

³⁷ “[Con] esta rara disertación teológica en el apéndice de un libro de versos, con esa preocupación del infierno que se hizo obsedente en Baudelaire, nos confirma Borges una vez más la múltiple curiosidad de sus lecturas y el lento proceso meditativo en que se incuban sus larvas poéticas” (Rafael Cansinos Assens, “Crítica Literaria. *Cuaderno San Martín*”, por Jorge Luis Borges”, *La Libertad*, Madrid, 6 de octubre de 1929, p. 4).

tra su desagrado por el uso de las enciclopedias como autoridades y la recurrencia a unos cuantos autores ingleses, con lo que los ensayos de *Discusión* adquieren un “aire de suscitaciones de la actualidad periodística [que] sugiere la enojosa idea de un escritor que divulga elementalidades en un país todavía necesitado de profesores primarios”. Le reprocha, asimismo, que no “se empeñe con todas sus lanzas en una gran conquista”.

Como se habrá notado a lo largo de mi exposición, en ocasiones Cansinos Assens opera como un reciclador de sus propias ideas: vuelve a sus primeras impresiones aun cuando se trata de un nuevo texto en nuevos contextos; por ejemplo, señala que en *Inquisiciones* Borges hace una apología de la metáfora y por ello lo sigue llamando ultraísta, incluso en *Luna de enfrente*. Como si los años en que conoció a Borges no hubieran pasado y, peor, no hubiera comprendido su desafiación del ultraísmo, explícita en varios momentos.

También se percibe que conforme arriba un nuevo texto de Borges, el crítico deviene cada vez más exigente y a ratos manifiesta su disconformidad. Lo que no deja de lado son los consejos, tanto para los libros de verso como para los de prosa; por ejemplo, en *Cuaderno* ve un artificio agotado al que le vendría bien desterrarlo como práctica automatizada: “Por lo demás, quizá sea algo terrible la posesión de una forma tan hecha y tan sellada en plena juventud, y fuera deseable que una mano loca revolviere los caracteres hermanados de esa tipografía para sentirse otra vez pobre y volver a empezar”.³⁸

Quizás la insistencia de Cansinos Assens en el estilo concentrado y fragmentario que caracteriza los cinco libros de ensayos aquí aludidos tenga la intención de censurarlos, pues no sugiere ya una “revoltura de caracteres”, antes bien busca persuadir a Borges de que emprenda una gran conquista y por ello guarda una esperanza que, desde mi punto de vista, se convierte en una premonición: “Pero, en fin, ya sabemos que todo lo fragmentario se articula en unidad en el tiempo y que es posible formar un universo estrella a estrella”.³⁹

A mi juicio, como un hecho contemporáneo de la última reseña de Cansinos Assens, no debe olvidarse que *Discusión* desató una

³⁸ *Idem*.

³⁹ R. Cansinos Assens, “Crítica Literaria. *Evaristo Carriego.-Discusión*, por Jorge Luis Borges”, p. 6.

polémica local en torno de Borges: la encuesta de la revista *Megáfono* (Buenos Aires, agosto de 1933, núm. 11) puso en la balanza la función de este escritor en el marco de la literatura argentina, más con el ánimo de desprestigiarlo que de ensalzarlo, con Enrique Anderson Imbert al frente. Así, desde los márgenes, Borges poco a poco fue constituyéndose en un referente de las letras argentinas, en particular, y de las hispánicas, en general, como lo demostraría otra polémica cuando *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) fue excluido por el jurado del Premio Nacional de Literatura y, como respuesta, la revista *Sur* le dedicó un “Desagravio a Borges” (Buenos Aires, julio de 1942, núm. 94) que convocó las plumas de Ernesto Sábato, Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y Adolfo Bioy Casares, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

- AIZENBERG, Edna. “Cansinos-Assens y Borges: en busca del vínculo judaico”. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 1980, núms. 112-113, pp. 533-544.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo. *Borges. Biografía total*, 2ª ed. Temas de Hoy, Madrid, 1998.
- BARRERA, Trinidad. “Borges, Cansinos y Ramón en el periódico argentino *Martín Fierro*”, en *Borges y el Sur*, ed. Joaquín Roses. Diputación de Córdoba, Córdoba, 2004, pp. 17-20.
- BORGES, Jorge Luis. *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, pról. Joaquín Marco y notas Carlos García. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé Editores, Barcelona, 1999.
- . *Fervor de Buenos Aires*. Serantes, Buenos Aires, 1923.
- . *Inquisiciones*. Proa, Buenos Aires, 1925.
- . *Luna de enfrente*. Proa, Buenos Aires, 1925.
- . *Textos recobrados (1956-1986)*, ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Emecé Editores, Buenos Aires, 2003.
- . *Un ensayo autobiográfico*, pról. y tr. Aníbal González. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé Editores, Barcelona, 1999.
- CANSINOS ASSENS, Rafael. “Jorge Luis Borges (1919-1923)”, en *La nueva literatura III. La evolución de la poesía*. Páez, Madrid, 1927, pp. 280-302.

- CANSINOS ASSENS, Rafael. "Crítica Literaria. *Cuaderno San Martín*, por Jorge Luis Borges". *La Libertad*, Madrid, 6 de octubre de 1929, p. 4.
- . "Crítica Literaria. *El idioma de los argentinos*, por Jorge Luis Borges". *La Libertad*, Madrid, 22 de julio de 1928, p. 6.
- . "Crítica Literaria. *El tamaño de mi esperanza*, por Jorge Luis Borges". *La Libertad*, Madrid, 17 de diciembre de 1926, p. 6.
- . "Crítica Literaria. *Evaristo Carriego.-Discusión*, por Jorge Luis Borges". *La Libertad*, Madrid, 22 de noviembre de 1932, p. 6.
- . "Crítica Literaria. *Inquisiciones*, por Jorge Luis Borges". *La Libertad*, Madrid, 2 de agosto de 1925, pp. 5-6.
- . "Crítica Literaria. *Luna de enfrente*, por Jorge Luis Borges". *La Libertad*, Madrid, 6 de diciembre de 1925, p. 5.
- COSTA ÁLVAREZ, Arturo. "Letras Argentinas. *El idioma de los argentinos*, por Jorge Luis Borges". *Nosotros*, julio de 1928, núm. 280, p. 125.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. "Jorge Luis Borges y Andalucía", en *Borges y el Sur*, ed. J. Roses. Diputación de Córdoba, Córdoba, 2004, pp. 95-101.
- GARCÍA, Carlos. *El joven Borges, poeta*. Corregidor, Buenos Aires, 2000.
- "La Crítica Literaria". *La Libertad*, Madrid, 24 de abril de 1925, p. 5.
- OTEO, Ramón. "En torno a Borges y Cansinos Assens", en *La aurora y el poniente. Borges (1899-1999)*, eds. Manuel Fuentes y Paco Tovar. Universidad de Lleida-Universitat Rovira i Virgili-Diputación de Tarragona, Tarragona, 2000, pp. 37-43.
- PELLICER, Rosa. "Cartas de Jorge Luis Borges a Adriano del Valle". *Voz y Letra*, Madrid, 1990, núm. 2, pp. 207-214.
- "Rafael Cansinos-Assens en *La Libertad*". *La Libertad*, Madrid, 5 de julio de 1935, p. 3.
- TORRE, Guillermo de. "Jorge Luis Borges. *Luna de enfrente*. Poemas". *Revista de Occidente*, marzo de 1926, núm. 33, pp. 409-412.
- . *Literaturas europeas de vanguardia*, prel. Guillermo de Torre Borges y ed. José María Barrera López. Renacimiento, Sevilla, 2001 [1925].

“SIN SUPERPOSICIÓN Y SIN TRANSPARENCIA”: LA FRASE LARGA DE “EL ALEPH”

DANIEL BALDERSTON
University of Pittsburgh

Para Hernán

ESTE ENSAYO FORMA PARTE DE UN PROYECTO DE LIBRO SOBRE LAS prácticas composicionales de Jorge Luis Borges (1899-1986), el cual espero concluir en los próximos meses.¹ En el proyecto, utilizo las ideas de la *critique génétique* francesa (y de sus versiones latinoamericanas y angloamericanas) para estudiar las relaciones entre la obra de Borges, las anotaciones marginales en sus libros y algunos de sus manuscritos. Debo aclarar desde el inicio que sólo tres de los manuscritos de sus cuentos (alguno de los cuales han llegado al mercado con precios de alrededor de medio millón de dólares) se han publicado y anotado. Por ende, es un estudio de un objeto imposible, pero también de las inferencias que uno puede hacer a base de los fragmentos del archivo de los papeles de trabajo disponibles. El libro se llamará “Lo marginal es lo más bello”, una frase que utiliza Borges en un ensayo de 1921 sobre la representación del paisaje. La lectura de una sola frase que ejercito aquí tiene como intención mostrar lo que se puede hacer con alguno de esos fragmentos, aunque el todo nos sea inaccesible.

En el sótano de una casa en Buenos Aires, un hombre infeliz en el amor y en la literatura ve un objeto luminoso de alrededor de tres centímetros:

¹ Agradezco a María Julia Rossi la traducción de este texto, formulado originalmente en inglés.

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi [en] una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de una noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo (*Obras completas*: 625-626).

Hay frases mucho más largas en la historia de la literatura² —pensemos en Joyce, García Márquez, Faulkner, Saramago—, pero ésta tiene una maravillosa complejidad. Es notable por compacta: en 430 palabras, la frase enloquece en todas las direcciones, y a la vez emana de un centro inmóvil: “vi”. Tal como dice un poco antes el narrador (que se llama “Borges” en el cuento), su problema es cómo transmitir el infinito Aleph en un número finito de símbolos, a través de la “enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” (625). Su solución, una frase que Fernando Vallejo ha denominado el “punto culminante de uno de los relatos de Borges (¿o de su obra, acaso?)” (*Logoi*: 203), es lo que analizaré aquí.

Quizá lo primero que haya que decir de esta frase es que resulta maravillosamente extraña. Carlos Argentino Daneri ha usado ese luminoso objeto para investigar la superficie de la tierra y escribir laboriosas cuartetas sobre lugares particulares que ha visto, y se propone continuar —de una manera notablemente tediosa— manzana por manzana, kilómetro por kilómetro. A diferencia de su anfitrión, el modo de describir el mundo que tiene nuestro narrador es radicalmente inquietante: registra cosas grandes, cosas minúsculas; algunas cosas son terriblemente privadas (las cartas obscenas de su amada Beatriz a su primo hermano, el anfitrión que está arriba), muchas son de dominio público. El “sistema” de enumeración, del que examinaré algunos detalles, parece abrazar el caos, pero llega a una manera diferente, quizá mejor, de expresar la totalidad, en comparación con otros abordajes más metódicos. Leo Spitzer usó el término “enumeraciones caóticas” (en un ensayo publicado en Buenos Aires en 1945, el año de publicación del cuento) para esas listas que daban una apabullante sensación de totalidad; Sylvia Molloy prefiere el término “heteróclito” a “caótico” (191-205), y por una buena razón: la otredad radical de esta lista forma una especie de orden.

En términos de estructura retórica, es difícil decir algo general sobre esta frase, ya que, como examinaré, las diferentes cláusulas que la integran tienen una gran variedad de estructuras y usan diversas estrategias retóricas; sin embargo una cosa salta a la vista: la frase está organizada alrededor de treinta y siete repeticiones, secuencias

² Para una entretenida recopilación de frases largas, véase el artículo “One Sentence Says It All”, de Ed Park.

encabezadas por el verbo “vi”. (Hay también un “vi” en medio de una cláusula y, cerca del final, un “había visto” que mira hacia atrás y contempla toda la secuencia.)³ Éste es, sin duda, un uso radical de la anáfora, la estructura de repetición que es tan importante en la Biblia (y en alguna poesía moderna, incluyendo la de Walt Whitman, Vicente Huidobro y Pablo Neruda). Pero, como se verá, lo que viene después del repetido verbo en la primera persona de singular implica mucho más que treinta y siete visiones: hay muchas más cosas, para recordar las palabras de Hamlet a Horacio, de las que se consideran a primera vista.

Como suele pasar a menudo con Borges, las referencias son mundanas y eruditas, y precisas y confusas; abarcan ámbitos del conocimiento vastamente diferentes, cosas tanto naturales como artificiales, simples y paradójicas. Por fortuna se pueden trazar muchas de las lecturas de Borges en los diez años que preceden a la composición del cuento (se publicó en septiembre de 1945, justo después de las bombas nucleares en Hiroshima y Nagasaki y de la capitulación de los japoneses), gracias a sus reseñas, crónicas y ahora incluso notas marginales en algunos libros de su biblioteca. Todo está aquí: matemática, historia, medicina, geografía, enciclopedias, literatura (en traducción y en idioma original), sexo, muerte, él mismo, tú, yo: todo al mismo tiempo, simultáneamente y, sin embargo, sin yuxtaposición.

En el caso de las lecturas, no es forzado encontrar aquí a Bertrand Russell, Franz Werfel, Sigmund Freud, Georg Cantor, Edward Kasner y James Newman, Josiah Royce y Rabindranath Tagore, así como explícitas referencias a Plinio el Viejo y a su traductor inglés, Philemon Holland. Para dar un ejemplo: los globos en Alkmaar deben referirse al cartógrafo holandés del siglo XVII Willem Janzsoon Blaeu (1571-1638), famoso por sus atlas y globos y autor de un libro traducido al inglés en 1654, titulado *A Tutor to Astronomy and Geography, or, an Easie and Speedy way to Understand the Use of Both the Globes, Celestial and Terrestrial: laid down in so plain a manner that a mean*

³ Hay otro lugar en la frase donde Borges usa “vi” aunque podría haber usado “había visto”: “vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años *vi* en el zaguán de una casa de Fray Bentos”. Se produce así el efecto de achatar el pasado, ya que la experiencia remota está narrada en el mismo tiempo verbal que una más reciente.

capacity may at the first reading understand it and with a little practise, grow expert in those divine sciences. Otro de sus libros describía globos (presumiblemente celestiales, no terráqueos) que fueron construidos de acuerdo con la astronomía ptolomeica *versus* aquellos globos que se hacían con base en Copérnico. Otro ejemplo: el poniente en Querétaro, el cual (gracias a una nota biográfica de 1937, en *Textos cautivos* 120-21, y a un prefacio publicado un año después del cuento) probablemente se refiere al momento en que el emperador Maximiliano de México es fusilado por un pelotón en Querétaro, tema de la obra *Juarez and Maximilien* de Franz Werfel.⁴ Tal como Borges dice de Dante, una de las cosas notables del texto es la precisión con la que está imaginado (*Nueve ensayos dantescos*: 88). En *The Great War and Modern Memory*, Paul Fussell comenta que el detalle sobre las postales de batalla es tan exacto que quita el aliento (183-84). Los ítems de la larga lista están imaginados con precisión pero, al mismo tiempo, la secuencia es rara: cómo interpretar, por ejemplo, el hecho de que el color del cielo del poniente en Querétaro (que, como acabo de señalar, probablemente evoque la ejecución de Maximiliano) se vincule con el color de una rosa en Bengala, elemento que quizá sea una referencia a la poesía de Rabindranath Tagore, como en estas líneas de "The Sick-bed", poema escrito en 1940-41: "When I look at the sky I see spreading petalled layers, / A vast and resplendent rose" (373).⁵

La secuencia de los elementos sirve para volverlos extraños; "vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte", por ejemplo, se concentra en el aspecto físico del encuentro amoroso y en la decadencia de los cadáveres de una manera que no lo hace Freud con Eros y Thanatos (a los que asumo que se alude aquí). El sexo es un "engranaje": los dos cuerpos están encajados como partes de una máquina, de modo semejante a los émbolos, mencionados antes. Y también podemos volver sobre las dos secuencias en las que "vi" es seguido por

⁴ En la obra de Werfel, no se especifica la hora de la ejecución de Maximiliano, pero parece ser por la mañana temprano. En la pintura de Manet del evento, sin embargo, la luz es la de la mañana temprano o del atardecer, como lo muestran las largas sombras. Hay alguna incertidumbre acerca de la hora del evento real. Ver David Joselit, "Speedily Dispatched": "various sources unable to agree on even basic facts, such as the time of day Maximilian was shot".

⁵ Las flores son muy frecuentes en la poesía de Tagore; las rosas, específicamente, se mencionan menos.

una serie de sustantivos: “vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua” y “vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos”. Si éstas pueden ser concebidas como series semánticas, ¿cuáles serían otros términos en la secuencia? ¿Cuál es el diseño preciso de esta enumeración “caótica” o “heteróclita”? ¿Es la aparente aleatoriedad de algunas de las partes de la frase en sí misma una forma de evocar (por medio de la negación) un todo infinito? ¿De qué otra manera pueden combinarse tigres, pistones, bisontes y marejadas, o racimos, nieve, tabaco, venas de metal y vapor?

Vale la pena notar que, a pesar de la estructura paralela, hay aquí una gran abundancia de estructuras sintácticas, con cláusulas subordinadas, conectadas por una gran variedad de preposiciones (*de, en, a, sin, entre, desde*, etcétera), por conjunciones (*y, como*, etcétera), con paréntesis insertados de diferentes tipos y con diversos modos de comparación (*los mismos, todos, ninguno*). Hay cláusulas con un predicado y las hay con hasta cinco; a veces hay cláusulas verbales dentro de los predicados. Esto provoca cambios radicales de ritmo de una cláusula a otra y permite que algunas cláusulas sean cortas (se concentran en una o varias cosas vistas), mientras otras son bastante largas. En las cláusulas entre paréntesis encontramos relatos en miniatura (como cuando el narrador habla de su fantasía infantil de que las letras en un libro se mezclarían durante la noche o como esa terrible secuencia en la que el narrador descubre que su amada Beatriz Viterbo, ahora muerta, mantenía relaciones sexuales con su primo hermano, Carlos Argentino Daneri, el ocupante de la casa, quien ha invitado a “Borges” a ver el Aleph en el sótano). Al final de la larga frase, como se ha señalado de paso, hay una estructura sintáctica bastante diferente: una suma de lo que el narrador ha visto (el universo) y lo que siente sobre esa visión.

También es notable que algunas de las cosas que ve sean singulares, otras, colectivas; la mayoría son concretas pero algunas pocas son muy abstractas. Y no hay relación entre el número de palabras usado y la masa o la importancia del objeto. Por ejemplo, en la secuencia “vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho” (que abarca la doceava parte de todas las cláusulas encabezadas por “vi”), se usan veintidós palabras para describir a una mujer, mientras mucho menos palabras (y una sola cláusula con “vi”) sirven para evocar a todas las hormigas del mundo.

Hay detalles anómalos que funcionan —como el barómetro en *Madame Bovary*, famosamente discutido por Roland Barthes en “L’Effet de réel” — como detalles aislados que no se conectan con nada más en la serie, sino que son lo que en su libro sobre fotografía Barthes llamaría un *punctum*. Los “convexos desiertos ecuatoriales”, por ejemplo, se refieren a una formación en las dunas de arena, a menudo cóncava del lado a favor del viento y convexa del lado contrario. La referencia a los caballos que corren junto al mar Caspio, de manera similar, no parece conectarse con ninguna otra cosa, o con ningún referente literario (una colega del departamento de Lenguas Eslavas me ha asegurado que las costas del mar Caspio son de hecho muy ventosas y que una antigua raza de pequeños caballos locales se redescubrió en 1965 —veinte años después de la publicación del cuento—, pero no parece haber aquí nada más preciso en juego).

Un detalle de otro tipo es el mapa dentro del mapa, el cual refiere a un famoso texto breve, “Del rigor en la ciencia”, que Borges convoca a partir de varios pasajes de Josiah Royce, como ha demostrado elocuentemente John Durham Peters en gran detalle. Peters comenta:

El mapa dentro del mapa de Royce sobre el suelo de Inglaterra es una ilustración del descubrimiento de Cantor de que la infinidad no necesita expandirse en una seriación vertiginosa, sino que puede aprovechar un orden manejable, especificidad y determinación. Su mapa es una vívida metáfora del mapa uno a uno que es central en la teoría de Cantor (Peters: 8).

También nota, como muchos otros críticos, que Cantor usa el símbolo del aleph para representar variados grados de infinidad, con lo cual se establece una conexión definitiva aquí entre las reflexiones matemáticas y filosóficas sobre la infinidad.

Carlos Argentino Daneri es una figura del ridículo en el cuento; el menosprecio del narrador hacia él culmina cuando algunos “trozos argentinos” de su poema *La Tierra* se publican en Buenos Aires, en la editorial Procusto, divertida referencia al mito griego sobre el hotelero que estiraba a sus huéspedes o les amputaba los miembros para forzarlos a caber en sus camas. La alusión al nacionalismo cultural argentino es inconfundible: 1945 es el decimoquinto año del mandato militar que culminará con el surgimiento de Juan Domingo Perón.

Y también hay un fuerte elemento local en la frase: menciones al cementerio de la Chacarita, la calle Soler, Adrogué, la habitación del narrador, así como la ciudad uruguaya de Fray Bentos (sobre el río Uruguay, frente a Gualeguaychú, Argentina). Notemos que uno de los primeros elementos de la serie es “las muchedumbres de América”, y que el ítem siguiente a ése, la telaraña en medio de una pirámide, sugiere, por contigüidad con América, el Nuevo Mundo (y no las pirámides de Egipto, por ejemplo), connotación que por cierto se confirma pocos años después en “La escritura del Dios”, donde hay una reescritura de la frase aquí estudiada.

La frase es también un *tour de force* en su retrato del ser, en toda su vulnerabilidad. El narrador ve los ojos que lo observan, ve su propio dormitorio sin nadie, ve su cuerpo y los procesos corporales (incluyendo sus intestinos). Ve todos los espejos del mundo y “ninguno me reflejó”.⁶ Hay un juego con la metonimia y la ausencia (“vi mi dormitorio sin nadie”). Este herido retrato del ser alcanza su culminación cerca del final de la frase, cuando el narrador ve las cartas obscenas que Beatriz Viterbo le había escrito a su primo hermano, Carlos Argentino Daneri: habían tenido sexo y el narrador (si realmente lo ve todo) debe haber visto eso también (lo cual está implícito en “el engranaje del amor”). Este detalle se relaciona con el extraño dejo/rastro autobiográfico que se registra en la historia. En esa época, Borges estaba enamorado de la escritora Estela Canto (a quien está dedicado este cuento), pero es famoso el hecho de que ella se negó a casarse con él si antes no tenían sexo, cosa que él no quería o no fue capaz de hacer. Era sabido que Canto declaraba que la mejor experiencia sexual que había tenido había sido con su hermano, el filósofo Patricio Canto. Es interesante que en el manuscrito, Beatriz y Carlos fueran inicialmente hermano y hermana, antes de ser cambiados a primos hermanos. Canto dice, en su libro *Borges a contraluz* (1989), que Borges usaba el apodo de “Beatriz Viterbo” para referirse a ella; el hecho de que haya puesto el escabroso detalle de sus incestuosas relaciones con su hermano es, por lo menos, raro. Borges usa la auto-inscripción en la historia, entonces, con énfasis en el *pathos*: así como él (o el narrador, su *alter ego*) es poco exitoso en la literatura, tampoco lo es en el amor. Este

⁶ En el manuscrito se lee “ninguno me reflejaba”: la incertidumbre en el aspecto verbal es elocuente de la inquietud de la representación del ser.

aspecto autodestructivo se refleja en una agresiva interpelación al lector ("tu cara"), el último elemento de la enumeración. Si antes el narrador había espiado a Beatriz y a Carlos en su relación sexual, ahora te espía a ti, a mí, a nosotros, y nos pone al final de una serie que incluye el cáncer, el sexo y la muerte, un esqueleto, intestinos y sangre.

En el manuscrito, como cabía esperarse, la frase larga exhibe una gran cantidad de trabajo. Como mencioné, Borges le dedicó la historia a Estela Canto, a quien le regaló el manuscrito; muchos años más tarde, cuando ella necesitó dinero, lo vendió en Sotheby's (con la aprobación previa de Borges). Fue comprado por la Biblioteca Nacional de España y ahora está en Madrid; El Colegio de México publicó una edición facsimilar (incompleta), con introducción y notas de Julio Ortega y Elena del Río Parra. El manuscrito es fascinante porque muestra que Borges trabajó intensamente en esta frase.⁷ Hay tres versiones; todas comienzan con la frase "Vi el populoso mar". La primera, de sólo seis cláusulas, está en la página 14. Luego una segunda, con muchas enmiendas y marcada con una cruz en rojo, en las páginas 14 y al principio de la 15, que sigue hasta "vi tu cara".⁸ La tercera vez, toda en la página 15, también hay una cruz roja para marcar la versión definitiva y una serie de números, la mayoría en rojo, que señalan el orden en el que los elementos deben reorganizarse. La escritura continúa en el margen izquierdo (en dos direcciones diferentes), luego en la parte superior de la página (de arriba hacia abajo). No tenemos una copia en limpio ni un mecanoscrito, así que esto es lo más cerca que podemos llegar de la versión final del manuscrito. Aunque la transcripción tipográfica del manuscrito sea muy difícil (he añadido flechas para mayor claridad), algo ayudará su descripción.

Como dije, la escritura se hizo con tinta negra y con tinta roja. La primera versión, que empieza al final de un renglón, dice así:

⁷ Le dice a Richard Burgin: "Esa obra me dio muchos problemas, sí. Quiero decir, tenía que dar la sensación de cosas infinitas en un solo párrafo. De alguna manera lo conseguí" (*apud* Burgin: 212).

⁸ La edición facsimilar de Julio Ortega y Elena del Río Parra no incluye una transcripción completa de la primera versión de la famosa frase, ni comenta el hecho de que hay tres versiones de ésta. En la página 67 sólo transcriben las primeras seis cláusulas de la primera versión de la frase; luego mezclan las transcripciones de la segunda y la tercera versiones.

y la tarde, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi
 en el zaguán de una casa en Fray Bentos,
 en un zaguán del Paso del Molino, en Montevideo, } vi convexos desiertos interminables y cada
 uno de sus granos de arena,

Son apenas seis las cosas vistas en el Aleph, aunque ya el comienzo de la frase está dado. La segunda, que está marcada con el signo †, es bastante más larga:

† Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres
 de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi en un traspatio
 de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa
 silbando, }
 en Fray Bentos, vi naciones amando, agonizando, cantando, } esperando un tren, vi convexos desier-
 racimos, nieve, tabaco, vetas de...

↓
 tos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi nieve, fango, sal, vetas de metal, mármol

rojo, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi su altivo cuerpo, su piel, vi un lento

↑
 de agua,

↑
 la violenta cabellera, el altivo cuerpo, un

↑
 vapor

↑
 vi un

cáncer en el vientre,



cáncer en el pecho, vi en una biblioteca de Córdoba un ejemplar de la primera edición del Cherubinischer Wandersmann de Silesius, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneos, vi mi dormitorio vacío, vi en

tercera
segunda



↑
sin nadie,

Alkmaar



un gabinete de Upsala un globo terráqueo entre dos espejos que sin fin lo multiplicaban, vi los monstruos geométricos de mi sangre,



la circulación de mi sangre, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, †

[39]

La tercera versión, también marcada con el signo †, contiene la gran mayoría de las cosas mencionadas en la versión final, aunque los números yuxtapuestos a las cláusulas demuestran un proceso de bajarlas en búsqueda de un orden final:

†¹Vi el populoso mar, vi el
²
⁷
¹inacabables
alba y la tarde, ● vi ²interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi

planeta

reflejó, vi

todos los espejos del continente y ninguno me reflejaba, vi } una plateada telaraña en el

centro de una negra pirámide, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que

hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas

de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de are-

na, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi

un cáncer en el pecho, vi en una biblioteca de Lomas } un ejemplar de la primera versión ingle-
quinta de Adrogué }

sa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía
maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso

de la noche), vi la noche y el día contemporáneos, vi } una rosa en Bengala cuyo color parecía
} un poniente en Wind River que parecía [ilegible]

Querétaro

reflejar el de un ocaso en Méjico,

reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un

lo multiplicaban sin fin,
 ↓
 globo terráqueo entre dos espejos que sin fin lo multiplicaban, vi la delicada osatura de una
 bisontes 19
 ↓
 23 mano, vi tigres, émbolos, cariátides, tempestades y ejércitos, vi todas las hormigas que hay 24
 ↑ ↑
 imanes marejadas
 30 en la tierra, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi a los sobrevivientes 20
 enviando
 ↓
 de una batalla, escribiendo tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja españo- 21
 22 la, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi un laberinto ro- 5
 to (era Londres), vi un astrolabio persa, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar 18
 escritorio (y la letra me hizo temblar)
 ↓
 26 Caspio, en el alba, vi en un cajón del comedor cartas obscenas, increíbles, precisas, {enviadas
 27 por Beatriz [a?] Viterbo, + q. B. había dirigido a C. A.,} vi un adorado monumento en la Chacari-

[continúa en el margen izquierdo, escrito en forma perpendicular a lo anterior]

28

ta, vi la reliquia atroz de lo que
deliciosamente había sido Beatriz

29

Viterbo, vi la circulación de mí

31

oscura sangre, vi mi cara y mis

32

vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo ■

[42]

[en el margen izquierdo, insertado con un triángulo negro que corresponde al triángulo que aparece antes del número 13]

12

▲ vi un círculo
de tierra seca
en una vereda,
donde antes hubo
un árbol,

[arriba, en el margen, escrito de cabeza, insertado con un punto negro]

● ³vi las muchedumbres de América, ⁴vi una plateada telaraña en el
centro de una negra pirámide, ⁶vi interminables ojos...

[inmediatamente después, indicado con un cuadrado negro que corresponde al que se ubica después del número 32]

■ y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y
conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero q. ningún
hombre ha mirado <: el querido universo. +; hablo del universo > ●

[insertado también con un punto negro, al lado izquierdo de lo anterior, igualmente invertido]

● : el inconcebible
universo.

Como suele suceder con los manuscritos de Borges, la segunda versión (que es la primera versión completa) no es muy diferente de la tercera, pero en ambas versiones hay alternativas, a veces en series entre corchetes, a veces una encima de otra. La mujer pelirroja en *Inverness* inicialmente tiene cáncer de útero, en lugar de cáncer en el pecho; el libro de la biblioteca es *Cherubinischer Wandersmann*⁹ de Angelus Silesius, y no un libro de Plinio, además de que está en Córdoba en lugar de Adrogué, y el globo primero está en Upsala antes de mudarse a Alkmaar. Antes de referirse a “la circulación de mi sangre”, escribió “los monstruos geométricos de mi sangre”. Y es interesante ver, en relación con el tema de América, que antes de ser “todos los espejos del planeta” fuera “todos los espejos del continente”. Hay un par de tachaduras con una línea simple y una esporádica mancha oscura que cubre por completo la primera versión de una palabra o expresión, pero estas dos páginas del manuscrito muestran en su mayor parte que las versiones coexisten, sin una certera indicación de qué alternativas se elegirían. Michel Lafon, en su reciente edición facsimilar de los manuscritos de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” y “*El Sur*”, nota que este tipo de revisión es más propia del manuscrito de “*El Sur*” (1953) que del manuscrito de “*Tlön*” (1940), pero yo he visto el mismo tipo de estructura arborescente o similar a la forma de un abanico en el manuscrito de “*Hombre de la esquina rosada*” de 1932. El principio constructivo es de adición y variación, con un proceso de selección que se hace en una etapa posterior (de la que no queda testimonio en el manuscrito mismo). Debería decirse que en el resto de las páginas manuscritas de este cuento, hay numerosas manchas y tachaduras; las páginas de nuestra larga frase son notablemente diferentes del resto, mostrando una vez más que Borges sabía que se enfrentaba aquí a desafíos especiales.

Se puede resumir la discusión del manuscrito con una gráfica en cuatro columnas, que muestran las tres versiones manuscritas y la versión publicada:

⁹ Resulta interesante en el manuscrito la duda de referirse a la primera, segunda o tercera edición de este libro, publicado por vez primera con este título en 1674, pero que incluye poemas aparecidos en 1657 y 1668 en obras anteriores.

mar	mar	mar	mar
alba, tarde	alba, tarde	alba, tarde	alba, tarde
baldosas	muchedumbres	ojos	muchedumbres
desiertos	telaraña	espejos	telaraña
	baldosas	telaraña	laberinto roto
	naciones	baldosas	ojos
	desiertos	racimos...	espejos
	nieve, fango, sal...	desiertos	baldosas
	mujer	mujer	racimos...
	cuerpo, piel	cabellera...	desiertos
	agua	cáncer	mujer
	cabellera...	Plinio	cabellera...
	Silesius	letra	cáncer
	letra	noche, día	tierra seca
	noche, día	rosa, poniente	Plinio
	mi dormitorio	mi dormitorio	letra
	globo	globo	noche, día
	sangre	mano	poniente, rosa
	mi cara, vísceras	tigres, émbolos...	dormitorio
	tu cara	hormigas	globo
		amor, muerte	caballos
		sobrevivientes	mano
		baraja	sobrevivientes
		helechos	baraja
		laberinto	helechos
		astrolabio	tigres, émbolos...
		caballos	hormigas
		cartas obscenas	astrolabio
		monumento	cartas obscenas
		reliquia atroz	monumento
		sangre	reliquia atroz
		mi cara, vísceras	sangre
		tu cara	amor, muerte
			Aleph
		universo	Aleph, tierra...
			mi cara, vísceras
			tu cara
			universo

En “Pierre Menard, autor del Quijote”, el narrador menciona la letra manuscrita de Menard: “Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto” (*Obras completas*: 450). Todos estos rasgos son propios de la letra manuscrita de Borges y de sus prácticas de escritura, como se ve aquí en el uso de los símbolos para marcar inserciones. “El Aleph” fue escrito en papel cuadriculado, como se ha mencionado, y hay “negras tachaduras” (aunque no en las dos páginas que he mostrado), así como la minúscula letra manuscrita de Borges.

Los ítems numerados muestran que la secuencia fue modificada considerablemente, incluso después de la tercera versión, con los ítems 3, 4 y 6 insertados en un punto, el ítem 5 insertado en el medio, los ítems 12 y 18 se movieron radicalmente de lugar en la frase y hubo ciertas modificaciones que afectan a los ítems 23, 24 y 30. Estos cambios implican que la decisión de poner el Nuevo Mundo al comienzo de la frase fue tardía e importante. Debería notarse que el proceso de composición del final de la frase se parece mucho a la forma en la que Borges escribía poemas:

y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y
 conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero q. ningún
 hombre ha mirado, <el querido universo. + hablo del universo>
 : el inconcebible
 universo.

La historia de la revisión (“revision narrative”), como John Bryant la llama, muestra una atención particular, entonces, hacia el comienzo y el final de la frase, pero con muchos ajustes en el medio también.

Ya he mencionado la discusión de Fussell sobre las postales de batalla. Un detalle similar, dejado fuera del cuento, habla de naciones amando, organizando, silbando o cantando en estaciones de ferrocarril: esto recuerda las movilizaciones masivas de 1914, referidas oblicuamente en “El jardín de senderos que se bifurcan” y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, tal como he comentado en mi libro *¿Fuera de contexto?* Otros detalles del manuscrito que se omiten en la versión publicada son las referencias a Paso del Molino, un barrio de Montevideo, al fango y a Wind River (un área en Wyoming, cerca de donde está enterrada la mujer indígena shoshone Sacajawea, quien fue guía de la expedición de Lewis y Clark entre 1804 y 1806).

Es importante observar que el clímax de la frase larga no está en absoluto en el manuscrito: la secuencia cuando el narrador ve el mundo en el Aleph y el Aleph en el mundo y así sucesivamente. El efecto especular se había mencionado dos veces antes, pero la visión real de las imágenes vertiginosas dentro de imágenes dentro de imágenes se agrega en algún momento entre el manuscrito y la versión publicada. El manuscrito nos permite, entonces, confirmar la importancia de la frase larga, en la que Borges trabajó en tres momentos distintos, haciendo más modificaciones (incluyendo el brillante clímax) entre la etapa del manuscrito y el probable mecanoscrito.

Borges revisitó esta frase dos veces más desde 1945, en intervalos de cuatro años: en "La escritura del Dios" (1949) y en el último cuento que escribió antes de la ceguera, "El Sur" (1953). Es significativo, entonces, que un escritor que se hizo famoso después de quedarse ciego y que escribió numerosos textos sobre la ceguera, escriba con brillantez aquí sobre cosas vistas. "Vi... vi... vi...": el sujeto que ve está en la oscuridad, mientras que las cosas del mundo se le manifiestan. También es notable que en 1945, el sujeto sea un hombre infeliz y un escritor fracasado llamado "Borges", que habla en primera persona de singular para evocar las experiencias del autor; en 1949, es un sacerdote maya en una prisión española, que habla en primera persona de singular de una experiencia mística que está altamente codificada de acuerdo con la tradición hermética de su cultura; en 1953, es un bibliotecario argentino llamado Juan Dahlman, de quien se habla, pero que no habla con su propia voz en el cuento.

En el caso del sacerdote maya, Tzinacán, su visión sigue la misma estructura sintáctica, pero está esparcida en varios párrafos y numerosas frases:

Vi la cara y las manos del carcelero, la roldana, el cordel, la carne y los cántaros [...]

Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo [...] Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola

felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre (*Obras completas*: 598-599).

Aquí, una estructura anafórica sugiere un rapto místico, con un número de imágenes esotéricas específicas relacionadas con las tradiciones mayas según se registran en el *Popol Vuh*, tal como he discutido en *¿Fuera de contexto?* Notemos que al final del pasaje los círculos vuelven como resumen, al igual que sucede en la conclusión de la larga frase de “El Aleph”, para comentar el hecho de que el narrador ha atisbado la totalidad.

En el caso de “El Sur”, Juan Dahlmann, quien es más *alter ego* de Borges que el “Borges” de “El Aleph”, tiene una visión casi cinemática, cuando ve los destellos de la pampa desde un tren que va de Buenos Aires al Sur:

Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas esas cosas eran casuales, como sueños de la llanura (*Obras completas*: 527).

Aquí la secuencia está mucho más cerca de las convenciones del realismo literario: éstas son cosas que se ven desde el tren (a menos que Dahlmann esté soñando en el hospital); lo único extraño son las casas de frente a los trenes y la comparación de las nubes brillantes con el mármol. En este cuento fantástico de Borges, donde la mayoría de las disyuntivas se resuelve con la conjunción “o” —o Dahlmann va al Sur o Dahlmann sueña con un viaje al Sur mientras está muriéndose en un hospital de Buenos Aires—, los detalles realistas anclan la experiencia de lo que el lector, persuadido, percibe como un viaje real (los detalles del sueño llegan en su mayor parte después). Es interesante ver que el personaje que más se parece a Borges, el escritor real, tiene una visión mucho más prosaica y que ésta se relata en tercera persona; a diferencia de las extáticas visiones de “Borges”, el narrador de “El Aleph”, o de Tzinacán en “La escritura del dios”, Borges se distancia a sí mismo de la experiencia mística o la narra de una manera prosaica (algo que él admiraba en *De coelo et de inferno* de Swedenborg).

“Borges” dice, después de percibir la visión en el Aleph y cuando está preparándose para narrar lo que ha visto:

Arriba, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas [...] Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es (*Obras completas*: 624-625).

La brillante solución de Borges a este problema es la frase que hemos examinado, la más larga y una de las más memorables de su producción. Una palabra pertinente en el pasaje que acabo de citar es "informe": la solución que encuentra es ciertamente "literaria" (y por ello contaminada por el artificio), pero también está compuesta dentro de los límites de los códigos del realismo, sin metáfora y en un estilo bastante simple, al menos si uno mira cada una de las cláusulas por separado (antes que el todo barroco). El efecto de las treinta y siete cláusulas con "vi" es brillantemente sugerente de los "millones" de cosas vistas (o incluso de una infinidad de cosas vistas), mientras que la única frase larga, con sus titubeantes pedacitos de descripción y narración, abruptos cambios de ritmo, replegándose sobre sí misma y con un tono que es al mismo tiempo muy personal y espantosamente objetivo, logra el desafío de un efecto de simultaneidad, a pesar de la naturaleza sucesiva del lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y representación de la realidad en Borges*. Beatriz Viterbo, Rosario, 1996.

- BARTHES, Roland. *La Chambre claire: note sur la photographie. Oeuvres complètes. V: Livres, textes, entretiens: 1977-1980*. Eds. Du Seuil, París, 2002.
- . “L’Effet de Réel”. *Oeuvres complètes. III: Livres, textes, entretiens: 1968-1971*. Eds. Du Seuil, París, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph de Jorge Luis Borges*, edición crítica y facsimilar, eds. Julio Ortega y Elena del Río Parra. El Colegio de México, México, 2001.
- . *Nueve ensayos dantescos*, intr. Marcos Ricardo Barnatán. Espasa-Calpe, Madrid, 1982.
- . *Obras completas*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
- . *Textos cautivos: Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*, comps. Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Tusquets Editores, Buenos Aires, 1986.
- . *Deux fictions: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius / El Sur*, intr. y comp. Michel Lafon. Presses Universitaires de France, París, 2010.
- BURGIN, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. Avon, Nueva York, 1969.
- CANTO, Estela. *Borges a contraluz*. Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- FUSSELL, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Oxford University Press, Nueva York, 1975.
- JOSELIT, David. “Speedily Dispatched”. Disponible en la dirección electrónica: http://findarticles.com/p/articles/mi_mo268/is_7_45/ai_n24354903/
- MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges*. Sudamericana, Buenos Aires, 1979.
- PARK, Ed. “One Sentence Says It All”. *New York Times*, 26 de diciembre de 2010. <http://www.nytimes.com/2010/12/26/books/review/Park-t.html>
- PETERS, John Durham. “Resemblance Made Absolutely Exact: Borges and Royce on Maps and Media”. *Variaciones Borges*, 2008, núm. 25, pp. 1-23.
- SPITZER, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Coni, Buenos Aires, 1945.
- VALLEJO, Fernando. *Logoi: una gramática del lenguaje literario*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- TAGORE, Rabindranath. *An Anthology*, comps. Krishna Dutta y Andrew Robinson. Picador, Londres, 1997.
- WERFEL, Franz. *Juárez y Maximiliano: historia dramática*, pról. Jorge Luis Borges. Emecé Editores, Buenos Aires, 1946.

EL OTRO TEÓLOGO: BORGES, LA “MUERTE DE LA NOVELA” Y “EL ALEPH”

ANÍBAL GONZÁLEZ
Yale University

Chesterton, apenas ayer, escribía: “La novela bien puede morir con nosotros”. El instinto de Flaubert presintió esa muerte, que ya está aconteciendo—¿no es el *Ulises*, con sus planos y horarios y precisiones, la espléndida agonía de un género?...

BORGES, “Vindicación de *Bouvard et Pécuchet*”, *Discusión*

Los católicos (léase los católicos argentinos) creen en un mundo ultraterreno, pero he notado que no se interesan en él. Conmigo ocurre lo contrario; me interesa y no creo.

BORGES, “Notas”, *Discusión*

ASÍ COMO GUSTAVE FLAUBERT URDIÓ UNA “TEOLOGÍA LITERARIA” que sirvió de fundamento para la incorporación de elementos religiosos en la novela europea de principios del siglo XX, Jorge Luis Borges elaboró para la narrativa contemporánea hispanoamericana (e incluso mundial) modelos ampliamente influyentes de apropiación artística del discurso religioso.¹ Borges fue forjando la teoría de estos modelos

¹ Este ensayo forma parte de un libro en preparación sobre la incorporación de ideas teológicas y experiencias religiosas en la novela hispanoamericana del siglo XX. Utilizo el término “teología literaria” para referirme en general a la

en varios de sus ensayos recogidos en *Discusión* (1932) y la puso en práctica a lo largo de buena parte de su cuentística, entre la cual sobresale como ejemplo “El Aleph”. Ambos, Flaubert y Borges, siguieron procedimientos análogos, aunque lo hicieron partiendo de modalidades literarias distintas: el realismo en Flaubert, el vanguardismo en Borges. Como propone Jonathan Culler en *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (1974), Flaubert va minando desde dentro los cánones del realismo del siglo XIX. El autor de *Madame Bovary* (1856) postula una concepción de la novela de signo negativo en la cual el autor es una suerte de deidad oculta cuyos textos, en vez de ofrecer acceso a la plenitud de significado, conducen en cambio al encuentro con un vacío de significado (Culler: 85). Más que “un espejo que se mueve por un camino”—la clásica idea mimética de la novela, según la proponía Stendhal—, para Flaubert la novela es un espejismo que en última instancia conduce a la contemplación del abismo—del sinsentido, si se quiere—que subyace a la realidad aparente, produciendo en el lector una mezcla de fascinación y vértigo muy semejante a la experiencia de lo sublime y de lo santo.²

No obstante, esta concepción de la novela, que alentó la ulterior crítica al realismo y estimuló la experimentación formal en las novelas del *High Modernism*, era fundamentalmente nihilista y adolecía de quietismo, pues ¿qué más se podía hacer después de contemplar el vacío? La ruta abierta por Flaubert parecía conducir no sólo a novelas profundamente desilusionadas con la sociedad y las costumbres de su época, sino incluso a la desilusión con la novela misma. No es de extrañar, entonces, que en plena era de las vanguardias, cuando James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust y Franz Kafka, entre otros, elaboraban novelas laberínticas y más bien pesimistas acerca de “an ordinary mind on an ordinary day” (Woolf: 106), un agudo comentarista del vanguardismo como José Ortega y Gasset planteara tajantemente

susodicha apropiación estética de ideas religiosas en la literatura. La complicada relación de Borges con la religión y la espiritualidad ha comenzado a ser explorada con mayor detenimiento en tiempos más recientes. Consúltense al respecto los capítulos finales de *Borges: A Life* (Williamson: 444-489). Me he beneficiado, para entender la espiritualidad de Borges en sus vertientes judías e islámicas, de los ensayos de Echavarría y de López Baralt, citados más abajo.

² Aludo aquí a la fenomenología de lo sagrado que postula Rudolf Otto en *Lo santo*.

la cuestión de la "decadencia actual" de la novela: "En suma, creo que el género novela, si no está irremediabilmente agotado, se halla, de cierto, en su período último..." (155).

A diferencia de Flaubert, Borges escribe desde las postrimerías de las vanguardias, de las cuales, con el ultraísmo, él mismo fue un promotor en su juventud. Borges se distanciaría luego de lo que llamó "la secta... la equivocación ultraísta" ("Macedonio Fernández, 1874-1952": 146), pero este distanciamiento no significó en modo alguno un retorno acrítico a modos anteriores de concebir la literatura. Por el contrario, Borges lleva a cabo una crítica de las vanguardias que busca construir sobre los que él considera aportes del vanguardismo —su tendencia experimental y su apertura a nuevas artes como el cine, y a géneros considerados subliterarios o menores, como la novela policial y de ciencia-ficción—, a la vez que refuta y descarta aquellos aspectos que le parecen nocivos: su actitud lúdica e intrascendente, su tendencia irracionalista, su pobreza intelectual y su preferencia por la fragmentación formal.³

La crítica borgesiana de la intrascendencia vanguardista es particularmente severa en lo referente a la novela. Aunque él mismo se rehusó a escribir novelas (descontando su parodia de la novela detectivesca en colaboración con Adolfo Bioy Casares, *Un modelo para la muerte*, 1946), Borges teoriza ampliamente sobre el género y en no pocos de sus cuentos propone tramas y modelos para posibles novelas.⁴

³ En *El otro Borges, el primer Borges*, Rafael Olea Franco destaca la actitud consistentemente independiente de Borges ante la tendencia grupal de los vanguardistas (164-165). Olea Franco señala además la importancia de los ensayos de *Discusión* en la creación de la "nueva estética" de Borges, la cual Olea Franco describe como una concepción "democrática" de la literatura: "Desde esta posición, resulta intrascendente que algunos materiales tengan el reconocimiento de la «alta» cultura y otros sean más bien marginales a ella; así, un poema de Milton no es intrínsecamente superior a una milonga por el solo accidente de pertenecer a un registro cultural prestigiado... al buscar el «hecho estético» de los textos que no poseen prestigio «literario», Borges trasciende la frontera de una concepción decimonónica y apunta hacia un muy moderno concepto de literatura, según el cual la literatura no se agota en los textos de la cultura letrada" (22).

⁴ Entre los contados ensayos sobre las ideas de Borges en torno a la novela se encuentran los de Luis Leal y Dario Puccini. Son útiles también los comentarios de Beatriz Sarlo en el Capítulo 4 de *Borges: un escritor en las orillas*.

Como veremos, Borges polemiza con aquellos que, como Ortega y Gasset, proclamaban la muerte de la novela, y produce ideas sobre cómo devolverle al género su vigor e importancia. Muchas de estas ideas están profundamente inspiradas en la milenaria interacción entre el discurso religioso y el lenguaje literario.

Antes de examinar las ideas que configuran una suerte de nueva “teología literaria” de Borges, conviene revisar su crítica de algunas de las principales obras narrativas del *High Modernism*, y también su intervención en el debate sobre el agotamiento o muerte del género novelesco. Escribiendo sobre Henry James, uno de los precursores del *High Modernism* novelístico, Borges expresa reparos semejantes a los que manifestará con relación a Joyce, Woolf, Proust y Kafka. En el prólogo de 1945 a la traducción castellana de *The Abasement of the Northmores* (1900), su lectura de James contrasta el universo “casi profesionalmente irreal” de Kafka, Herman Melville y Leon Bloy, con la aparente chatura realista de la materia narrativa de James: “James, antes de manifestar lo que es, un habitante resignado e irónico del Infierno, corre el albur de parecer un mero novelista mundano, más incoloro que otros” (Borges, *OC IV*: 95). Para él, la ordinariez de James sólo se redime con el descubrimiento de que en su obra hay algunas “deliberadas negligencias” que “enriquecen el libro” (95). Estas “negligencias” corresponden a la “ambigüedad” de James, tan celebrada por los críticos norteamericanos desde el ensayo “The Ambiguity of Henry James” (1948) de Edmund Wilson.⁵

El procedimiento de Borges en este prólogo se repite en sus lecturas de los demás novelistas del *High Modernism*: el argentino critica la relativa llaneza del material, su tono a menudo anodino o deprimente, poniendo además reparos al lenguaje y a la elaboración “laberíntica” o excesivamente barroca, para luego “buscarles la vuelta” destacando algún rasgo positivo o salvable. (La excepción, como veremos más adelante, es Proust, con quien Borges se muestra consistentemente severo.)

Esta dinámica entre la atracción y la repulsión con respecto al *High Modernism* se observa más dramáticamente aún con la obra de

⁵ Una exploración más detallada de las diferencias y afinidades entre Borges y Henry James se encuentra en el ensayo de Echavarría, “Borges, Henry James, and the Europeans.”

James Joyce, por la cual el joven Borges sintió al principio un interés que lo llevó a traducir y publicar en español las últimas páginas de *Ulysses*, junto con una reseña, en la revista *Proa* en 1925 (*Inquisiciones*: 20). La estimación de Joyce por parte de Borges se verá afectada también por una nueva actitud de éste ante el lenguaje poético, manifiesta en su crítica a la conmemoración del tricentenario de la muerte de Góngora por los miembros de la Generación del 1927 en España: "Góngora es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis... Es decir, de esa melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre" (*El idioma de los argentinos*: 123). En su lúcido recuento de la relación de Borges con la obra de Joyce, César Salgado observa:

Given that *ultraísta* poetic manifestos promoted the cultivation of striking, expressionistic metaphors not unlike Góngora's, Borges's attack on the "new Gongorism" can be regarded as a climactic moment in his notorious abjuration of the avant-garde aesthetic ideology of his younger days. Joyce can be included among the writers on Borges's new index, since, from very early in his literary criticism, Borges had postulated a connection between Góngora's specious language and Joycean novelistic discourse (Salgado: 37).

Doce años después, en una nota sobre la publicación de *Finnegans Wake*, Borges escribe despreciativamente acerca de los recursos técnicos que figuran en *Ulysses* y los neologismos y jitanjáforas que abundan en la segunda novela de Joyce (*OC IV*: 436). Acertadamente anota Salgado al respecto que, para Borges, la verdadera grandeza de Joyce consiste en su inventiva verbal, que se aprecia mejor en fragmentos de su obra que en la arquitectura de sus novelas, la cual a Borges le parece deficiente (Salgado: 39).

Borges se muestra más generoso—tal vez, más caballeroso—con Virginia Woolf en el perfil biográfico que le dedica en *El Hogar* en 1936. Refiriéndose a *Orlando* (1928), dice que es "novela originalísima... La magia, la amargura y la felicidad colaboran en este libro" (*OC IV*: 216). No obstante, es en sus traducciones al castellano de *Orlando* y de *A Room of One's Own* (1930), preparadas a solicitud de Victoria Ocampo, donde se observan mejor los reparos de Borges ante las novelas de Woolf, sobre todo el desdén hacia "la novela psicológica" que

él manifestaría abierta y detalladamente años más tarde en su prólogo a *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares. En su estudio de estas traducciones, Leah Leone subraya que los cambios de Borges al estilo de “fluir de conciencia” de *Orlando* en su traducción iban dirigidos precisamente a mitigar los elementos “psicologistas” del estilo de Woolf (51).

Sobre Kafka, de quien Borges tradujo algunos cuentos y prosas breves (aunque no *La metamorfosis*; Sorrentino: 69), él declaró lapidariamente que “la elaboración, en Kafka, es menos admirable que la invención... El argumento y el ambiente son lo esencial; no las evoluciones de la fábula ni la penetración psicológica. De ahí la primacía de sus cuentos sobre sus novelas...” (*OC IV*: 99). Si Joyce es primordialmente un artífice verbal y Woolf una retratista de estados mentales, Kafka es para Borges un buen creador de tramas o argumentos, pero la naturaleza de esas tramas es aun así inconsistente con la práctica novelística, ya que están regidas por “el motivo de la infinita postergación” (98). Borges observa el carácter “inconcluso” de las novelas de Kafka, y arguye que “Kafka no las terminó, porque lo primordial era que fuesen interminables” (98). Manifestando su intención de distanciarse de Kafka, Borges alude con picardía iconoclasta en su cuento “La lotería en Babilonia” de *Ficciones* (1944) a “una letrina sagrada llamada Qaphqa” (*OC I*: 458).

Otros importantes anticipos de la visión de la novela en Borges se encuentran en algunos ensayos claves de su libro *Discusión*: “Una vindicación de la cábala”, “Vindicación del falso Basílides” y “El arte narrativo y la magia”. Los dos primeros, dedicados a la cábala y al gnosticismo, aparecen seguidamente uno tras otro en *Discusión*, y coinciden ambos en el tema del vínculo entre el lenguaje y la creación (tanto en el sentido artístico como el cosmogónico).

En “Una vindicación de la cábala”, Borges comienza con unos comentarios sobre el libro del Génesis en la Biblia—“materia de la Cábala” (*OC I*: 211)— y se remite prontamente a la función del lenguaje en la creación del texto sagrado. Para explicar el grado de perfección y rigor divinos que presupone la Cábala en las Sagradas Escrituras, Borges contrasta la escritura periodística con la escritura poética: los informes de la prensa, que versan sobre hechos irregulares, “son necesariamente casuales”, mientras que la poesía está sujeta a “necesidades (o supersticiones) eufónicas” (211). En cambio, postula

que el escritor "intelectual" es el que más se asemeja al Dios-autor de los cabalistas: "Este, ya en su manejo de la prosa (Valéry, De Quincey), ya en el verso, no ha eliminado ciertamente el azar, pero ha rehusado en lo posible, y ha restringido, su alianza incalculable. Remotamente se aproxima al Señor, para Quien el vago concepto del azar ningún sentido tiene" (211). Fundamentalmente, en este ensayo el interés de Borges reside en la cuestión del papel del autor en la creación literaria y el grado de control que tiene éste sobre sus textos. Su preferencia es clara: la creación literaria más admirable y más subyugante es la que emana de un orden racional que incita y seduce al intelecto.

Si para Borges los cabalistas son prototipos del lector intelectual, del lector que exige y busca racionalidad y trascendencia en los textos, los gnósticos son prototipos del escritor intelectual, aquel que, como Flaubert, Valéry o De Quincey, busca remedar la creación divina fabricando su propia versión del Génesis, versión informada por la intención de entender racionalmente el origen del cosmos. Condenados como herejes del cristianismo, los gnósticos generan complejísimas cosmogonías alternativas que pretenden, según Borges, dos cosas: la primera "es la de resolver sin escándalo el problema del mal, mediante la hipotética inserción de una serie gradual de divinidades entre el no menos hipotético Dios y la realidad" (*OC I*: 215). La segunda es:

la disminución de este mundo. No nuestro mal, sino nuestra central insignificancia es predicada en ellas. Como en los caudalosos ponientes de la llanura, el cielo es apasionado y monumental y la tierra es pobre. Esa es la justificadora intención de la cosmogonía melodramática de Valentino, que devana un infinito argumento de dos hermanos sobrenaturales que se reconocen, de una mujer caída, de una burlada intriga poderosa de ángeles malos y de un casamiento final. En ese melodrama o folletín, la creación de este mundo es un mero aparte. Admirable idea: el mundo imaginado como un proceso esencialmente fútil, como un reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes. La creación como hecho casual. (215).

Paradójicamente, las cosmogonías gnósticas, que parten del intento de razonar sobre la creación y su significado, generan textos apasionados y folletinescos, que apelan más a las emociones que a la razón y que minan la aparente solidez de la realidad. Las alusiones al final de

este ensayo a Novalis (“La vida es una enfermedad del espíritu”, 216) y a Rimbaud (“La verdadera vida está ausente; no estamos en el mundo”, 216) sugieren que Borges ve a los gnósticos, con su disminución del mundo real, como precursores de la “teología negativa” que Flaubert y los simbolistas convirtieron en su “teología literaria”.

Pero lo que Borges encuentra “admirable” y “heroico” (215) de los gnósticos no es sólo su “teología negativa”, sino además el tipo de literatura a la cual se asemejan sus cosmogonías: una literatura popular, semejante a un folletín,⁶ cuyas tramas, al narrar la intrépida búsqueda o *quest* que el alma humana hace de Dios, mezclan la teología con la aventura y anticipan las posteriores novelas bizantinas y de caballerías. Un valor añadido de estas narraciones gnósticas es el hecho de que su búsqueda depende menos de aptitudes físicas que de facultades intelectuales como la sagacidad, el saber y la memoria. Así se deduce de la paráfrasis libre que Borges ofrece de los pasajes sobre Basíldes en el Libro Primero, Capítulo Tercero, de *Contra los herejes* (c. 180 DC) de San Ireneo:

Y los que saben la verdad de esta historia, concluye la profesión de fe trasladada por Ireneo, se sabrán libres del poder de los príncipes que han edificado este mundo. Cada cielo tiene su propio nombre y lo mismo cada ángel y señor y cada potestad de ese cielo. El que sepa sus nombres incomparables los atravesará invisible y seguro, igual que el redentor. Y como el Hijo no fue reconocido por nadie, tampoco el gnóstico. Y estos misterios no deberán ser pronunciados, sino guardados en silencio. Conoce a todos, que nadie te conozca (214).

Lectores cabalísticos que buscan a Dios descifrando los entresijos del texto sagrado, y escritores gnósticos que narran los intentos de llegar a Dios mediante astucias del conocimiento y de la memoria: estas dos formas de interacción entre la religión y la escritura son un emblema de la importancia central que tiene para Borges la elaboración intelectual en la escritura de la novela.

Por su parte, “El arte narrativo y la magia” se ha convertido en uno de los ensayos más comentados (y a veces mal entendidos) de Borges.

⁶ A principios del ensayo, al hablar sobre la antigua Alejandría, Borges dice que “la teología, entonces, era una pasión popular” (213).

Importa señalar que en éste, a diferencia de los ensayos que acabo de discutir, él se remite muy explícitamente al "análisis de los procedimientos de la novela" (OC I: 226). Para dar comienzo a su estudio, Borges toma adrede como ejemplos dos novelas no-realistas del siglo XIX en lengua inglesa que son totalmente marginales al canon mayormente realista de la novela decimonónica: una olvidada novela en verso de William Morris, *The Life and Death of Jason* (1864), y *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838), la única novela que escribió Edgar Allan Poe.⁷ La novela de Morris es una recreación esteticista de la leyenda griega de Jasón y los argonautas; la de Poe, el relato paródico de una supuesta expedición al entonces desconocido Polo Norte. Se trata de dos relatos fantásticos y de aventuras, textos evidentemente artificiosos, pero que logran sin embargo crear un efecto de verosimilitud que Borges identifica con la idea de "suspension of disbelief" de Coleridge.⁸ Refiriéndose a la novela de Morris, dice que: "Esta 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" (226).

Efectivamente, la primera mitad del ensayo de Borges, con sus comentarios de las novelas de Morris y de Poe, entraña una reflexión soterrada sobre el papel de la fe en la creación literaria, aunque ésta se remite menos al por qué de esa fe que al estudio de los artificios de que se valen los autores para suscitarla. Él observa que, merced a esos artificios, las dos novelas fantásticas que estudia consiguen atrapar al lector en un mundo que, aunque irreal, es no obstante consistente y ordenado. Tras glosar varios de los efectos retóricos que utilizan Morris y Poe para darle coherencia a sus narraciones, propone la existencia de un único artificio fundamental que engloba esos diversos efectos: la causalidad mágica.

Los críticos mejor informados han aclarado hace ya mucho que el sentido antropológico que Borges usa para el término "magia" en "El

⁷ Así lo señala Rodríguez Monegal en uno de los primeros trabajos críticos en abordar este ensayo, "Borges: una teoría de la literatura fantástica" (179).

⁸ La frase es de su *Biographia literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* (1817), donde Coleridge discute su uso de personajes sobrenaturales en sus *Lyrical Ballads* (1798) (5-6).

arte narrativo y la magia” es distinto del que tiene ese término dentro del llamado “realismo mágico”. A diferencia del “realismo mágico”, que tiende a exaltar el “primitivismo” artístico y busca imitar en la ficción narrativa culta los modos supuestamente arcaicos y premodernos de narrar y de representar la experiencia,⁹ Borges se basa en la idea de la magia de Sir James George Frazer en su clásica obra *La rama dorada* (1890-1915). Frazer distinguía tajantemente la magia de la religión, pues en vez de verla como un intento de comunicarse con seres espirituales, la concebía en cambio como un intento de manipular rigurosamente las fuerzas impersonales y ocultas de la naturaleza mediante un sistema de reglas análogas a las “leyes” naturales descubiertas por la ciencia (Thrower: 102-103). Igualmente, para Borges la magia es una suerte de racionalidad primitiva que intenta descifrar las reglas de la causalidad: “la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción.... Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles” (230-231).

Conviene anotar de inmediato el rápido vaivén de Borges en este ensayo entre el enfoque analítico y el prescriptivo: no sólo analiza cómo funcionan ciertas novelas, sino que propone su visión de cómo debería ser la novela de su tiempo. A renglón seguido del pasaje que acabo de citar, afirma: “Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también” (231), y más adelante dictamina: “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” (231).

Queda claro al final de la exposición de Borges que no todas las novelas hacen uso de la causalidad mágica, y que incluso aquellas que intentan hacerlo no siempre son las más satisfactorias. Borges alude con ironía al *Ulysses*, sobre el cual afirma que: “la ilustración más cabal de un orbe autónomo de corroboraciones, de presagios, de monumen-

⁹ La definición de “lo real maravilloso americano” que ofrece Carpentier en su notorio prólogo a *El reino de este mundo* es el ejemplo más explícito de esta tendencia neoprimitivista del “realismo mágico” (114-120).

tos, es el predestinado *Ulises* de Joyce. Basta el examen del libro expositivo de Gilbert o, en su defecto, de la vertiginosa novela” (232). Para concluir, añade: “Procuro resumir lo anterior. He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica” (232).

La mención despectiva de la “simulación psicológica” anticipa los reparos a la narrativa realista que Borges hará más explícitamente en el prólogo de *La invención de Morel*. Además, sugiere que, aunque Joyce hace de *Ulysses* “un orbe autónomo” mediante la causalidad mágica, eso no basta para librar a esa novela de incurrir en el tedioso psicologismo que Borges asocia con el realismo narrativo.

Precisamente en el prólogo a *La invención de Morel* se encuentra la formulación más extensa de Borges sobre la estética de la novela y su confrontación más directa con las expresiones de Ortega y Gasset en *Ideas sobre la novela*. Recordemos cómo el pensador español, tras definir a la novela como un “género moroso” (160) y descontar la importancia de la trama, postula que la única ruta que le queda a “la novela moderna” para salir de su agotamiento no consiste “en la invención de «acciones» sino en la invención de almas interesantes” (201-202). Borges alude a estos juicios y discrepa enérgicamente de ellos, argumentando que las novelas de aventuras (o “de peripecias”, como él las llama) exigen más rigor intelectual en su elaboración que las novelas “psicológicas”, las cuales tienden al descuido de la forma. Alude oblicuamente en sus ejemplos a “los rusos y los discípulos de los rusos” (refiriéndose a Tolstoi y a Dostoievsky), pero su fulminación más contundente la remite a Proust:

Por otra parte, 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. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada (*OC IV*: 25).

Borges remata su planteamiento invirtiendo la hipótesis de Ortega y planteando que en el siglo XX ocurre todo lo contrario de lo que el filósofo español afirma: “si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas” (26). Tras contrastar los argumentos “inferiores” de Stevenson con los de Chesterton, y los de De Quincey con los de Kafka, Borges concluye, un tanto hiperbólicamente, que “ninguna época posee novelas de tan admirable argumento como *The Turn of the Screw*, como *Der Prozess*, como *Le Voyageur sur la terre*, como esta que ha logrado, en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares” (26).

Las cuatro novelas a las que alude Borges, de Henry James, Franz Kafka, Julien Green y Bioy Casares, respectivamente, exhiben rasgos de interés para nuestro estudio: sobre todo porque las primeras tres, como las demás obras del *High Modernism*, muestran la preocupación por un mundo en el cual lo sagrado ya no tiene lugar, o en el que lo sagrado está oculto y entremezclado con lo cotidiano, lo secular, mientras que la de Bioy hace uso especulativo de elementos del discurso teológico de manera afín a la poética de la novela sugerida por Borges. *The Turn of the Screw* (1898), como es sabido, es una novela corta de tema aparentemente sobrenatural donde se relata la intrincada y ambivalente búsqueda de la índole del mal por parte de una institutriz encargada de cuidar de unos niños en una solitaria casa de campo inglesa. *Der Prozess* (*El proceso*, 1925), narra lo que le sucede al empleado bancario Josef K. luego de que lo arrestan por un delito no especificado; tras muchas y diversas indagaciones, en el penúltimo episodio de la novela, Josef visita una iglesia casi vacía, cuyo sacerdote (quien trabaja también para el misterioso tribunal que enjuicia a K.) le cuenta una opresiva parábola (publicada posteriormente con el título de “Ante la Ley”) que funciona como una suerte de revelación metafísica degradada y muestra aún más claramente a K. lo inevitable de su destino.¹⁰

¹⁰ Pericles Lewis anota que los novelistas del *High Modernism* entendían la “trascendencia” como experiencias del mundo cotidiano que producían intuiciones extraordinarias acerca de la realidad, aunque a menudo utilizaban términos religiosos para referirse a ellas, como el vocablo “epifanía” en James Joyce. Señala Lewis: “The modernists sought a secular sacred, a form of transcendent or ultimate meaning to be discovered in this world, without reference to the supernatural” (21).

Le Voyageur sur la terre (1927) es, como la de James, una novela corta, y de los tres textos aludidos es el que manifiesta más abiertamente las preocupaciones religiosas de su autor (Green era hijo de norteamericanos de fe protestante, nacido en Francia y convertido al catolicismo; ver Semolué); el protagonista Daniel O'Donovan, fervoroso católico, se lamenta de que las Sagradas Escrituras de la Biblia han quedado sumergidas bajo un cúmulo de textos mundanos y se lanza a tratar de reconectarse con Dios a través de un proceso de askesis verbal (Ziegler: 819). El relato de un escritor que se busca a sí mismo (y a Dios) a través de la escritura, no podía menos que intrigar a Borges, y ecos de esta novela pueden hallarse a todo lo largo de la obra del argentino, en textos tales como "La biblioteca de Babel", "El milagro secreto", "La escritura del dios" y "Borges y yo".

La invención de Morel, por su parte, narra el desconcierto de un innominado fugitivo venezolano que llega a una isla desierta intentando escapar de las autoridades, y un día encuentra que los edificios que él creía abandonados empiezan a poblarse por un grupo de personas adineradas que parecen estar vacacionando en la isla. Gradualmente, el fugitivo descubre el secreto: los visitantes son proyecciones de una máquina inventada por uno de ellos, Morel, la cual tiene la virtud no sólo de grabar las acciones, sino incluso las almas. Las proyecciones se activan siguiendo el ritmo de las mareas, de donde adquiere su energía la maquinaria, y así cada cierto tiempo los personajes grabados repiten las mismas acciones, las mismas emociones y las mismas palabras. Se trata de un intento de alcanzar una suerte de vida eterna o paraíso a través de la captura y reproducción tecnológica de todas las sensaciones, aunque el proceso de captura mismo implica la muerte de los sujetos "grabados" en la máquina. Narrada a partir de una especie de diario en el cual el fugitivo consigna sus descubrimientos, la novela se va desplegando como un proceso de investigación racional por parte del fugitivo, quien se ufana de ser un intelectual metódico y riguroso. En la misma se aprecia claramente, además, la traslación al registro de una aventura de ciencia-ficción de algunos de los mismos temas religiosos que Borges explora en sus ensayos sobre los gnósticos y la Cábala: la búsqueda, a través de un proceso racional y ordenado, de la vida eterna o la perduración en un más allá, y la presuposición del carácter aparente del mundo y la realidad.

El modelo de novela que Borges preconiza o propone en el prólogo a *La invención de Morel* se distancia en igual medida tanto del concepto woolfiano de “an ordinary mind on an ordinary day”, como del “género moroso” de Ortega y de las “novelas gaseiformes” de los vanguardistas hispánicos:¹¹ se trata, en cambio, de obras no-realistas cuyas tramas complejas pero elaboradas con rigor racional, involucran tanto a los protagonistas como a los lectores de las mismas en una especie de búsqueda o *quest*. En este sentido, el estilo de novela favorecido por Borges se acerca al que en la tradición anglohablante se conoce como el *prose romance*, una variante de la novela de aventuras derivada en última instancia de las novelas de caballería (Abrams: 120). Borges, claro está, descarta el contexto caballeresco y nobiliario y la acción física de las viejas novelas de caballería y añade un fuerte componente racionalista e intelectual, para convertirlas en “obras de imaginación razonada”, como las llama en el prólogo a *La invención de Morel* (26). El notorio interés de Borges por géneros considerados “subliterarios” en su época, como las novelas policiales y de ciencia-ficción, así como la literatura fantástica en general, encaja perfectamente dentro de su predilección por el esquema del *prose romance*, que es el antecesor de estos géneros.¹²

Complemento indispensable de los planteamientos ensayísticos de Borges sobre la novela lo son las múltiples descripciones, resúmenes e incluso (falsas) reseñas de novelas que él incluye a lo largo de su obra cuentística, particularmente en textos como “El acercamiento a Almotásim”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y “Tema del traidor y del héroe”. Incluso puede argumentarse que ciertos cuentos de Borges perduran en la memoria con la misma densidad y riqueza de detalles de una novela: basta recordar cuentos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “La muerte y la brújula” en *Ficciones*, o “El inmortal”, “La busca de Averroes”, “Abenjacán el

¹¹ Una discusión del término y del concepto de “novelas gaseiformes” se halla en el clásico estudio de Pérez Firmat, *Idle Fictions* (1982).

¹² En *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (1976), Frye subraya los elementos mítico-simbólicos del *prose romance* y, refiriéndose a Borges, postula que el *prose romance* y la narrativa popular que se deriva de éste funcionan como “textos sagrados” que repiten en forma de mitos secularizados los ideales de la cultura moderna, tales como el ideal de la fraternidad humana (173). Véase además el ensayo de Balderston.

bojarí, muerto en su laberinto" y "El Aleph" en *El Aleph*. Un patrón reiterado en todos los cuentos que acabo de mencionar es la presencia de la trama de la búsqueda o *quest*, a menudo conjugada con otros elementos derivados del *prose romance*, tales como protagonistas aislados o solitarios, evocaciones del ámbito caballeresco y confrontaciones melodramáticas entre personajes divididos maniqueamente entre el bien y el mal (Abrams: 120).

Según se observa en estos ejemplos, la búsqueda que se representa en estos cuentos (y a la que se invita a participar al lector) es de índole racional, como lo es la búsqueda de lo divino emprendida por los gnósticos de la tardía antigüedad y por los cabalistas del Medioevo. En las hipotéticas novelas que propone y discute Borges en varios de estos relatos, la lectura se presenta como una actividad que debe ser asumida como aventura, una aventura cuyas emociones o "felicidades" provienen de la experiencia de la "invención"—palabra que, como nos recuerdan los diccionarios, proviene del latín *invenire*, "descubrir, encontrar"—. Si recordamos las palabras del joven Borges en su reseña de *Ulysses* ("Soy el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce: país enmarañado y montaraz...", *Inquisiciones*: 20), es obvio que aunque la novela de Joyce no tardó en decepcionarlo, Borges ya concebía para ese entonces que la lectura de novelas debía ser una suerte de *quest*. Ciertamente, los múltiples ejemplos de novelas que figuran en sus cuentos sugieren con fuerza que si bien el maestro argentino nunca sintió entusiasmo por escribirlas, con el género novelesco le sucedía al menos lo mismo que con el "mundo ultraterreno", según dice en la citada reseña de un libro sobre el más allá: "me interesa y no creo" (*OC I*: 281).

Borges quizás habría sido el primero en apreciar la ironía de que, pese a preferir el cuento por sobre la novela, sus cuentos sirvieron a su vez de modelos para toda una serie de grandes novelas hispanoamericanas—las del *Boom* hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XX— que no sólo reavivaron la fuerza y el prestigio del género novelesco a nivel mundial, sino que incluso fueron concebidas e interpretadas como textos de valor trascendente. Muy posiblemente "El Aleph" ha sido el más influyente de los cuentos de Borges sobre la evocación literaria de lo trascendente y de lo sublime, y por lo mismo fue piedra angular de las novelas del *Boom*. Evidencia de la importancia de este relato es el hecho de que la bibliografía sobre el mismo ya se acerca al

centenar de artículos y capítulos de libro, por lo que es uno de los cuentos más estudiados y comentados de Borges.¹³

Como se sabe, “El Aleph” es un texto que mezcla, de modo un tanto sorprendente, la tragedia con el humorismo, lo trascendente con lo intrascendente, lo cósmico con lo trivial. Como observó sagazmente José Emilio Pacheco: “La extrañeza de «El Aleph» es ser al mismo tiempo parodia y poesía” (21). La presencia de estas y otras polaridades en el cuento sugiere desde el principio su voluntad de abarcar, de manera totalizadora, una amplia gama de experiencias. En este sentido, se ha hablado mucho de los elementos dantescos de este cuento. Se ha dicho que “El Aleph” es una parodia de la *Divina Comedia*, y ciertamente el nombre de la amada muerta del narrador—Beatriz—, junto con la circunstancia de la ascendencia italiana de Beatriz y su primo Carlos Argentino Daneri, y el hecho adicional de que Daneri pretenda escribir un poema que describa al mundo en su totalidad, han ofrecido a los críticos puntos de entrada a una interpretación de “El Aleph” como una relectura burlesca de Dante.

Casi con igual justicia, sin embargo, podría decirse que “El Aleph” ofrece una parodia de Edgar Allan Poe: después de todo, el punto de partida de este relato que trata en gran medida acerca de la creación poética es “la muerte de una mujer hermosa”, lo cual para Poe en su ensayo “The Philosophy of Composition” (1846), es “unquestionably, the most poetical topic in the world” (*Essays and Reviews*: 19). El cuento también alude a la trama del célebre relato de Poe “The Cask of Amontillado” (1846), cuando Carlos Argentino invita al narrador a tomarse una copa de coñac y bajar al sótano de la casa de la Calle Garay para que pueda ver el Aleph (*OC I*: 624). Por último, la visión del Aleph que narra el protagonista es análoga a la empresa del propio Poe en su alucinado ensayo “Eureka: A Prose Poem” (1848), donde Poe da inicio a su texto con un engañoso reconocimiento de la dificultad de su empresa:

It is with humility really unassumed—it is with a sentiment even of awe—that I pen the opening sentence of this work: for of all concei-

¹³ Una rápida búsqueda en la *MLA International Bibliography* arroja 88 artículos en torno a “El Aleph” desde 1964 hasta el presente. En comparación, “El Sur”, otro cuento sumamente estudiado de Borges, reporta 68 artículos.

vable subjects I approach the reader with the most solemn—the most comprehensive—the most difficult—the most august. What terms shall I find sufficiently simple in their sublimity—sufficiently sublime in their simplicity—for the mere enunciation of my theme? (7).

Como el texto de Poe, el pasaje del cuento en el que se describe el Aleph de la Calle Garay es un poema en prosa, y como en "Eureka", el narrador de "El Aleph" comienza advirtiendo acerca de la imposibilidad de lo que intenta: "Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores compartan; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?" (624).

Sin embargo, más allá de estos paralelos con Dante o con Poe, también puede verse "El Aleph" como una parodia de aquellos elementos de la escritura novelística del *High Modernism* que disgustaban a Borges, y como toda parodia, ésta tiene también algo de homenaje y recuperación. La primera oración anticipa el vaivén incongruente entre lo cotidiano y lo extraordinario que se da a lo largo del cuento:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita (617).

Conviene subrayar el choque observable entre la "imperiosa agonía" en que murió Beatriz Viterbo y la ordinariedad del fluir cotidiano del tiempo en Buenos Aires (las "carteleras de fierro de la Plaza Constitución" con su "aviso de cigarrillos rubios"), seguidos a su vez por la perspectiva cósmica desde la cual el narrador contempla la muerte de su amada: "el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella".

Otro aspecto llamativo de este cuento que parodia el "psicologismo" que Borges reprochaba a las novelas de su tiempo, es el uso del "estilo indirecto libre" (tan común en las ficciones del *High Modernism* y sus precursores, desde Flaubert hasta Joyce y Woolf), al entremezclar la voz narrativa del cuento con la voz de sus personajes. Refiriéndose

a la “vindicación del hombre moderno” que hace Carlos Argentino, el narrador incorpora a su discurso sin separación visible los giros y expresiones del primo de Beatriz:

Tan ineptas me parecieron estas ideas, tan pomposa y vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho: esos conceptos, y otros no menos novedosos, figuraban en el Canto Augural, Canto Prologal o simplemente Canto-Prólogo de un poema en el que trabajaba hacía muchos años, sin *réclame*, sin bullanga ensordecedora, siempre apoyado en esos dos báculos que se llaman el trabajo y la soledad. Primero abría las compuertas a la imaginación; luego hacía uso de la lima. El poema se titulaba “La Tierra”; tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe (618-619).

Otros elementos “psicologistas” y “realistas” del cuento lo son, por supuesto, la propia obsesión del narrador por la difunta Beatriz, así como su descripción pormenorizada de los muchos retratos de Beatriz en la “abarrotada salita” de la casa, y de los rasgos y la ocupación de Carlos Argentino, que denotan —en son de burla étnica— el carácter de ambos como descendientes de inmigrantes italianos y su preocupación por integrarse y ascender en la sociedad argentina de su época.¹⁴ No menos ordinario resulta el “«salón-bar», inexorablemente moderno... un poco menos atroz que mis previsiones”, dice el narrador, adonde una noche invita Carlos Argentino al personaje Borges para pedirle que convenza a su primo, un escritor reconocido, de que prologue el poema de Carlos (621).

Dentro de este contexto rebajado y ordinario casi hasta la caricatura, Borges de nuevo hace uso de una trama basada en el patrón de la búsqueda. Pero ¿búsqueda de qué, exactamente? En primera instancia, no está muy claro en el relato qué fin persigue el personaje Borges con sus insistentes retornos a la casa de Beatriz luego de la muerte de ésta: ¿busca acaso revivir a Beatriz en su recuerdo, seguir sintiendo una satisfacción “vanamente erótica” al ir a cenar a su casa con Carlos Argentino en el aniversario de su muerte (618)? ¿O acaso busca redu-

¹⁴ Ver J. Ortega y Del Río, “*El Aleph*” de Jorge Luis Borges (75, n. 21).

cir a la unidad "todas las imágenes de Beatriz", como implica Carlos Argentino al invitarlo a ver el Aleph (624)? Lo cierto es que el interés del narrador por Carlos Argentino Daneri no se explica únicamente porque fuese el primo hermano de Beatriz y porque Carlos tuviese "(como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas" (618); tampoco se explica meramente porque su pedantería y pomposidad lo hagan blanco ideal de las burlas del narrador. "Rosado, considerable, canoso" (618), autor de "un poema que parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos" (622), Carlos Argentino provoca en el narrador una mezcla de disgusto y fascinación que está íntimamente ligada a las pretensiones literarias—específicamente poéticas— que los dos hombres comparten. En este sentido, la cita de Poe acerca de "la muerte de una mujer hermosa" puede servir de guía, pues sugiere que el deseo del narrador de mantener vivo el recuerdo de la difunta Beatriz se va a ir transformando, a fuerza de escuchar las lecturas del mediocre poema de Carlos Argentino y tras el encuentro con el Aleph, en una indagación acerca del deseo como fuente y origen de la poesía.

La ambición poética desmedida de Carlos Argentino intriga a Borges, pero su descubrimiento del extraordinario Aleph de donde Carlos extrae sus imágenes ocurre por accidente: la noticia de que los propietarios de la casa de la Calle Garay —arrendada por la familia de Daneri— la van a demoler, hace que Carlos Argentino confíe a Borges el secreto del Aleph (622). Aunque el narrador afirma que las palabras de Daneri le hicieron comprender que éste estaba loco (623), el personaje Borges, con el ánimo aventurero que corresponde al patrón narrativo de la búsqueda, no vacila en lanzarse con inusitado y significativo interés a visitar a Daneri para ver el extraño objeto.

Llegado a este punto en el relato, Borges opta, sorpresivamente, por representar detalladamente el Aleph —el cual resulta ser un objeto "real" dentro de la ficción—, en un célebre pasaje que constituye un genuino poema en prosa y que es la antítesis del tedioso ejercicio en verso de Carlos Argentino. Como sucede en los autores del *High Modernism*, incluyendo por supuesto a Joyce, la "epifanía" que experimenta el personaje de Borges en "El Aleph" es una revelación adquirida en un contexto ordinario o cotidiano (el sótano estrecho que "tenía mucho de pozo", 624), pero con la diferencia de que el medio por el cual se llega a la revelación es en sí extraordinario. La índole de la revelación

no se manifiesta aquí, como en la mayoría de las novelas del *High Modernism*, como un simple vuelco de conciencia o descubrimiento de un dato escondido (aunque algo de eso hay), sino que es el encuentro literal con un objeto fantástico que es descrito, sin embargo, racionalmente:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño (625).

El párrafo anterior a éste, como ya hemos visto, remeda en sus primeras líneas la introducción de “Eureka” de Poe. En cambio Borges, sin revelar la estrategia retórica mediante la cual intentará zanjar su problema “irresoluble”, que es “la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” (624-625), se disculpa de antemano con el lector: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré” (625). Y entonces, tras las precisiones descriptivas que ya he citado acerca de la apariencia y el tamaño del Aleph, da comienzo a su *tour de force* poético: una sola y larga oración semejante al “fluir de conciencia” de Joyce y de Woolf, armada sobre los recursos de la anáfora y de la enumeración dispar, y en la que no hay —podría argumentarse— ninguna “vana precisión” ni “lánguida vaguedad” como las que aquejan la prosa realista de Proust.¹⁵

La descripción del Aleph dentro del cuento es, en sí misma, un ejemplo de una “obra de imaginación razonada” como la que Borges propone en el prólogo a *La invención de Morel* (OC IV: 26): la representación coherente y verosímil de un objeto fantástico, que además condensa ideas fundamentales. Es mucho más que “algo” lo que logra “recoger” el narrador en su transcripción sucesiva de lo simultáneo, y este pasaje constituye por lo mismo un reto y un reproche a una novelística de vanguardia que, pretendiendo ser experimental, renovadora y ambiciosa, seguía ateniéndose en el fondo a un realismo pedestre.

¹⁵ Ortega y Del Río ofrecen un detallado comentario estilístico de este pasaje en su edición del manuscrito original de “El Aleph” (21).

La visión del Aleph, como se sabe, también permite al personaje Borges descubrir, entre todas sus vertiginosas imágenes, ciertas "cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino" (625), así como "la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo" en "un adorado monumento" en el cementerio de la Chacarita (625). No obstante, esta revelación, que significativamente destruye para siempre las ilusiones del personaje llamado Borges, y a la que se le habría dado más peso en una narración al estilo de las del *High Modernism*, se torna trivial y olvidable en medio de la avalancha cósmica de hechos, impresiones y sensaciones con las que lo ha inundado el Aleph.

Figuración de la trascendencia, de lo que rebasa el lenguaje y la literatura, el Aleph está teñido de rasgos que lo aproximan a lo numinoso, tal como define este concepto Rudolf Otto en *Lo santo*. No sólo se trata de un objeto que manifiesta una otredad profunda, sino que además aparece rodeado de los demás atributos que, según Otto, suelen acompañar la representación de lo divino y lo sublime: oscuridad, extensión o vaciedad, y silencio (Otto 93-99). Sin embargo, este último rasgo —el silencio— provoca la insatisfacción del narrador. Incómodo con la implicaciones del Aleph de la Calle Garay, que se circunscribe a lo visual, al ámbito de las imágenes, el narrador postula en una posdata al cuento la existencia de otro Aleph más verdadero, oculto dentro de las piedras de una columna en una mezquita del Cairo, que es un Aleph puramente sonoro. El narrador cita de un apócrifo manuscrito del capitán Richard Francis Burton (un célebre explorador inglés del siglo XIX y traductor de *Las mil y una noches*): "Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en El Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor..." (627).

¿Por qué hace esto Borges? Si recordamos que, como él apunta, el lenguaje "es sucesivo", es decir, se despliega en el tiempo, la adición de otro Aleph con una cualidad más cercana a la del lenguaje y la literatura reabre lo que la visión cuasi-mística y al parecer definitiva del Aleph de la Calle Garay parecía haber cerrado: el fluir del tiempo, y le otorga además al Aleph otro atributo trascendente: la eternidad.

En otro de sus ensayos clave dedicados a la apropiación literaria de conceptos teológicos y filosóficos, “Historia de la eternidad” (1936), Borges nos recuerda que, en todas las versiones de la eternidad que registra la historia de la filosofía, ésta no es “una agregación mecánica del pasado, del presente y del porvenir”, sino “una cosa más sencilla y más mágica: es la simultaneidad de esos tiempos” (*OC I*: 354). Si el Aleph visual de la Calle Garay representa la simultaneidad en el espacio, el Aleph sonoro de la mezquita de Amr representa la simultaneidad en el tiempo, es decir, lo que propiamente se conoce como “eternidad”.

El historiador de las religiones Peter Manchester nos recuerda que es excesivamente simplista decir que la eternidad equivale a la atemporalidad. Dentro de la tradición platónica y neoplatónica, “eternity and time are regularly considered together” (*Encyclopedia of Religion*: 2054). Manchester explica esto con un ejemplo asociado a la lectura:

In some ways it is an extremely familiar experience. Consider reading a book that one finds completely compelling, that draws one along in apparently inexhaustible attentiveness and interest. Hours can pass unregistered; it can be shocking to discover how much time has passed, and how meaningless that fact seems compared with the inner composure and vividness of the interval. Any activity that is intensely self-collected, full of purposiveness and power, can generate this effect—not just intellectual but also aesthetic, even physical activity such as dancing or athletics.

Experiences of this kind are a threshold for the pure experience of eternity, contemplation. It is important to notice that they are not without duration, indeed they are rich in inner activity and movement. One experiences something like time in them, but a time that arises more than passes, that gives rather than takes. An inexhaustible power seems to well up within oneself. When, as is inevitable, the spell is broken, one speaks of having fallen away from that power, not of the power itself having lapsed (2854).

Aunque Manchester no alude a Borges, su descripción de la experiencia contemplativa como anticipo de la eternidad es similar a la experiencia que describe Borges en el fragmento de prosa poética que incluye en “Historia de la eternidad”, titulado “Sentirse en muerte”,

donde se pregunta acerca del origen de la idea de la eternidad, y postula que su modelo proviene de la emoción de la nostalgia:

El hombre enternecido y desterrado que rememora las posibilidades felices, las ve *sub specie aeternitatis*, con olvido total de que la ejecución de una de ellas excluye o posterga las otras. En la pasión, el recuerdo se inclina a lo intemporal. Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente. Con la previsión pasa igual: las más incompatibles esperanzas pueden convivir sin estorbo. Dicho sea con otras palabras: el estilo del deseo es la eternidad (*OC I*: 364).

Relato atravesado por el deseo, "El Aleph" concluye entonces con esta oblicua evocación de un Aleph rumoroso hecho de una superposición de sonidos que es una figuración de la eternidad. A su vez, el concepto de la eternidad encarnado en el Aleph de Borges se ha de convertir en última instancia en el núcleo de la "novela total" del *Boom*, con sus personajes y objetos simbólicos —Ixca Cienfuegos, los manuscritos de Morelli, Melquíades y Oppiano Licario, la Casa Verde de Don Anselmo el Arpista— que buscan sintetizar múltiples tiempos y espacios en una sola visión vertiginosa.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1981.
- BALDERSTON, Daniel. "Dichos y hechos: Borges, Gutiérrez y la nostalgia de la aventura". *La Torre (NE)*, 8 (1989), pp. 595-615.
- BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. M. Gleizer, Buenos Aires, 1928.
- . *Inquisiciones*. M. Gleizer, Buenos Aires, 1925.
- . *Obras completas [OC]*, 4 vols. Emecé Editores, Buenos Aires, 1996.
- . "Macedonio Fernández, 1874-1952". *Sur*, 209-210 (marzo-abril 1952), pp. 145-147.
- CARPENTIER, Alejo. "De lo real maravilloso americano", en *Tientos y diferencias*. Arca, Montevideo, 1967, pp. 102-120.

- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria with His Aesthetical Essays II*, ed. J. Shawcross. Clarendon Press, Oxford, 1907.
- CULLER, Jonathan. *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Cornell University Press, Ithaca, 1985.
- ECHAVARRÍA, Arturo. "Borges, Henry James, and the Europeans". *MLN*, 125 (2010), pp. 1126-1139.
- . "Borges y la espiritualidad judía en tiempo de crisis: la cábala y el hasidismo transpuestos", en *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges.*, eds. Ruth Fine y Daniel Blaustein. Van Leer Jerusalem Institute y Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2012, pp. 67-78.
- FRYE, Northrop. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1976.
- LEAL, Luis. "Borges y la novela". *Revista Iberoamericana*. 36.70 (1970), pp. 11-23.
- LEONE, Leah. "A Translation of His Own: Borges and *A Room of One's Own*". *Woolf Studies Annual*, 15 (2009), pp. 47-66.
- LEWIS, Pericles. *Religious Experience and the Modernist Novel*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
- LÓPEZ BARALT, Luce. "Borges o la mística del silencio: lo que había al otro lado del zahir", en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Vervuert, Frankfurt-am-Main, 1999, pp. 29-70.
- MANCHESTER, Peter. "Eternity". *Encyclopedia of Religion*, 2ª ed., ed. Lindsay Jones. Macmillan Reference USA, Detroit, 2005, vol. 5, pp. 2853-2857.
- OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges, el primer Borges*. Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, Buenos Aires, 1993.
- ORTEGA, Julio y Elena del Río Parra. "*El Aleph*" de Jorge Luis Borges, edición crítica y facsimilar. El Colegio de México, México, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela*. Revista de Occidente, Madrid, 1975.
- OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (1917), tr. Fernando Vela. Alianza, Madrid, 2007.
- PACHECO, José Emilio. "En los abismos de «El Aleph»", *Letras Libres*, 44 (2002), pp. 20-22.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo. *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Duke University Press, Durham, N. C., 1982.

- POE, Edgar Allan. *Essays and Reviews*. Library of America, Nueva York, 1984.
- . *Eureka*, eds. Stuart Levine y Susan Fleming Levine. University of Illinois Press, Urbana, 2004.
- PUCCINI, Dario. "Borges como crítico literario y el problema de la novela", en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, eds. Keith Ellis y Kurt Levy. University of Toronto Press, Toronto, 1970, pp. 145-154.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Borges: una teoría de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana*, 95 (1976), pp. 177-189.
- SALGADO, César. *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*. Bucknell UP, Lewisburg, 2001.
- SARLO, Beatriz. *Borges: un escritor en las orillas*. Ariel, Buenos Aires, 1995.
- SEMOLUÉ, Jean. "Green, Julien (1900-1998)". *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/julien-green/#>
- SORRENTINO, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Casa Pardo, Buenos Aires, 1974.
- THROWER, James. *Religion: The Classical Theories*. Georgetown UP, Washington, D. C., 1999.
- WILLIAMSON, Edwin. *Borges: A Life*. Viking, Nueva York, 2004.
- WOOLF, Virginia. "Modern Fiction" (1919). *Collected Essays II*. Hogarth Press, Londres, 1966, pp. 104-107.
- ZIEGLER, Robert. "From Writing to Scripture: Character as Text in Julien Green's *Le Voyageur sur la terre*". *The French Review*, 63 (1990), pp. 819-826.

UNA LECTURA DE “LA MUERTE Y LA BRÚJULA” EN EL CONTEXTO DE *LOS MEJORES CUENTOS POLICIALES*

DANIEL ZAVALA MEDINA
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

EL 1 DE ABRIL DE 1938, JORGE LUIS BORGES DECLARABA 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 (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.¹

Si tomamos en cuenta que Borges inició sus experiencias como compilador desde 1920,² las líneas anteriores parecen todavía más sugestivas. Por ello, me propongo en las siguientes páginas ensayar una lectura de “La muerte y la brújula” en el contexto de *Los mejores cuentos policiales*, antología preparada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y publicada en Buenos Aires por la Editorial Emecé en 1943.³

¹ J. L. Borges, *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2010, vol. IV, p. 376. En adelante, citaré por esta edición dentro del texto, bajo las siglas *OC*, y consignando el tomo del que se trata.

² Para un muestrario de esas recopilaciones, véase J. L. Borges, *Textos recobrados. 1919-1929*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1997.

³ Borges y Bioy Casares publicaron dos antologías de relatos policiales. La segunda, también titulada *Los mejores cuentos policiales (segunda serie)*, apareció bajo el sello de Emecé en 1951.

Durante la década de 1930, como recordamos, Borges había comenzado una campaña de reivindicación estética de la escritura de relatos policiales y fantásticos.⁴ Su labor en torno a la literatura policial fue múltiple a partir de esos años: autor (individual o en colaboración con Bioy Casares, bajo seudónimo), antólogo, editor de colecciones, traductor y reseñista. También es sabido que uno de los momentos clave de esa campaña de desagravio se dio con la publicación del prólogo de Borges a *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares. Aunque ese prólogo se dedicaba más bien a la apología de la “novela de peripecias” como un modelo de arquitectura literaria rigurosa, en la base de la argumentación hallamos los fundamentos que se extendieron a otros géneros considerados durante esa época como menores.

Ese rigor de la novela de aventuras lo encuentra de igual modo —y lo exalta— Bioy Casares en el caso de lo policiaco. En una reseña a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), declaró: “Tal vez el género policial no haya producido un libro. Pero ha producido un ideal: un ideal de invención, de rigor, de elegancia (en el sentido que se da a la palabra en las matemáticas) para los argumentos. Destacar la importancia de la construcción: éste es, quizá, el significado del género en la historia de la literatura”.⁵ Los principales conceptos de estas líneas bien podrían sintetizarse en el emblema de “El séptimo círculo”, la colección de novelas policiacas dirigida por Bioy Casares y Borges entre 1945 y 1955: el caballo del ajedrez.⁶

Este ideal de precisión y exactitud, esta construcción matemática de un artefacto literario eficaz ya se encontraba en las reflexiones de

⁴ Cristina Parodi ha sintetizado con gran perspicacia la evolución de Borges en relación con el género en cinco grandes etapas (“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. 78-79). Para un resumen de Borges y la literatura policiaca, véase José Fernández Vega, “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”, *Variaciones Borges*, 1996, núm. 1, pp. 27-66.

⁵ A. Bioy Casares, “Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*”, *Sur*, mayo, 1942, núm. 92, p. 61.

⁶ En una reseña a *Les sept minutes* de Georges Simenon, Borges indicaba: “En Inglaterra el género policial es como un ajedrez gobernado por leyes inevitables” (*OC*, IV, p. 388).

Borges antes del prólogo a *La invención de Morel*. En la nota a *La estatua casera* de Bioy Casares, aparecida en la revista *Sur* en marzo de 1936,⁷ los comentarios permiten entrever que, para él, los géneros fantástico y policial requieren un gran dominio de la técnica narrativa, y algunas de las críticas al libro se fundan en algunos defectos que observa en ésta.

En el ensayo "Borges como crítico", Ricardo Piglia ha señalado sobre las estrategias escriturales del genio argentino: "para construir el espacio en el cual sus textos pudieran circular era necesario que explicara cómo podía ser otra lectura de la narrativa. Su lectura perpetua 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".⁸ Jorge Luis Borges fue, desde luego, un maestro de la creación de contextos de lectura. Una muestra mínima pero ilustrativa de ello sería su quehacer como autor de prólogos y de epílogos para varios de sus volúmenes; como ensayista que criticó implacablemente variadas convicciones estéticas imperantes y formuló con determinación algunas de las más brillantes y asombrosas ideas artísticas de la Argentina de su tiempo; como cuidadoso gestor de sus *Obras completas*; como recopilador de antologías; como organizador de diversas colecciones...

Antes de figurar de manera definitiva en la sección *Artificios* del libro de relatos *Ficciones* (1944), "La muerte y la brújula" fue publicado en dos ocasiones: en mayo de 1942, en la revista *Sur*; y en 1943, en *Los mejores cuentos policiales*.⁹ Desde mi perspectiva, la inclusión de "La muerte y la brújula" en esa antología bien podría caracterizar, de modo significativo, la declaración de Borges en torno a las recopilaciones con la cual inicié este ensayo; de igual forma, creo que sería un ejemplo pertinente de la construcción de contextos de lectura observado por Piglia.

⁷ Véase J. L. Borges, "Adolfo Bioy Casares", en *Borges en Sur: 1931-1980*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1999, pp. 130-131.

⁸ R. Piglia, "Borges como crítico", en *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 153-154.

⁹ De acuerdo con Daniel Balderston, hace ya más de quince años la bibliografía crítica en torno a "La muerte y la brújula" consistía en alrededor de cuarenta artículos y capítulos de libros ("Fundaciones míticas en «La muerte y la brújula»", *Variaciones Borges*, núm. 2, 1996, p. 126).

“La muerte y la brújula” es un cuento distante de las postulaciones del género policial clásico. Y algunos otros relatos incluidos en *Los mejores cuentos policiales* comparten esa distancia. La antología se transforma, así, en un espacio idóneo para la presentación de piezas genéricas poco ortodoxas. O, en otros términos: si a Borges le interesaba crear un marco de lectura conveniente para su texto, debía acompañarlo de obras más o menos lejanas del cuento policiaco tradicional. Sin embargo, antes de puntualizar con detenimiento las mayores heterodoxias presentes en “La muerte y la brújula”, quiero destacar en los siguientes párrafos una serie de elementos que resultan llamativos no sólo en el cuento borgeano, sino en algunos otros textos de la compilación. El primero de ellos es la presencia constante de la *metaficcionalidad*.

Uno de los puntos de partida de *Hamlet* de William Shakespeare es que se ha cometido un asesinato. Después, en la representación de *Hamlet*, se representa el acto criminal que tal vez ha ocurrido en *Hamlet*. En “La espada dormida” de Manuel Peyrou, tenemos que la trama desarrollada en el cuento es una especie de montaje de otro drama shakespeareano:

...usted habrá notado [escribe L. Vane —detective y narrador de la historia— al Inspector Courvoisier] que el hecho de plantear una apuesta de esta índole [se refiere a la presentada en el relato: Louis Bernard reta a su amigo René Florey a conquistar a Aline, su esposa; y, de fracasar en el galanteo, se batirían en duelo a muerte] es el mismo caso de *Cymbeline*, de Shakespeare, pero sólo inicialmente, porque Bernard se inspiró probablemente en esa obra para realizar una especie de ajedrez mental que le facilitara la posibilidad de cometer el crimen.¹⁰

En “El envenenador de Sir William” de Anthony Berkeley, también hallamos la alusión a una representación teatral, de corte policial, dentro del relato: “Mi mujer y yo estuvimos en un palco en el Imperial,

¹⁰ *Los mejores cuentos policiales*, selec. y tr. Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, Emecé Editores, Buenos Aires, 1943, p. 273. En adelante citaré por ésta dentro del texto. Aquí es inevitable el recuerdo de otra de las grandes páginas de *Ficciones*, “Tema del traidor y del héroe”, en cuya trama se verifica la monumental representación de otra tragedia shakespeareana: *Julio César*.

anoche. Hacia el final del segundo acto le aposté una caja de bombones, contra cien cigarrillos, que no acertaría con el culpable. Y ganó. Tengo que acordarme de comprarlos. ¿La vio usted: *La calavera crujiente*? No es mala pieza" (p. 154). Y aunque nunca se menciona la trama de la obra, no dejamos de sospechar que bien podría ser un crimen semejante al ocurrido en el cuento.

Acaso la mejor síntesis de las simpatías que Borges manifestó a lo largo de los años hacia el género policial sea la conferencia que dictó en la Universidad de Belgrano, el 16 de junio de 1978: "El cuento policial" (*OC*, IV, pp. 204-213). Al comienzo de la charla hay un sugestivo cuestionamiento de las categorías genéricas (que recuerda un célebre pasaje de la "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw"): "los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos" (*OC*, IV, p. 204). Con base en este presupuesto, Borges sugiere considerar a Edgar Allan Poe como el padre de un nuevo tipo de lector: un lector suspicaz y en alerta permanente. Además de este lector novedoso, de la labor de Poe devinieron "dos hechos que parecen muy lejanos y que sin embargo no lo son; son hechos afines. Deriva la literatura como un hecho intelectual y el relato policial". Y sobre éstos, el argentino comenta: "El primero —considerar la literatura como una operación de la mente, no del espíritu— es muy importante" (*OC*, IV, p. 205).

A partir de la década de 1930, el autor de *El Aleph* se dedicó sistemáticamente a cuestionar la noción de realismo en la literatura.¹¹ Este rechazo del realismo lo trasladó en particular a los relatos fantásticos y policiales. Asimismo, procuró acentuar ese elemento como una de las herencias del estadounidense: "Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas

¹¹ Sobre este complejísimo asunto véase, por ejemplo, las meditaciones de Sylvia Molloy en torno a "La postulación de la realidad" (*Las letras de Borges y otros ensayos*, Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina, 1999, pp. 93-103). También es útil el artículo "Borges: una teoría de la literatura fantástica" de Emir Rodríguez Monegal, en el cual se plantea que "El arte narrativo y la magia", página central de la ensayística borgeana de la década de 1930 es, de hecho, "un ataque a fondo del realismo" (*Revista Iberoamericana*, 42 [1976], p. 177).

desde luego, pero sobre todo de la inteligencia” (*OC*, IV, pp. 208-209). Uno de los relatos más interesantes de *Los mejores cuentos policiales* es “El fin de un juez” de Milward Kennedy. En la introducción de éste, durante una animada charla entre un escritor de obras policiales y un militar en retiro, se defiende un conjunto de ideas que parecen muy semejantes a las sostenidas por Borges. Si el autor de *Otras inquisiciones* postula la inconveniencia del realismo en la literatura en general, y en el género policial en particular, en el cuento de Kennedy leemos:

—Cuanto más se busca el realismo —declaró [el ex militar]— más irreal es el resultado.

Juzgué inútil discutir el realismo con él, o la diferencia fundamental entre la realidad y la ficción (p. 173).

Entre los primeros y más importantes trabajos borgeanos sobre el género aquí estudiado, tenemos sus “Leyes de la narración policial”.¹² En los dos párrafos iniciales de éste, pretende 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 policiaca: “Ambas pasiones —la de las aventuras corporales, la de la rencorosa legalidad— hallan satisfacción en la corriente narración policial” (p. 36). Y en una frase primordial establece dos elementos de la poética que le interesaba defender: “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 bor-

¹² Este ensayo se publicó en *Hoy Argentina* (1933, núm. 2). Después apareció en *Sur* (1935, núm. 10) con algunas variantes bajo el título de “Los laberintos policiales y Chesterton”. El primero puede consultarse en J. L. Borges, *Textos recobrados. 1931-1955*, Emecé Editores, Buenos Aires, pp. 36-39. En adelante, citaré este artículo por esa edición en el cuerpo del texto.

geano prescindiría de la acción corporal; por el otro, no habría mayor interés por un restablecimiento de la legalidad y de la justicia.

En las "Leyes de la narración policial" hallamos, asimismo, un curioso "hexálogo". 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). Y para Borges, uno de los principales defectos de la celeberrima obra de Arthur Conan Doyle —y de su personaje Sherlock Holmes— sería justamente que no se planteen a lo largo de sus relatos "todos los términos del problema" a resolver, con lo cual se suelen escamotear los elementos de la solución a los lectores: "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" (p. 37). Ésta no es la única nota donde se manifiesta la antipatía borgeana en contra de Sherlock Holmes.¹³ En "El fin de un

¹³ Véanse las reseñas para la revista *El Hogar* donde Borges, implícita o explícitamente, desdeña la tan admirada figura del detective londinense (*OC*, IV, pp. 264-265, 307, 388-389). Si bien durante la década de 1930 el tono de las referencias de Borges a Sherlock Holmes es de abierto o velado desdén, en la nueva edición del primer volumen de *Los mejores cuentos policiales* (con varias reimpressiones), se incluye un prólogo que no se hallaba en la *editio princeps* de 1943, firmado por los antólogos en octubre de 1980; ahí se lee: "En *The Murders of Rue Morgue*, en *The Purloined Letter* y en *The Mystery of Marie Roget*, Edgar Allan Poe crea la convención de un hombre pensativo y sedentario que, por medio de razonamientos, resuelve crímenes enigmáticos, y de un amigo menos inteligente, que refiere la historia. Esos dos personajes, meras abstracciones en los textos de Poe, se convertirán con el tiempo en Sherlock Holmes y Watson, que todos conocemos y queremos" (*Los mejores cuentos policiales I*, selec., tr. y pról. Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Emecé Editores, Buenos Aires, 2010, p. 10; las cursivas son mías). Sin embargo, un par de años antes, en una conferencia sobre "El cuento policial", Borges asumió una actitud más o menos ambigua ante el detective y su fiel amigo: "Conan Doyle imagina un personaje bastante tonto, con una inteligencia un poco inferior a la del lector, a quien llama el doctor Watson; el otro es un personaje un poco cómico y un poco venerable, también: *Sherlock Holmes*. Hace que las proezas intelectuales de Sherlock Holmes sean referidas por su amigo Watson, que no cesa de maravillarse y siempre se

juez”, hay una frase del ex militar que no puede ser sino un guiño irónico contra las habilidades de Holmes: “Si se trata de un hecho material —su amiga la ceniza— no hay dificultad...” (p. 175). Lo más curioso de este tema es que, en el marco de *Los mejores cuentos policiales*, tenemos la inclusión de un relato protagonizado por el investigador creado por Conan Doyle: “La Liga de los Cabezas Rojas”.¹⁴

En “El fin de un juez” de Milward Kennedy hay, como en otros cuentos de la antología, un planteamiento de *relato dentro del relato*. En un punto de la conversación, además de volver contra el realismo literario, dice el militar en retiro: “—Del todo inútil. Eso es lo peor del realismo. Pero no se lo conté por eso. Quería mostrarle que en toda investigación tiene que haber un punto fijo que sirva para medir todo

maneja por las apariencias, que se deja dominar por Sherlock Holmes y a quien le gusta dejarse dominar” (OC, IV, p. 208; las cursivas son mías). Quizás la última referencia borgeana al investigador inglés sea de 1985, aproximadamente: el poema “Sherlock Holmes”, incluido en *Los conjurados*. En estos versos (que, desde mi perspectiva, no son los más logrados del autor) se subraya el carácter ficcional del personaje, para luego volverlo un símbolo del carácter ficcional de todos nosotros, los lectores del personaje. Sólo cito unas líneas, que quizás sinteticen la valoración del detective en este poema: “Atiza en el hogar las encendidas ramas / o da muerte en los páramos a un perro del infierno. / Ese alto caballero no sabe que es eterno. / Resuelve naderías y repite epigramas” (OC, III, p. 516).

¹⁴ Hay un aspecto de sumo interés comentado por Arturo Echavarría sobre el detective londinense y el criminal de “La muerte y la brújula”: “En español nos inclinábamos a pronunciar su nombre separando la s de la ch: S-charlach o, de modo aún más exótico, S-karlak. No así en inglés (o en alemán), donde la articulación más común tiende a unir la s y la ch y pronunciar el nombre “Charlak”, palabra extremadamente cercana a Sherlock. En este caso, pues, el asesino lleva secretamente el nombre del famoso detective. / Habría que recordar además que *Scharlach*, como se sabe, significa *escarlata* en alemán. Aunque no podemos detenernos en la diversa gama de alusiones al *rojo* en el relato (Lönnrot, *Scharlach*, el triángulo inscrito en tinta *roja* en el mapa de la ciudad, la serie de «hechos de sangre»), sí quisiéramos destacar una que refuerza el acercamiento Scharlach/Scherlock que acabamos de postular. Nos referimos al hecho de que el *escarlata* figura de manera muy prominente en la historia literaria de Sherlock Holmes. La palabra forma parte integral del título del primer libro de relatos en que aparece Sherlock: *A Study in Scarlet* (1887) de Arthur Conan Doyle” (“Los arlequines y «el mundo al revés» en «La muerte y la brújula» de Jorge Luis Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34 [1986], p. 612).

lo demás, una especie de piedra de toque. Recuerdo otro caso: uno en que yo intervine. Ahora que lo pienso, éste quizá le sirva para un cuento. *Fin de un juez*, podría titularse. Bastante sutil. Ya verá por qué" (p. 177).

"La muerte y la brújula" es un relato donde igualmente se aprovechan los artificios de la metaficción. Mucho se ha escrito sobre el interesante juego del criminal como lector y escritor, y del texto dentro del texto en este relato. Rosa Sarabia, por ejemplo, comenta:

Como el autor en busca del lector, el criminal elabora la trama y para ello se sirve de lo puramente azaroso —primera muerte— y del interés de Lönnrot por los escritos de Yarmolinsky —a través de *Yidische Zeitung*—, a partir de allí sólo es asunto de compartir con su víctima la misma lectura: *Historia de la secta de los Hasidim*. [...] Este artificio metafactivo de hablar en un cuento —"La muerte..."— sobre un libro —*Historia de la secta...*— que a su vez habla de otro libro —la Sagrada Escritura— tiene correlación con la idea de Borges —o la de Carlyle— de "un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben".¹⁵

Una de las consecuencias del fenómeno que deviene cuando la obra se inserta dentro de la obra —"Cuando la ficción vive en la ficción", como tituló Borges un ensayo aparecido en 1939— es un desvanecimiento de las fronteras entre la fantasía y la realidad. Esa difuminación de lo ficticio y lo real bien puede observarse en "La muerte y la brújula" cuando se declara impudicamente que estamos delante de un relato: "Al sur de la ciudad de mi cuento..." (p. 286). Ricardo Piglia piensa que en este tipo de mezclas y confusiones, en esas *rupturas de los marcos de referencia*, radica lo que él llama lo "borgeano mismo":

El marco es un elemento importantísimo de la constitución ficcional. En Borges la ruptura del marco es un elemento básico de su propia ficción: la referencia a Bioy Casares altera el marco y por eso aparece en "Tlön". Borges escribe textos que parecen enmarcados en lo autobiográfico pero están atravesados por elementos de ficcionalización.

¹⁵ R. Sarabia, "«La muerte y la brújula» y la parodia borgeana del género policial", *Journal of Hispanic Philology*, 17 (1992), pp. 12-13.

O escribe una reseña bibliográfica que parece enmarcada en el hábito de la reseña bibliográfica pero en el interior de eso surge la ficción. Entonces, hay un sistema que tiene que ver con una tradición de los mundos posibles, de la constitución de los espacios de diferenciación de verdad y ficción como teoría del marco...¹⁶

Si con las estrategias metaficcionales puestas en práctica en “La muerte y la brújula” parecen borrarse las fronteras de lo real y lo ficticio, igualmente considero que cuando Borges subraya que nos hallamos delante de un mero relato está procurando alcanzar dos propósitos: por un lado, contravenir la tradición del realismo como técnica literaria cuyo ideal era ser un espejo del mundo representado; por el otro, mostrar que su cuento es, de acuerdo con los postulados que hemos revisado, un artefacto literario producto de la inteligencia, un *artificio*.

Lo anterior casi parece ser uno de los criterios de selección de los relatos incluidos en *Los mejores cuentos policiales*, pues en una buena parte de ellos se muestra una indiscutible *conciencia de la escritura*. En “La muerte repetida” de Nathaniel Hawthorne, se lee: “Además, como se verá en el curso de mi relato...” (p. 9). En “Las muertes concéntricas” de Jack London: “Esto, por análisis retrospectivo, era explicable por su gran inquietud. Escribo «gran inquietud» deliberadamente” (p. 73); y adelante, cuando comienza la historia propiamente —que conoceremos por un manuscrito—: “Incluyo aquí el texto por entero” (p. 75). Y “El ananá de hierro” de Eden Phillpotts abre con una declaración, “Me tranquilizará escribirlo” (p. 119), refiriéndose al relato de su vida que vendrá en seguida.

También encontramos algunas alusiones literarias que apuntan a otros mundos ficcionales. Y éstos tienen que ver siempre, de manera positiva o negativa, con el género policial. En “El honor de Israel Gow” de Chesterton se menciona a uno de los maestros de lo policiaco: “Invente usted la tragedia que más le guste, al estilo de Wilkie Collins, y todavía así le será imposible explicarse esta ausencia de candeleros, o el hecho de que un anciano caballero de buena familia derramase el rapé sobre el piano” (p. 102); y en “Filatelia” de Ellery Queen, el misterio se resuelve al recordar “La carta robada” —para Borges el mejor

¹⁶ R. Piglia, art. cit., pp. 163-164.

cuento policial de Poe, e igualmente incluido en esta antología—: “—Volviendo a considerar el problema, me dije: ¿Cuál sería el lugar más evidente para esconder la estampilla? Luego recordé que las dos estampillas eran idénticas, que hasta las iniciales de la reina estaban en el mismo lugar. Entonces, me dije: Si yo fuera los señores Ulm escondería la estampilla —como el personaje del famoso cuento de Edgar Allan Poe— en el lugar más evidente” (p. 214).

Como he apuntado, hacia finales de la década de 1930 Borges no disimulaba su antipatía por el detective de Conan Doyle. Y en una confrontación entre aquél y el protagonista de los cuentos de Poe, el resultado es muy claro: “Sherlock vale menos que Auguste, no sólo porque un descifrador de cenizas y rastreador de huellas de bicicleta vale menos que un razonador, sino precisamente porque no es un «ingenioso autómeta». Sherlock es casi humano y nadie ignora que la humanidad puede ser un atributo incómodo”.¹⁷ Este enfrentamiento entre los detectives, con idénticos resultados, se traslada a *Los mejores cuentos policiales*. En “El fin de un juez”, Kennedy vuelve una vez más contra el personaje de Conan Doyle: “Cuando a los pocos días, el juez Fleury murió envenenado, no vinculé en seguida el asunto con el pleito de Irene. No tenía que hacer el papel de Sherlock Holmes. Me limité a esperar los informes de los detectives...” (p. 181). Sólo hay un ejemplo donde la figura del investigador londinense sirve de punto de referencia para una alusión positiva. En “La noche de los siete minutos” de Georges Simenon, para caracterizar a G.7, policía y protagonista del cuento, se explica:

Sherlock Holmes se encerraba bajo llave, sembraba el piso de colillas de cigarrillos y se concentraba en una “pose” romántica, cuando no recurría a su violín. Para pensar, G.7 se contenta con mezclarse con la multitud.

Hay que acostumbrarse a él. Al principio parece un imbécil (p. 231).

Es muy famosa la presentación del investigador de Borges en “La muerte y la brújula”: “Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste

¹⁷ J. L. Borges, “Ellery Queen: *The New Adventures of Ellery Queen*, Victor Gollancz”, en *Borges en Sur: 1931-1980*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1999, p. 231.

Dupin...” (p. 279). Creo ver algo del personaje de Poe en la descripción de un aristócrata —aristócrata como Dupin— en “La puerta y el pino” de Robert Louis Stevenson: “El conde era curioso e inquisitivo; tenía algo de artista; todo lo ejecutaba con una perfección exacta que se extendía no sólo a los fines sino a los medios o instrumentos” (p. 43). Este recurso de alusiones a otras ficciones policiales parece ser una táctica de confrontación, de competencia para superar el artefacto de la inteligencia aludido con uno superior. O, en palabras de Myrna Solotorevsky: “Uri Eisenzweig ha destacado significativamente la frecuencia de referencias intertextuales en el relato policial: «Conan Doyle se refiere a Poe, Poirot cite Holmes, etc.» A juicio del crítico citado, este hecho es una consecuencia de un rasgo privativo del texto policial en el campo literario moderno: dicho texto afirma por definición, *genéricamente*, no ser sino un componente del universo narrativo que él mismo elabora”.¹⁸

Hay una muy importante cantidad de artículos críticos acerca del tema de la parodia en “La muerte y la brújula”.¹⁹ Hay que recordar que Borges y Bioy Casares compartieron cierta voluntad paródica desde su

¹⁸ M. Solotorevsky, “«La muerte y la brújula», parodia irónica de una convención literaria”, *Neophilologus*, 70 (1986), p. 548.

¹⁹ Sólo como ejemplos, véanse los siguientes: Maurice J. Bennet, “The Detective Fiction of Poe and Borges”, *Comparative Literature*, 1983, núm. 3, pp. 262-275; Arturo Echavarría, “Los arlequines y «el mundo al revés» en «La muerte y la brújula» de Jorge Luis Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34 (1986), pp. 610-630; Myrna Solotorevsky, “«La muerte y la brújula», parodia irónica de una convención literaria”, *Neophilologus*, 70 (1986), pp. 547-554; Angélica Prieto Inzunza, “«La muerte y la brújula». Una lectura paródica del relato policial”, *Texto Crítico*, 36-37 (1987), pp. 79-91; Gareth Williams, “Lectura intertextual en «La muerte y la brújula»”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15 (1991), pp. 295-304; Rosa Sarabia, “«La muerte y la brújula» y la parodia borgeana del género policial”, *Journal of Hispanic Philology*, 17 (1992), pp. 7-17; y 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. Por supuesto, no todos los críticos ven en el cuento una parodia de lo policial. En “El problema de Gettier y «La muerte y la brújula»”, Daniel Lorca presenta un excelente ensayo donde demuestra, a partir de la tesis epistemológica de Edmund Gettier, que Lönnrot no es un investigador defectuoso, sino un “detective literario perfecto” (*Variaciones Borges*, 2010, núm. 30, pp. 199-215).

primera colaboración en el género de lo policial: el título *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1941) lleva la ironía desde el apellido del detective. Y ya desde las líneas iniciales se presenta cierta parodia en "La muerte y la brújula". Si bien se dice en principio que Lönnrot se creía un Dupin, de inmediato se explica que, en realidad, "algo de aventurero había en él y hasta de tahúr" (p. 279), con lo que la comparación se desvanece. Tradicionalmente, el género pone en escena la superioridad del detective razonador frente al policía basto. En el cuento de Borges, se transgrede el tópico "al legitimar las hipótesis desprovistas de vuelo imaginativo del comisario Treviranus y anular como erróneas, las del detective".²⁰

Como sabemos, en el desenlace de toda historia policial la verdad se muestra, luego del seguimiento lógico del investigador, como algo claro y simple. También es "habitual en el texto detectivesco que, una vez resuelto el problema y recuperada la tranquilidad, el detective triunfante explique detenidamente cuáles han sido sus razonamientos, en medio de comentarios admirativos de los auditores".²¹ En contraste, en "La muerte y la brújula" ni la solución correcta es la supuestamente imaginada por Lönnrot ("El misterio casi le pareció cristalino; se abochornó de haberle dedicado cien días", p. 286) ni éste explica el misterio una vez resuelto: es Red Scharlach, el criminal, quien se encarga de dar las respuestas al detective.

²⁰ M. Solotorevsky, art. cit., p. 549. Arturo Echavarría abunda en el tema: "En la oposición Lönnrot/Treviranus, por lo demás, se oculta otra inversión acaso más sutil de la que señalamos en el texto. Nuevamente contraviniendo las convenciones de aquellos relatos detectivescos donde la investigación criminal se lleva a cabo por dos hombres, uno de ellos (Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Henri Poirot, por ejemplo) más culto, más refinado, mucho más agudo que el otro (el anónimo amigo y narrador de las historias de Dupin, el Dr. Watson, Hastings), Borges realiza cambios importantes. En los cuentos de índole «convencional», son siempre los primeros —los cultos y los refinados— los que descubren las verdaderas pistas mientras que a los últimos siempre se les escapan detalles importantes de las circunstancias en torno al crimen y, por ello, se nos presentan como incapaces para la solución del caso que se está investigando. En «La muerte y la brújula» [...] ocurre precisamente lo contrario. El observador tosco y poco dado a especulaciones de tipo intelectual (Treviranus) es el que da con aspectos importantes de la verdad" (p. 612).

²¹ M. Solotorevsky, art. cit., p. 552.

Sobre el desenlace del cuento borgeano, Solotorevsky dice que “éste configura la máxima transgresión al relato detectivesco clásico, al violar la regla genérica concerniente a la inmunidad del detective”.²² Así, de manera sorprendente, al final de “La muerte y la brújula” tenemos el asesinato de Lönnrot a manos de su enemigo. Y hay una violación adicional a las convenciones del género: sospechamos que el crimen de Scharlach quedará impune.

Lo anterior tal vez no resulte tan anómalo si recordamos uno de los primeros relatos de la trayectoria narrativa borgeana, en el cual se aprovecharon aspectos del género detectivesco para su construcción: “Hombre de la esquina rosada”. Como se declara al arranque de las “Leyes de la narración policial”, lo que el ensayista considera el “genuino relato policial” se deslindaría de las peripecias físicas y del restablecimiento del orden legal y de la justicia. En este sentido, creo que “Hombre de la esquina rosada” ilustra con eficacia algunos de los principios de esas “Leyes...”²³ 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 pasarían 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, la narración concluye sin que lleguemos siquiera a conocer su nombre. Algo semejante sucede en “La muerte y la brújula”: en tanto que Lönnrot descubre que se

²² *Ibid.*, p. 547.

²³ Aquí vale la pena hacer una serie de puntualizaciones. 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” (*Martín Fierro*, no. 38, 26 de febrero de 1927, p. 4). Este relato inaugural 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* (1935). Como se nota, “Hombres de las orillas” y “Leyes de la narración policial” son contemporáneos. Y este ensayo, que se presenta inicialmente como un paradigma descriptivo de *lo que son* los cuentos policiales, termina adquiriendo el tono normativo de *lo que deben ser*. Así pues, creo que podemos entender “Leyes...” como un texto con el cual se estaría intentando construir un contexto de lectura adecuado para la venidera narrativa borgeana de corte policial.

cometerá un cuarto crimen y en tanto que logra deducir "la secreta morfología de la malvada serie" (p. 279), se estaría cumpliendo —con rotunda ironía— la ley borgeana de "la preeminencia del cómo sobre el quién". Aun a costa de la vida del investigador...

Para Borges, el relato policiaco debe limitarse, pues, "a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años".²⁴ En "Hombre de la esquina rosada" tenemos ese desenlace del crimen en un lugar y en un momento indeterminados, y quizás —aunque sobre esto sólo se puede elucubrar— a una gran distancia física y temporal del asesinato de Francisco Real. En coherencia con las "Leyes...", "La muerte y la brújula" no es la única pieza de la antología donde el asesinato no se castiga conforme a los cánones de la literatura policial clásica. Lo mismo ocurre en "Las muertes concéntricas", "El marinero de Amsterdam", "El ananá de hierro", "El fin de un juez", "A treinta pasos" y "La espada dormida". Y, como en el caso de "Hombre de la esquina rosada", en algunos de estos cuentos el crimen ni siquiera se habría puesto al descubierto si no fuera por la propia confesión del delincuente. Así, al presentar en *Los mejores cuentos policiales* la impunidad del asesino como una nueva posibilidad de desarrollo del género, Borges parece estar procurándose la buena recepción de una de las máximas heterodoxias de "La muerte y la brújula".

En el prólogo de *Artificios*, segunda sección de *Ficciones*, Borges explica sobre "La muerte y la brújula": "*Ya redactada esa ficción, he pensado en la conveniencia de amplificar el tiempo y el espacio que abarca: la venganza podría ser heredada; los plazos podrían computarse en años, tal vez por siglos; la primera letra del Nombre podría articularse en Islandia; la segunda, en Méjico [sic]; la tercera, en el Indostán*" (OC, I, p. 483). Es evidente que con este comentario Borges sugiere la posibilidad de convertir su relato policial en un cuento *simbólico*, con lo cual me parece que estaría casi rozando otro de los géneros que tanto le interesaron: el fantástico. Estas ideas las reitera en una entrevista: "Sería mejor hacerlo un cuento simbólico y hacer que el cuento no fuera, digamos, policial. Mejor hacerlo del todo simbólico y dejar el aparato policial del cual yo lo había revestido".²⁵

²⁴ J. L. Borges, "Leyes de la narración policial", ed. cit., p. 37.

²⁵ J. L. Borges y A. Carrizo, *Borges el memorioso*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1982, pp. 229-230.

En el final mismo de “La muerte y la brújula”, Erik Lönnrot sugiere mejorar en términos simbólico-matemáticos la trampa de Scharlach:

—En su laberinto sobran tres líneas —dijo por fin [Lönnrot]—. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy (pp. 290-291).

En estas líneas veo, una vez más, la preeminencia borgeana del cómo sobre el quién: en la propuesta del detective fallido hallamos una posibilidad de optimizar la estrategia del crimen, más allá de que él sea la víctima del mismo. Ahora bien, la propuesta de Lönnrot recuerda, por supuesto, las paradojas matemático-filosóficas de Zenón de Elea comentadas por el argentino en dos ensayos de *Discusión*: “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” y “Avatares de la tortuga” (*OC*, I, pp. 257-261 y 268-273, respectivamente). En tanto que Borges insinuó la idea de entender la metafísica como una rama de la literatura fantástica, podemos jugar con algunas posibilidades de ese género en “La muerte y la brújula”. Para empezar, con el tema del *infinito*. La respuesta de Scharlach al laberinto lineal propuesto por Lönnrot es la siguiente: “—Para la próxima vez que lo mate —replicó Scharlach— le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante” (p. 291). En estas frases se insinúa lo que Borges ya había explicitado en el prólogo a *Artificios*: que la trampa puede multiplicarse en el tiempo y en el espacio, volverse infinita.

De acuerdo con Borges, a diferencia de Edgar Allan Poe, 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”.²⁶

²⁶ J. L. Borges, “Modos de Chesterton”, *Sur*, 1936, núm. 22, p. 49. Adicionalmente, este aspecto recuerda la definición de lo fantástico-extraño acuñada por Tzvetan Todorov: “Los acontecimientos que parecen sobrenaturales a lo

Desde mi perspectiva, hallamos un fenómeno inverso en “La muerte y la brújula”: Borges —que tanto encareció la obra del sacerdote británico— plantea un misterio, formula una solución de este mundo y la reemplaza al final, para maravilla de sus lectores, por una sobrenatural; o, al menos, por una que haría guiños al universo de lo fantástico.

Por otro lado, de nuevo tenemos textos en *Los mejores cuentos policiales* que participan de juegos con el infinito como los insinuados por “La muerte y la brújula”. En “Las muertes concéntricas” de London, se narran los asesinatos de un misterioso grupo autodenominado los “Sicarios de Midas”, quienes chantajea a multimillonarios —es el caso de Eben Hale, protagonista de la historia— bajo la siguiente amenaza: de no pagar 20 millones de dólares, diversas personas —primero desconocidas, luego cada vez más y más próximas al afectado— serían asesinadas despiadadamente. Y así empieza a suceder. El auxilio de la policía es del todo inútil: “Los policías de todas las grandes ciudades cooperaban, y aun el gobierno de los Estados Unidos entró en liza, y el asunto se convirtió en una de las grandes cuestiones del Estado. Algunos fondos nacionales se dedicaron a descubrir a los Sicarios de Midas y todo agente del gobierno estuvo atento. Pero fue en vano. Los Sicarios de Midas golpeaban sin errar en su obra inevitable” (p. 82).

Eben Hale se resiste a pagar el monto, y las muertes se van multiplicando: “El torvo juego sigue hasta el fin. El Gobierno Federal no puede hacer nada” (pp. 84-85). Así como en el prólogo de *Artificios* se habla de heredar la venganza a lo largo del tiempo y el espacio, en “Las muertes concéntricas” muere Eben Hale y el chantaje es heredado por uno de sus subordinados, Wade Atsheler, y luego por sus familiares y allegados, sin que se descubra el origen de los Sicarios de Midas.

Hay otro elemento que permite vincular “La muerte y la brújula” con temas de lo fantástico que le interesaron a Borges: el del doble.²⁷

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 literatura fantástica*, tr. y pról. Elvio Gandolfo, Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 44).

²⁷ Emir Rodríguez Monegal señala que la teoría y práctica de la narración fantástica que Borges desarrolló durante la década de 1940 quedó parcialmente recogida en una conferencia que este último dio en Montevideo, y que recogió el diario *El País* en su edición del 3 de septiembre de 1949. Durante la charla,

También es un tópico de la crítica el estudio de la relación de duplicidad-complicidad entre Erik Lönnrot y Red Scharlach, la cual tendría como una de sus justificaciones la alusión al color rojo en los nombres de los antagonistas.²⁸ Para Solotarevsky, “Lönnrot es co-autor de la creación Scharlach y entre ambos se da una colaboración inconsciente; el victimario opera, en efecto, todo el tiempo satisfaciendo cuidadosamente los deseos de su víctima; el momento final en el que Scharlach accede a la petición de Lönnrot sería la explicitación de este rasgo constante”.²⁹

Este punto me interesa porque proyecta ecos sobre el núcleo narrativo de “La puerta y el pino” de Stevenson. En este texto, un conde italiano descubre la manera para atraer hacia una trampa al barón alemán que odia secretamente. El conde le narra a su enemigo todos y cada uno de los pasos del itinerario que lo llevarían a esa celada —con lo que le da, al mismo tiempo, la posibilidad de evitarla—, la cual se inicia a partir de la puerta y el pino aludidos en el título. Sin embargo, el alemán cumple el camino como siguiendo las instrucciones del conde, como si cumpliera el papel que el italiano le hubiera asignado en una obra de teatro mortal.

El punto principal para atraer a la trampa al barón se cumple cuando el conde le dice que todo lo ha soñado, y que algo de gran importancia le será comunicado una vez que llegue al lugar donde se oculta la emboscada. Como vemos, “La puerta y el pino” remite al tema fantástico del sueño, pues aquí —aunque de manera indirecta o falseada— el mundo de lo onírico tiene repercusiones en la realidad. Previsiblemente, el alemán muere; y en el desenlace del texto se formula una interrogación: “¿Fue éste un asesinato?” (p. 46). Aquí, como

Borges realizó un censo de los procedimientos de la literatura fantástica que, a su juicio, “pueden reducirse, ciertamente, a unos pocos”: “(a) La obra de arte dentro de la misma obra; (b) la contaminación de la realidad por el sueño; (c) el viaje en el tiempo; (d) el doble”. (art. cit., p. 186). Como puede notarse, el primero de los temas es una de las constantes que ya señalamos en *Los mejores cuentos policiales*.

²⁸ Balderston también recupera, y cuestiona, las “traducciones” que se han hecho de esos nombres como base de interpretación de diversos ensayos (art. cit., pp. 126-127).

²⁹ M. Solotarevsky, art. cit., pp. 548-549.

en otros de los cuentos de la antología, de haber un crimen, éste queda impune.

También tenemos casos en *Los mejores cuentos policiales* donde ni siquiera hay un hecho criminal. Entre ellos destacan "La noche de los siete minutos" de Georges Simenon³⁰ y "La muerte repetida" de Nathaniel Hawthorne. En este último, en realidad, no ocurre esa "muerte repetida" del título: más bien, reiteradamente se le anuncia al protagonista que va a suceder. En dos ocasiones, sujetos extraños le advierten a Dominicus Pike las circunstancias en las cuales el señor Higginbotham va a ser asaltado y asesinado, pero se las declaran *como si ya hubieran acontecido*. Por ello, al ser desmentido en dos momentos por personas que han visto con vida al viejo, Pike lo busca con resultados venturosos: en la tercera oportunidad el crimen está a punto de sobrevenir verdaderamente y consigue evitarlo. Al final de la historia declara el narrador:

³⁰ Como en el caso de "La Liga de los Cabezas Rojas", incluido entre *Los mejores cuentos policiales* a pesar de que Borges no manifestaba mayores simpatías por la obra de Sir Arthur Conan Doyle y su reconocido personaje, a finales de la década de 1930 tampoco le atraía demasiado la obra del belga Georges Simenon. No obstante, "La noche de los siete minutos" tiene su lugar en la antología. El 13 de mayo de 1938, se leía en la revista *El Hogar*:

"Si no me engañan ciertas referencias de la N. R. F., Georges Simenon goza de alguna fama francesa como autor policial. André Thérive alaba su facultad de «crear una atmósfera»; Louis Emié ha venerado públicamente «la atmósfera definida» de sus relatos. A juzgar por *Les sept minutes*, los dos tienen razón. Los ambientes que propone este libro no carecen de vividez, ni siquiera de cierta sobrenaturalidad. Lástima grande que todo lo demás sea incompetente, fraudulento o ingenuo. Me dirán que basta la atmósfera. De acuerdo, pero, entonces, ¿a qué urdir tramas policiales incómodas?

"En el primer cuento de la serie, la revelación final es tan insípida, que ayer me la otorgaron y hoy no la sé; la del segundo —«La noche de los siete minutos»— requiere laboriosamente una estufa, un caño, una piedra, una cuerda tirante y un revólver; la del tercero, dos personas adicionales cuya existencia no puede sospechar el lector. He hablado de incompetencia y de fraude. Más bien anacronismo, pienso ahora; más bien, despreocupación. [...] El escritor no debe escamotear ninguno de los términos del problema. El misterioso criminal, por ejemplo, tiene que ser una de las personas que figuran desde el principio... París, en cambio, ignora todavía esos rigores. París, a juzgar por *Les sept minutes*, aún es contemporánea de Sherlock Holmes" (*OC*, IV, p. 388).

Si el enigma no ha sido adivinado, pocas palabras bastarán para explicar la sencilla tramoya por la cual este *acontecimiento futuro* proyectó una sombra anterior. Tres hombres habían planeado el robo y el asesinato del señor Higginbotham; dos de ellos sucesivamente se acobardaron y huyeron, cada uno demorando el crimen en una noche; el tercero estaba cometiéndolo cuando un campeón providencial, obedeciendo ciegamente la llamada del destino, apareció en la persona de Dominicus Pike (p. 21).

Ese “acontecimiento futuro” que puede proyectar “una sombra anterior” hace pensar en uno de los planteamientos centrales expuestos por Borges en “Kafka y sus precursores”: “...cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (*OC*, II, p. 95). Es curioso cómo se entrelazan aquí los apellidos de Hawthorne y Kafka. No obstante, en el ensayo que Borges dedicó al primero, declara sobre el cuento titulado “Wakefield”: “En esta breve y ominosa parábola —que data de 1835— ya estamos en el mundo de Herman Melville, en el mundo de Kafka” (*OC*, II, p. 58).

En “La puerta y el pino” de Stevenson hay una característica que recuerda diferentes momentos de la *Antología de la literatura fantástica*, publicada en 1940 por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo: en realidad, no se trata de un cuento completo, sino del fragmento de la novela *The Master of Ballantrae* (1889). Annick Louis dice sobre los materiales de la *Antología de la literatura fantástica*:

...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.³¹

Esto nos remite, también, al comienzo de este artículo y a la apología borgeana de ciertos mecanismos de recopilación: “...copiar un

³¹ A. Louis, “Definiendo un género. *La Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49 (2001), p. 420.

párrafo de un libro, mostrarlo solo, ya es deformarlo sutilmente. Esa deformación puede ser preciosa". Asimismo, Annick Louis ha anotado: "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".³² Sugerencia que bien valdría considerar para futuras investigaciones.

En las últimas líneas de este trabajo, he citado dos de las más memorables recopilaciones de Jorge Luis Borges y de sus compañeros de aventuras intelectuales. En ellas destaca un aspecto: la contundencia, la rotundidad inequívoca de sus títulos. No es lo mismo la designación "Una antología de la literatura fantástica" que "Antología de la literatura fantástica"; no es lo mismo "Antología de cuentos policiales" que "Los mejores cuentos policiales"... Así, para Borges incluir "La muerte y la brújula" entre *Los mejores cuentos policiales* cumplía con el objetivo estratégico que el título de la obra pretendía establecer. Nada extraño en el caso del genio argentino, pues como concluye Cristina Parodi tras su revisión de las cinco etapas borgeanas en lo policial: "Borges aparece como el renovador del género cuyo clasicismo comenzó por ensalzar".³³ Lo cual no sería sino la exitosa consecuencia de sus maniobras como creador de contextos de lectura como los que aquí he procurado examinar.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel. "Fundaciones míticas en «La muerte y la brújula»". *Variaciones Borges*, núm. 2, 1996, pp. 125-136.
- BENNET, Maurice J. "The Detective Fiction of Poe and Borges". *Comparative Literature*, núm. 3, 1983, pp. 262-275.
- BIO CASARES, Adolfo. "Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*". *Sur*, mayo, núm. 92, 1942, pp. 60-65.
- BORGES, Jorge Luis. "Modos de Chesterton". *Sur*, 1936, pp. 47-53.
———. *Textos recobrados. 1919-1929*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1997.

³² *Ibid.*, p. 417.

³³ C. Parodi, art. cit., p. 79.

- BORGES, Jorge Luis. *Borges en Sur: 1931-1980*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1999.
- . *Obras completas*. Emecé Editores. Buenos Aires, 2010.
- , y Antonio Carrizo. *Borges el memorioso*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1982.
- ECHAVARRÍA, Arturo. “Los arlequines y «el mundo al revés» en «La muerte y la brújula» de Jorge Luis Borges”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34 (1986), pp. 610-630.
- FERNÁNDEZ VEGA, José. “Una campaña estética: Borges y la narrativa policial”. *Variaciones Borges*, núm. 1, 1996, pp. 27-66.
- LORCA, Daniel. “El problema de Gettier y «La muerte y la brújula»”. *Variaciones Borges*, núm. 30, 2010, pp. 199-215.
- Los mejores cuentos policiales*, selec. y tr. Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Emecé Editores, Buenos Aires, 1943.
- Los mejores cuentos policiales I*, selec., tr. y pról. Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Emecé Editores, Buenos Aires, 2010.
- LOUIS, Annick. “Definiendo un género. *La Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49 (2001), pp. 409-437.
- MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Beatriz Viterbo, Rosario, 1999.
- 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.
- PIGLIA, Ricardo. “Borges como crítico”, en *Crítica y ficción*. Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 149-169.
- PRIETO INZUNZA, Angélica. “«La muerte y la brújula». Una lectura paródica del relato policial”. *Texto Crítico*, 36-37 (1987), pp. 79-91.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Borges: una teoría de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*, 42 (1976), pp. 177-189.
- SARABIA, Rosa. “«La muerte y la brújula» y la parodia borgeana del género policial”. *Journal of Hispanic Philology*, 17 (1992), pp. 7-17.
- SOLOTOREVSKY, Myrna. “«La muerte y la brújula», parodia irónica de una convención literaria”. *Neophilologus*, 70 (1986), pp. 547-554.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, tr. y pról. Elvio Gandolfo. Paidós, Buenos Aires, 2006.
- WILLIAMS, Gareth. “Lectura intertextual en «La muerte y la brújula»”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15 (1991), pp. 295-304.

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO:
LA AUSENCIA DE BIBLIOTECAS
EN *EL INFORME DE BRODIE*

ARTURO ECHAVARRÍA
Universidad de Puerto Rico

A NADIE SE LE OCULTA QUE LA PRIMERA FRASE DEL TÍTULO DE ESTE ensayo consiste en una metáfora montada sobre otra metáfora. Fue Borges —también lo sabemos— quien diseminó, en ocasiones y contextos muy diversos, la imagen originaria, la que asimila el paraíso a una biblioteca. De tal modo ha calado la figura en la imaginación de los lectores que con frecuencia solemos asociar esa figura con el nombre del gran escritor argentino. Paraísos en forma de bibliotecas, o bibliotecas configuradas como paraísos, evocan lo que, por confesión propia, fue “el acontecimiento principal” de la vida de Borges: la biblioteca de su padre, en cuyo recinto descubrió de niño una de las formas de la felicidad. Y también acude a la memoria, en el otro extremo, la imagen de un Borges mayor, ya ciego, que entra a una de las grandes bibliotecas públicas de Buenos Aires en 1960 para entregar un libro suyo a un Lugones ya muerto hace años. Al entrar, el escritor maduro siente “de un manera casi física” “la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente” (Borges *OC II*: 157).

En el contexto del comentario que me dispongo a hacer, me temo que será preciso simplificar el significado de la palabra “paraíso”, que en su sentido lato evoca, entre otras tantas cosas, la plenitud y la serenidad. Permítaseme, pues, delimitar el sentido del binomio “paraíso”-“biblioteca” a la acepción siguiente: como metáfora de la biblioteca, el paraíso, en este contexto, es el ámbito donde se enriquece y libera la imaginación y, naturalmente, se nutre y se ensancha el entendimiento. La ausencia del cúmulo de libros que configuran una biblioteca,

pues, no sólo tiene el efecto de coartar el placer de la lectura, sino que tiene un radio de acción mucho más amplio y también más dañino. En general, la falta de libros, sabemos, restringe marcadamente la capacidad que posee todo ser humano para formular y manejar pensamientos complejos, empobrece nuestro vocabulario, nos circunscribe de ordinario a una geografía limitada y coarta la capacidad para analizar y analizarnos. Sin libros o con muy pocos libros, quedamos, como seres humanos, en cierto modo mutilados.

En varios relatos de *El informe de Brodie* de 1970, Borges reflexiona, las más de las veces de modo indirecto, sobre este estado de cosas. En algunos cuentos, se hace patente la ausencia de libros y esa falta sirve para caracterizar a los personajes, en particular para delimitar el alcance de su pensamiento y de sus acciones. En otros, se alude a la presencia de un libro o de muy pocos libros —de entrada, el número reducido de tomos descarta la noción de “biblioteca”— y el narrador con frecuencia tácitamente establece el escaso valor literario o intelectual de la mayoría de los volúmenes mencionados.

Tomemos por caso el cuento “La señora mayor”. La hija de un héroe de la guerra de la Independencia, la única de las hijas de aquellos próceres que aún vive, habita una casa de Palermo. Se nos da a entender que la fantasía de glorias pasadas, la ignorancia, la xenofobia y un provincianismo subido caracterizan el modesto hogar de la protagonista. Como ejemplo de los prejuicios que puede engendrar la ignorancia, baste citar el lacónico testimonio del narrador: “las palabras *protestante, judío, masón, hereje y ateo* eran, para ella, sinónimas y no querían decir nada” (OC II: 427-428). Para ejemplificar el sentimiento de un nacionalismo atolondrado —para llamarlo de algún modo— que reinaba en la casa, el que narra aclara que “en 1910, [la señora de Jáuregui] no quería creer que la Infanta, que al fin y al cabo era una princesa, hablara, contra toda previsión, como una gallega cualquiera y no como una señora argentina” (OC II: 428). Como si para completar el cuadro se precisara una acotación: el narrador entonces nos revela, muy de paso, que “En toda la casa no había otros libros que un volumen de Andrade, una monografía del héroe [del padre] (...) y el Diccionario Hispano-Americano de Montaner y Simón, adquirido porque lo pagaban a plazos y por el mueblecito correspondiente” (OC II: 427).

Citemos otro ejemplo. En el relato “La intrusa”, el narrador aclara que una “gastada” Biblia “era el único libro que había en la casa”

(*OC* II: 403). No sabemos si los protagonistas apellidados Nilsen o Nelson, que a estas alturas habían olvidado o desconocían su origen Danés o Irlandés, sabían leer y escribir, pero por el contexto —un mundo tosco de orilleros, donde priman las transacciones rudimentarias— parece harto probable que carecen de ambas destrezas. Además, el vocabulario que emplean los dos hermanos para comunicarse entre ellos —cuando lo hacen— es de una pobreza abrumadora. El texto insinúa que se les hace difícil conceptualizar el “amor” y los “celos”. Cuando a raíz de la llegada de “la Juliana” a la casa de los Nilsen, Eduardo se pone hosco y se entrega al alcohol, el cronista aclara “Estaba enamorado de la mujer de [su hermano] Cristián. El barrio, que tal vez lo supo antes que él, previó con alevosa alegría la rivalidad latente de los hermanos” (*OC* II: 404). Poco después, cuando las confrontaciones entre Cristián y Eduardo se tornan más violentas, el narrador explica: “Discutían la venta de unos cueros, pero lo que discutían era otra cosa. Cristián solía alzar la voz y Eduardo callaba. Sin saberlo, estaban celándose” (*OC* II: 404). Sin saberlo. La indigencia lingüística y conceptual, me parece, de algún modo está presente en el trágico desenlace del relato. En lo que podríamos llamar el momento culminante de la narración, la voz *cuero* [“Vení; tenemos que dejar unos cueros en lo del Pardo... (406)] se convierte de forma definitiva en una monstruosa metáfora de Juliana. En una situación tal, el Libro se convierte en un mero objeto más entre los pocos que aún se conservaban en aquella casa destartada.

Si bien en los relatos que acabo de mencionar figuran como protagonistas hombres y mujeres que pertenecen a clases sociales y económicas muy distintas —en el cuento “La señora mayor”, los descendientes de la “aristocracia” fundada por los héroes militares de la Independencia; en “La intrusa”, orilleros de lejana ascendencia europea—, existen en *El informe de Brodie* otros relatos en los que figuran de modo destacado las clases privilegiadas de la Argentina. Aludo aquí a la “aristocracia” fundada en un elevado nivel social y en un gran poder económico. Junto a estas clases, aparecen otras que podríamos llamar aledañas: miembros de la clase media-alta y personajes que representan la burguesía ilustrada. Por razones de espacio, examinaré muy brevemente el relato titulado “El encuentro”. En el transcurso del comentario, me detendré en el papel que desempeña la presencia/ausencia de bibliotecas en esas páginas. Luego, empleando un marco de referencia

análogo —la presencia o ausencia de libros y bibliotecas— llevaré a cabo una lectura más detallada de otro: “El evangelio según Marcos”.

Antes de proseguir, sin embargo, quisiera hacer un alto que me permita considerar la naturaleza misma de esta colección de cuentos. En el conocido “Prólogo” a *El informe*, Borges declara sin ambages que los cuentos reunidos en el libro son, salvo uno, “directos” y “realistas”. El maestro argentino parece momentáneamente echar por la borda la tradición narrativa que lo ha caracterizado hasta entonces como un autor de narraciones donde prima el discurso figurado, la parábola y el símbolo, sin contar con las incursiones en el género fantástico. Pienso que la lectura que me dispongo a hacer, sobre todo de “El evangelio según Marcos”, amerita unos breves comentarios teóricos.

A diferencia de lo que Borges declara en el “Prólogo” a *El informe de Brodie*, propongo que la modalidad en la que se insertan los relatos que forman el volumen no es, en rigor, la que solemos asociar con la tradición del “realismo literario”. Tampoco son estos cuentos “directos”. El “Prólogo”, como les consta a muchos lectores, abunda en contradicciones y equívocos. Uno de los equívocos de mayor relevancia para nuestros fines está relacionado, justamente, con la noción de “realismo literario”. En esos renglones que anteceden al conjunto de relatos, Borges, entre risueño y mordaz, se las ingenia para minar el significado del término y su posible eficacia. Comienza por caracterizarlo como una convención literaria entre tantas: un “[género] no menos convencional que los otros y del cual pronto nos cansaremos o ya estamos cansados” (Borges *OC II*: 400). Y de inmediato trae a colación el dato de que “los hechos circunstanciales”, que algunos destacan como una característica “necesaria” del género y que figuraran en sus propios cuentos, ya se encuentran en algunos poemas medievales y “en las sagas de Islandia” (*OC II*: 400). La afirmación de Borges, pues, de que los relatos de *El informe de Brodie* son “realistas” porque, entre otras cosas, abundan en ellos los “hechos circunstanciales”, es cuando menos sospechosa.

Pero es cierto que en *El informe* encontramos una y otra vez “hechos circunstanciales”, y que la mayoría de los asuntos que trata el volumen de relatos trascurren en épocas contemporáneas o recientes. Lo que se suele llamar “la realidad referencial”, pues es claramente identificable. Todos los relatos, salvo el último, que es de carácter fantástico, tienen como referente el mundo social, económico y cultural de la república argentina. Pero como ya he indicado, propongo que, pese a la multitud

de “hechos circunstanciales”, los relatos no pertenecen propiamente a la modalidad “realista”. El lenguaje que Borges emplea en estos cuentos carece de una de las características fundamentales del lenguaje en que se fundamenta el género llamado “realismo literario”. Me refiero a la noción de “signo transparente”, que comentando a Roland Barthes, Terry Eagleton señala en su *Theory of Literature*, como piedra fundamental del lenguaje “realista”. Eagleton indica que el signo en la modalidad “realista” se concibe, como “a translucent window on to the object or on to the mind... words are felt to link up with their thoughts or objects in essentially right and incontrovertible ways: the word becomes the only proper way of viewing this object or expressing this thought” (Eagleton 1996: 117-118). Dicho de otro modo, en este género de lenguaje la relación palabra-cosa se concibe como de uno a uno; se trata, pues, de un lenguaje que aspira a ser unívoco.

El lenguaje que Borges emplea en *El informe de Brodie*, en cambio, es con frecuencia alusivo y ambiguo. Una y otra vez, el lector atento advierte la tácita presencia de símbolos o de otras características de un lenguaje figurado que dotan al discurso narrativo, a pesar de su aparente llaneza, de una marcada complejidad. Hay momentos, además, que el texto pide una lectura en clave, una clave que exige al que lee la configuración de una serie de relaciones que no son del todo aparentes. En cuanto a la naturaleza ambigua del lenguaje que Borges emplea en *El informe*, baste con recordar las múltiples ocasiones en que, de entrada, se desestabiliza la dimensión “histórica” de estos relatos. De todos, quizá sea “La intrusa” la narración en la que la multiplicidad de fuentes, algunas de estirpe dudosa, corroe de modo más evidente la autenticidad de la “historia” que se expone a continuación. El narrador inicia su relación del modo siguiente:

Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos en el partido de Morón. Lo cierto es que alguien la oyó de alguien, en el decurso de esa larga noche perdida, entre mate y mate, y la repitió a Santiago Dabove, por quien la supe. Años después, volvieron a contármela en Turdera, donde había acontecido. La segunda versión, algo más prolija, confirmaba en suma la de Santiago, con las pequeñas variaciones y divergencias que son del caso... (*OC* II: 403)

En el caso de “El otro duelo”, el narrador Borges comienza por declarar que la “historia” que constituye la trama se la relató Carlos Reyles, el hijo del novelista del mismo nombre. Reyles hijo advierte, un poco más adelante, que un capataz de su padre, apellidado Laderecha, “había recibido por tradición oral ciertos pormenores que ahora [dice el narrador] traslado sin mayor fe, ya que el olvido y la memoria son inventivos” (OC II: 436). En el relato “Guayaquil”, la situación es hartamente más compleja. Como ha advertido Daniel Balderston, la “historia” y la “ficción” se entrelazan y se contaminan entre sí hasta producir un texto de género indeterminado, rico en posibilidades de interpretación.¹ Situaciones como las que acabo de mencionar desestabilizan la noción de “realismo literario”.

Si la tradición de la narrativa “realista” como la conocemos —aquella que aspira a ser una mera relación del estado económico y social de una época— se muestra insuficiente, como paradigma interpretativo, para la lectura de la mayoría de los cuentos reunidos bajo el título *El informe de Brodie*, quizá se impone la búsqueda de otras claves que nos permitan leer estos relatos de modo significativo. Y la mención de la palabra *clave* de inmediato nos remite al “Prólogo” de *El informe*. Los lectores atentos del maestro argentino son conscientes de que en los renglones de sus prefacios o epílogos se encuentran —a pesar de sus ironías y contradicciones y muchas veces de un modo velado— indicios que permiten lecturas insospechadas de los relatos que componen el volumen. En el “Prólogo” de *El informe*, Borges señala sin más, casi como si fuera de paso, lo siguiente: “El curioso lector advertirá ciertas afinidades íntimas” (OC II: 400). Esas “afinidades íntimas” existen y van mucho más allá de unos cuantos argumentos que a veces se repiten, con variantes, en sus cuentos. Se trata de un principio, por llamarlo de algún modo, que dota al conjunto de unidad y de coherencia.

La piedra fundamental en la que figurativamente se apoyan casi todos los cuentos de *El informe de Brodie* es la siguiente: el libro en su conjunto es una crítica sostenida y muy severa de los diversos estamentos que componen la sociedad argentina. El relato “El informe de

¹ “History and fiction are thus inextricably entwined and contaminate each other —the historicity of the accounts of the meeting being marked by partisan forgery, the fictionality of the story (and of the Conrad novel) being undercut by the attention in them to historical events” (Balderston 1993: 116).

Brodie”, por demás, que es, como lo advierte el mismo Borges en el “Prólogo”, de naturaleza fantástica, se inserta en un género literario de índole satírica. A este género pertenecen, entre otros, el *Cándido* de Voltaire y *Gulliver’s Travels* de Swift, textos cuyo fin primordial consiste en enjuiciar con severidad características de sociedades que sus autores consideran dañadas o corrompidas.

Pero más allá del cuento “El informe de Brodie”, el discurso crítico también se hace patente muchas veces de modo indirecto, como ya lo hemos visto, en otros relatos que componen *El informe de Brodie*. He aludido a la ausencia de libros y a la presencia de unos pocos, y su significado posible en los cuentos “La señora mayor” y “La intrusa”.² Veamos ahora el alcance que pueden tener la presencia y la ausencia de libros en el relato “El encuentro” y en la extraordinaria narración “El evangelio según Marcos”.

“El encuentro”, nos informa el protagonista-narrador, tiene lugar en una quinta ubicada en el norte de la Argentina. Un grupo de jóvenes que pertenecen a la clase alta, todos amigos, se reúnen para conversar, disfrutar de un asado y divertirse. Los principales temas de conversación giraban —nos dice el narrador con ironía— en torno a los “doctos temas” que son “[los] caballos de carrera, sastrería, vehículos [y] mujeres notablemente costosas” (*OC* II: 417). A la hora de la comida en “el largo comedor” también se discutieron “las fechas de los vinos”. En el transcurso de la tarde, beben de más, se organizan juegos de cartas y surge una rencilla entre dos de los miembros del grupo. Las diferencias culminan en un desafío a un duelo a cuchillo. Se les proveen las armas, que son en rigor antiguos puñales de cuchilleros famosos. Salen al campo y los dos jóvenes de una clase privilegiada se baten y mientras lo hacen, lentamente se transforman en gauchos. Comenta el narrador “sin el poncho que hace de guarda, paraban los golpes con el antebrazo” (419). Sin que mediara una plena consciencia de ello, estaban repitiendo un viejo patrón cultural que exalta el valor, pero que es a la

² En un trabajo de elaboración relativamente reciente y de índole más general, he comentado asimismo sobre la noción de “realismo literario” y la crítica social con relación a *El informe de Brodie*. En esas páginas, sin embargo, no figuran ni los libros ni las bibliotecas como eje central de lo que entiendo es un examen crítico de las distintas clases que configuran la nación argentina. Cf. “Informe sobre *El informe de Brodie*”, Actas del XVII Congreso de la AIH, Università La Sapienza, Roma, *en prensa*.

vez sangriento y cruel. Es un modo de actuar que parecía estar secretamente inscrito en los cuchillos que ellos, ya sombras, no manejaban porque eran las armas quienes los manejaban a ellos. Todo termina con la muerte de uno de los dos muchachos.

De esta triste historia me interesa destacar aquí lo siguiente. El narrador se ocupa de describir con cierto detenimiento la quinta donde ocurren los hechos. Es un “caserón” (la palabra es del narrador) de varias habitaciones y donde el que relata la historia puede observar “una sala de billar”, “una galería de cristales con formas de rectángulos y de rombos” (*OC II*: 418) y muebles de caoba. Se nos informa que el dueño es un coleccionista. Pero es de notar que en ningún momento se mencionan ni obras de arte ni la existencia de un solo libro en la casa. En lugar de las estanterías y los anaqueles que podrían albergar una biblioteca, nos encontramos con vitrinas donde se exhibe una colección impresionante de armas blancas, cada una de ellas cuidadosamente rotulada. Son dagas y puñales de cuchilleros famosos que arrastran consigo historias lejanas; quizá uno de los cuchillos fue de Moreira, quien, observa el narrador, fue “en aquel tiempo el arquetipo del gaucho, como después lo fueron Martín Fierro y Don Segundo Sombra” (*OC II*: 418). Son esas armas las que, empleadas sin que medie reflexión alguna en el contexto de “El encuentro”, no tienen otro uso que el de ser instrumentos de la inquina, del arreglo de cuentas de poca monta y el de segar vidas jóvenes.

Volvamos nuestra atención ahora a “El evangelio según Marcos”. El relato, cuya trama se reviste de elementos trascendentes de índole religiosa, ha dado margen a interpretaciones complejas. Ha sido comentado por Marval-McNair (1995) a la luz de la historia del Evangelio según san Marcos y, de un modo más amplio, Schönhals (2001) ha indagado en torno al rol de la metaficción y la metafísica en el cuento. David Haberly, a quien volveré, en su estudio “The Argentine Gospels of Borges” (1989), inserta el relato en la polémica en torno al Borges escritor universal *versus* el Borges autóctono, y trae a colación una serie de textos argentinos que considero importantes.³

³ Antes de proseguir mi comentario de “El evangelio según Marcos”, sería preciso aclarar que hay sólo dos cuentos que forman parte de *El informe* en los que figuran bibliotecas y librerías: en ambos relatos uno de los protagonistas es judío. Los referentes y la complejidad de estos relatos requerirían un estudio aparte.

El protagonista principal de “El Evangelio según Marcos” es un joven porteño, estudiante de medicina, llamado Baltasar Espinosa. Su primo Daniel, poseedor de una estancia en el partido de Junín, lo invita a pasar la temporada de las vacaciones en el campo. Pocos días después de llegar Baltasar a Los Álamos (en la edición de 1970 Borges llama la estancia La Colorada), Daniel se ve obligado a viajar a la capital para “cerrar una operación de animales” (*OC* II: 447) y el estudiante queda solo en compañía de tres peones cuyo apellido es Gutre. El nombre originario de los Gutres era Guthrie, y los antepasados provenían de Inverness (Escocia). Se habían mezclado con indios, y ahora, convertidos en seres rústicos y elementales, no sabían ni leer ni escribir. Unas lluvias interminables mantienen a los cuatro incomunicados en la estancia. Para entretenerlos, Espinosa decide leerles el Evangelio según Marcos, “para ver si entendían algo” (*OC* II: 400). Los Gutres, en su ignorancia y extrema credulidad, comienzan a venerar al estudiante. Se insinúa que consideran a Espinosa como alguien dotado de poderes superiores: se asombran de sus “poderes” cuando cura un corderito herido con unas pastillas; en un momento dado se arrodillan y le piden la bendición. Cerca del final del relato, le preguntan a Baltasar si los que clavaron a Jesús en la cruz también se salvaron. Espinosa (“cuya teología era incierta”) contesta afirmativamente y luego ve, en el galpón vecino, la cruz que habían fabricado y donde él había de ser sacrificado.

Los Gutres, sabemos, son analfabetos. Como los Nilsen o Nelson que figuran en el relato “La intrusa”, los Gutres “casi no hablaban” (*OC* II: 398) y por tanto “el diálogo resultaba difícil” (398). Se les dificulta o parecen incapaces de formular abstracciones: “los Gutres, que sabían tantas cosas en materia de campo, no sabían explicarlas” (398). Por las pocas palabras que se cruzan entre ellos, Espinosa cae en la cuenta de las graves limitaciones de índole intelectual de los peones con quienes forzosamente está compartiendo el casco de la estancia. Pero de las muchas limitaciones que aquejan a estos personajes, la que va a desempeñar un papel decisivo en la trama del cuento es la siguiente: los Gutres son incapaces de entender que lo escrito en un texto con frecuencia se reviste de un carácter figurado o simbólico. Veamos dos ejemplos.

Para mitigar el tedio producto del largo período de aislamiento, ya lo he señalado, Baltasar decide entretener a sus compañeros con una

serie de lecturas a viva voz. De entrada les lee unos capítulos de *Don Segundo Sombra*. Pronto se da cuenta de que sus oyentes interpretan, si de interpretación se trata, de un modo literal lo que se les está leyendo. Se insinúa que los Gutres, por lo menos el mayor, ven la novela de Güiraldes casi como si fuera un manual de las labores que se suelen realizar en las estancias. El narrador afirma lacónicamente lo siguiente: “Desgraciadamente, el capataz había sido tropero y no le podían importar las andanzas de otro” (OC II: 447-8). El otro texto que Baltasar lee en voz alta es el Evangelio según Marcos. La interpretación literal de ese texto —y de los comentarios que surgen a raíz de su lectura— es, lo sabemos, trágica.

Detengámonos por unos instantes en la presencia de la “aristocracia” criolla y su relación con los libros en “El evangelio según Marcos”. El narrador, por más, subdivide esa clase criolla en hacendados y profesionales cultos. Baltasar Espinosa, estudiante universitario, reflexivo y un asiduo lector, cabría cómodamente en este estamento. La relación de la clase hacendada con los libros, sin embargo, deja mucho que desear. En Los Álamos, por ejemplo, el número de libros es muy escaso, tan escaso que no creo que ese conjunto se pueda calificar de “biblioteca”. Además, con unas muy pocas excepciones, el material impreso es de poca calidad: “En toda la casa no había otros libros que una serie de la revista *La Chacra*, un manual de veterinaria, un ejemplar de lujo de *Tabaré*, una *Historia de los Shorthorns en la Argentina*, unos cuantos relatos eróticos o policiales y una novela reciente: *Don Segundo Sombra*” (OC II: 447).

Daniel, el primo hacendado, es descrito como un joven insustancial, cuya principal preocupación, se insinúa irónicamente, es un “infatigable interés en las variaciones de la sastrería” (OC II: 398). Es notable que la clase “alta” queda representada en este cuento en términos muy semejantes a la que figura en el relato titulado “El encuentro”. Los jóvenes que se reunieron en la quinta —donde, recuérdese, nunca se alude a la presencia de libros, pero sí a la existencia de puñales de compadritos famosos— se entretenían hablando sobre temas tan “elevados” como los “caballos de carrera, sastrería, vehículos, mujeres notoriamente costosas” (365). Estos datos sirven de contraste para recalcar que es el estudioso, el lector, el imaginativo, el que reflexiona y defiende “opiniones...discutibles” —como su homónimo, el filósofo judeo-holandés Baruj Espinoza—, quien tendrá que sufrir el martirio.

Si momentáneamente dejamos de lado las dimensiones metafísicas y religiosas del cuento que, ya he indicado, ha merecido la atención de varios críticos, propongo que centremos nuestra atención en otro aspecto socio-cultural de gran importancia. Se trata del viejo tema de “civilización y barbarie”⁴ desde el punto de vista de lo que algunos interpretan como la disolución cultural de la estirpe europea en suelo americano. En su artículo de 1989, Haberly señala la importancia de los poquísimos libros aludidos en el relato, sobre todo los que están relacionados con asuntos de índole socio-cultural. La *Historia de los Shorthorn en la Argentina*, por ejemplo. Se alude aquí a los repetidos intentos de los dirigentes argentinos por estimular la inmigración de europeos, por un lado, y, por otro, importar reses (“English shorthorn bulls”) para producir un ganado de calidad superior. Hay, además, dos subtextos que no están directamente mencionados en el relato: uno de José María Ramos Mejía y otro de Esteban Echeverría.

Baltasar, nos indica el narrador casi de paso, era alumno del colegio inglés de un sector urbano llamado Ramos Mejía. José Ramos Mejía (1850-1914), un reconocido psicólogo y reformador, señala Haberly, había propuesto (*Las multitudes argentinas*, 1899) que “Argentine history and culture was a case-book study in abnormal psychopathology. Not only were the leaders of federalism —particularly Rosas— seriously imbalanced, but the gauchos who followed those leaders were degenerate and inferior” (Haberly 1989: 52). Ramos Mejía, explica Haberly, cree que la mezcla con razas no europeas, el indio y el negro, fue la causa del deterioro de la estirpe. El otro subtexto aludido es muy conocido: se trata de “El matadero” de Esteban Echeverría. Quizá el incidente más afín con “El evangelio según Marcos” es el dramático final de “El matadero”, en el que un joven estudiante unitario termina torturado, escarnecido y finalmente asesinado por una pequeña turba de insensatos. En el caso de “El evangelio según Marcos”, a pesar de cierta mansedumbre evidente en la torpeza de los Gutres —no hay maldad en ellos—, la incomprensión y la extrañeza que genera

⁴ Para un estudio reciente de cómo el tema de “civilización y barbarie” se inserta en poemas y relatos de Borges y cómo el escritor argentino lo maneja y, en ocasiones, lo transforma, véase el sugerente análisis de Rafael Olea Franco “El íntimo cuchillo en la garganta: ¿civilización o barbarie?” (Olea Franco 2006: 37-66).

Baltasar Espinosa, con sus dotes intelectuales e imaginativas nutridas por innumerables libros, desemboca igualmente en un final trágico.

La ausencia de libros por un lado y, por otro, la presencia de otros pocos, tan exiguo el número que sería impropio referirse a ese conjunto como una biblioteca, es, me parece, uno de los factores clave para entender una buena parte de los relatos de *El informe de Brodie* en su función de crítica social y cultural. Claro que en la Argentina hay grandes bibliotecas, públicas y privadas, y existen bibliotecas diseminadas por todo el país. De hecho, inicié mi comentario recordando la entrada de Borges a una de las impresionantes bibliotecas públicas de Buenos Aires, y evocando la sensación de haber pisado un ámbito casi sagrado. Pero las puertas del paraíso, como ocurre en las ortodoxias de las religiones tradicionales, no están abiertas para todos. Es significativo que para este conjunto de relatos, Borges haya privilegiado con frecuencia la ausencia de libros, de bibliotecas, en este caso privadas, como símbolo de aspectos significativos de la sociedad argentina que él encuentra objetables.

Por lo demás, no es la primera vez que Borges, a quien algunos no suelen asociar con la crítica socio-cultural, señala lo que él considera graves fallas en la sociedad circundante. Acaso el ejemplo por excelencia sea un ensayo mordaz publicado en *Sur* con fecha de 1931 titulado “Nuestras imposibilidades”.⁵ Allí se critican duramente rasgos de la cultura y de la sociedad argentina contemporánea que Borges considera, casi con indignación, objetables. Entre las varias características negativas que lo exasperan, el escritor destaca lo que él llama la falta de imaginación de sus congéneres y la tendencia al rencor y a la violencia. Habría que incluir, entre esos rasgos negativos, la exaltación de la mala suerte de los que, en un lance, tienen que sufrir la peor parte, lo que él llama “la fruición incontenible de los fracasos”. Como ilustración, Borges añade: “en los cinematógrafos de esta ciudad[...] jamás interesa la felicidad del ganador, sino la buena humillación de los vencidos” (Borges 1999: 119). Entre 1931 y 1941, Borges publicó

⁵ El texto fue incluido al año siguiente en la versión original de *Discusión* (1932). Sin embargo, Borges decidió excluirlo en la reimpresión del volumen difundida en 1957, en cuyo breve prólogo intentó justificar esa decisión con una escueta nota que se ha conservado en sus obras completas: “El artículo, que ahora parecería muy débil, no figura en esta reedición” (OC I: 177).

asimismo varios artículos que aluden al anti-semitismo tanto en la Argentina como en el exterior. En sus cuentos de madurez, ocasionalmente asoman alusiones críticas, muchas veladas por la ironía, de la sociedad que lo rodea. En un relato de la complejidad de “El Zahir”, por ejemplo, luego de describir a Teodelina Villar como una mujer singularmente frívola, el Borges narrador declara, sirviéndose de una pregunta retórica, “¿Confesaré que, movido por la más sincera de las pasiones argentinas, el esnobismo, yo estaba enamorado de ella...?” (*OC I*: 590). Pero las observaciones críticas de Borges no parecen provenir de un extrañamiento de la sociedad de la cual él forma parte. Repetidamente afirma sin ambages su condición de argentino. El último renglón del ensayo “Nuestras imposibilidades” (y no hay que pasar por alto el posesivo) es uno de tantos ejemplos: “Hace muchas generaciones que soy argentino; formulo sin alegría estas quejas” (Borges 1999: 120).

Para concluir, volvamos brevemente al “Prólogo” de *El informe de Brodie*. En un momento dado, Borges se detiene a considerar lo que se podría llamar la naturaleza de su narrativa. Luego de afirmar irónicamente que “No aspiro a ser Esopo”, declara: “Mis cuentos, como los de las *Mil y Una Noches*, quieren distraer o conmover y no persuadir. Ese propósito no quiere decir que me encierre, según la imagen salomónica, en una torre de marfil” (*OC II*: 399). Los relatos de *El informe de Brodie*, como tantos otros cuentos suyos, reafirman y confirman esa declaración: Borges no vivía, acaso nunca vivió, en una torre de marfil.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel (1993). “Behind Closed Doors: The Guayaquil Meeting and the Silences of History”, en *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Duke University Press, Durham, pp. 115-131.
- BORGES, Jorge Luis (1989). *Obras completas*, vols. I y II. Emecé Editores, Barcelona.
- (1999). *Borges en Sur: 1931-1980*, ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi. Emecé Editores, Buenos Aires.
- EAGLETON, Terry (1996). *Literary Theory. An Introduction*, 2ª ed. The University of Minnesota Press, Minneapolis.

- HABERLY, David T. (1989). "The Argentine Gospels of Borges". *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 66, núm.1, pp. 47-54.
- MARVAL-McNAIR, Nora de (1995). "«El evangelio según Marcos» según Borges". *Círculo. Revista de Cultura*, núm. 24, pp. 63-73.
- OLEA FRANCO, Rafael (2006). "El íntimo cuchillo en la garganta: ¿civilización o barbarie?", en *Los dones literarios de Borges*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, pp. 37-66.
- SCHÖNHALS, Silvia (2001). "Metaficción y metafísica en «El evangelio según Marcos»". *Alba de América. Revista Literaria*, vol. 20, núm. 37-38, pp. 291-298.

“LA NOCHE DE LOS DONES” O SOBRE UNA TEORÍA NARRATIVA DEL PROCESO GNOSEOLÓGICO

HERNÁN MARTÍNEZ MILLÁN
Duquesne University

Para Dan

ENTRE LAS TANTAS “INNUMERABLES RELACIONES”¹ QUE UN LECTOR de sentida nervadura como la de Jorge Luis Borges² puede producir o “armar” (Balderston 111), se hallan los materiales de la tradición griega que él emplazó en sus artificios literarios (me refiero al carácter “performativo” de la escritura de Borges). Son materiales de uso ordinario en la historia de la filosofía antigua que Borges modifica una vez que los selecciona y, también, materiales que nos permiten describir su estado hermenéutico en el contexto en que compone sus artificios literarios.³ Se podría mencionar una característica más sobre estos

¹ En “El escritor argentino y la tradición (occidental)”, Balderston anticipa en 1998 que: “Borges ha sido sometido a todo tipo de lecturas: estructuralistas, bajtinianas, derrideanas, marxistas, lacanianas, feministas y de estudios gay, filosóficas, científicas, novohistóricas y de estudios culturales, poscoloniales, religiosas, etc.” (152). Y digo que nos anticipa, ya que en 2010 Balderston, inspirado en la “Nota [de Borges] sobre (hacia) Bernard Shaw”, estudiará las “prácticas de lectura” de Borges. Siguiendo este modelo metodológico que nos permite comprender esa “práctica de la escritura”, este artículo busca analizar las “innumerables relaciones” que pueden leerse en Borges en torno de la filosofía antigua, especialmente sobre la cuestión del conocimiento en Grecia.

² Me refiero a ese hombre destinado a los símbolos del libro del que Borges habla en el “Prólogo” a la *Biblioteca Personal* (OC IV: 449).

³ Sobre esto véase mi artículo “El Platón de Borges” (166), donde explico cómo Borges sigue para el caso de Heráclito una lectura ampliamente aceptada

materiales y es que son “capa[ces] de interpretaciones sin término”, como Borges dice en “Sobre los clásicos” (OC II: 151).

Como se sabe, Borges, “un sensible y agradecido lector” (OC IV: 449), emplazó fragmentos de los filósofos griegos tanto en su obra poética como en su obra en general. Entre los más conocidos textos de esta tradición que el autor siente han sido “regalo de belleza” (*Inquisiciones* 30), están las referencias al río que fluye incesantemente de Heráclito, al ser bien redondo de Parménides, a la tortuga de Zenón de Elea y a las *Ideas* o “formas” platónicas. Todos estos textos clásicos, que no lo son por “posee[r] tales o cuales méritos” (OC II: 151), sino por su capacidad de proliferar lecturas, le sirvieron a Borges para “variar” “las emociones que la literatura suscita” (OC II: 151). Por lo general, estas referencias a la tradición griega le permiten ilustrar la cuestión ardua de cómo conocemos, que no solamente fue materia de las eruditas disputas de los helenistas en su tiempo,⁴ sino que al mismo tiempo le permitió describir el estado de esta cuestión, la cual parecería mantenerse como el ser bien redondo de Parménides, es decir, inalterable. A partir de estas referencias a la tradición filosófica griega y, específicamente, a la cuestión sobre cómo conoce el ser humano, el lector puede identificar que en muchos de sus textos, el problema central que anima su ejercicio narrativo es de naturaleza gnoseológico.

Desde su muy temprano ensayo ultraísta de 1922 “El cielo azul, es cielo y es azul” hasta su retorno a la poesía tras la ceguera, cuando compone sus dos poemas titulados “Heráclito”,⁵ Borges desdibuja los límites entre la literatura y la filosofía, y parecería que deja a la literatura la responsabilidad de contestar la pregunta sobre cómo conocemos, ante la incesante circularidad en que la filosofía se ha mantenido:

en su tiempo (me refiero a la teoría del devenir incesante que se compara con un río que fluye), pero que actualmente los especialistas en filosofía antigua consideran espuria.

⁴ Véase *Borges, libros y lecturas*, pp. 47, 81, 154, 189, 217, 247 y 284.

⁵ El primero de ellos, quizá el más conocido, fue publicado en 1969 (OC II: 357). El otro “Heráclito” es de 1976 y apareció por primera vez en *La Nación* (9 de Mayo de 1976); tiene el siguiente verso: “La ve impresa / en futuros y claros caracteres / en una de las páginas de Burnet” (OC 3:156). La referencia a J. Burnet (1863-1928) demuestra cuán bien informado estaba Borges sobre los estudios griegos.

“Elegid la clave filosófica que os parezca más eficaz y aplicadla al enlace de percepciones oculares que dan principio a esta encuesta. Lejos de iluminarlas o de confundirse con ellas, veréis que se mantienen incólumes, aisladas” (*Textos recobrados* 157).

O mejor aún, como aquí sostendré, Borges asignó a la literatura y no a la filosofía la tarea de figurarse una nueva versión sobre la cuestión del conocimiento, ya que ésta, quizá como ningún otro arte, tiene por tarea proliferar las narrativas sobre sus objetos. Desde esta perspectiva, las referencias de Borges a la tradición filosófica griega no solamente tienen la virtud de explicar al lector densos problemas filosóficos, sino que estos escombros de gnoseologías de denominación griega le permiten construir una teoría narrativa del proceso gnoseológico. Enseguida explicaré en qué consiste esta teoría narrativa del proceso gnoseológico, que desde mi punto de vista es señal de la actualidad hermenéutica de la obra de Borges.

Con “narrativa del proceso gnoseológico” quiero señalar que Borges trazó una teoría que considera que el ser humano conoce cuando es capaz de dejar que las narrativas que lo preceden continúen proliferándose. Para conseguir esto, él ensambla fragmentos o piezas de la filosofía de Platón sobre tal problema en su narrativa, cuidando de que además de ubicar las piezas precedentes sobre las dimensiones que él le traza al problema del conocimiento, estas piezas puedan producir una nueva interpretación. Esta teoría del proceso gnoseológico que explicaré a partir del extraordinario cuento “La noche de los dones”, el cual apareció en 1975 en *El libro de arena*, sugiere al lector que todo proceso gnoseológico redescrive incesantemente una descripción previa que quebranta toda posibilidad de figurarnos un origen para el entendimiento humano, como lo creyeron posible algunos filósofos modernos.

El problema del conocimiento permite a Borges darse cuenta de que a lo largo de la historia hay una serie de narrativas sobre tal cuestión. Tales narrativas parecerían haberse desencadenado desde que Heráclito, según Borges declaró: “Nadie baja dos veces a las aguas / del mismo río” (*OC* III: 156) y Parménides, como lo sugiere Borges apoyándose en el helenista O. Gigon (1912-1998), afirmara: “el Ser es semejante a la masa de una esfera bien redondeada” (*OC* II: 14). Desde entonces, “las generaciones de los hombres no [han] deja[do] caer” (*OC* III: 156) en el olvido el relato de Heráclito, ni el de Parménides,

ya que han reproducido y multiplicado tales metáforas.⁶ El filósofo que no dejó caer en el olvido los relatos de Heráclito y Parménides fue Platón, de quien podríamos decir que no sólo le permitió a tales narraciones epistemológicas sobrevivir a través de la descripción que hizo sobre este problema, sino que además se encargó de que los hombres futuros recordaran al padre de este relato épico, Parménides. De acuerdo con Borges, la cuestión sobre el conocimiento, es decir, sobre cómo conocen los seres humanos, nos permite rastrear una larga serie de redescrpciones. Esta serie es la que le provee a Borges los materiales para postular, en “La noche de los dones”, una suerte de teoría narrativa del proceso gnoseológico de carácter antiplatónico.

Esta perturbadora cuestión que Borges redescrive a lo largo de toda su carrera literaria, como si en cada una de las versiones estuviera anticipando esta teoría, finalmente lo llevará a darse cuenta de la serie que se inaugura cuando la cuestión se plantea. Como “La noche de los dones” me permitirá argüir, Borges finalmente se dará cuenta de que tal proliferación de respuestas en torno a la cuestión del conocimiento nada tiene que ver con la invención de materiales o categorías originales (fuentes) que se crean para explicar “[e]l Paisaje que se agolpa en la ventana” (*Textos recobrados* 155), del que Borges en 1922 tan sólo pudo resignarse a constatar su presencialidad y su imposible “fijación escrita” (*Textos recobrados* 154) al decirnos “Mejor dicho: todo está y nada es” (*Textos recobrados* 157). Por el contrario, comprenderá felizmente que ese “desperzarse de médanos desmadejados” (*Textos recobrados* 155) inaugura o da comienzo a una larga narrativa de voces imposible de sumar o conmensurar. Entonces comprenderá que cuando el ser humano conoce algo, no hace otra cosa más que “copia[r] lo que dictan / otras sombras” (*OC* II: 469), como lo había entrevisto pocos años antes en su poema “Estancia el retiro”, de 1972.

Con esta teoría narrativa del problema del conocimiento, Borges pretenderá liberarla de la narrativa dominante en la tradición occidental, a saber, de la narrativa platónica. Ésta se empeñó en explicar el proceso gnoseológico como el acto a través del cual se re-conoce algo que se olvidó. En cambio, Borges nos recordará las narrativas precedentes

⁶ De acuerdo con Borges, “quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas. Bosquejar un capítulo de esa historia es el fin de esta nota” (“La esfera de Pascal”, *OC* II: 14).

sobre el problema del conocimiento y sobre las piezas gnoseológicas platónicas agenciará una nueva lectura gauchesca que sostiene que nadie olvida la primera vez que conoce (en este caso, el amor y la muerte).

Para continuar explicando esta teoría narrativa del problema del conocimiento, permítaseme un breve excursus sobre la teoría platónica del conocimiento. Como es sabido, hay una serie de mitos en los diálogos escritos por Platón con los cuales éste creía explicar la manera en que los mortales apprehenden las Ideas. De acuerdo con el Sócrates del *Fedro*,

cualquier alma que, en el séquito de lo divino, haya vislumbrado algo de lo verdadero, estará indemne hasta el próximo giro y, siempre que haga lo mismo, estará libre de daño. Pero cuando, por no haber podido seguirlo, no lo ha visto, y por cualquier azaroso suceso se va gravitando llena de olvido y dejadez, debido a este lastre, pierde las alas y cae a tierra.

θεσμός τε Ἄδραστειας ὄδε. ἤτις ἂν ψυχὴ θεῶ συνοπαδὸς γενομένη κατίδη τι τῶν ἀληθῶν, μέχρι τε τῆς ἑτέρας περιόδου εἶναι ἀπήμονα, κὰν αἰεὶ τοῦτο δύνηται ποιεῖν, αἰεὶ ἀβλαβῆ εἶναι. ὅταν δὲ ἀδυνατήσασα ἐπισπέσθαι μὴ ἴδῃ, καὶ τινὶ συντυχίᾳ χρησαμένη λήθῃς τε καὶ κακίας πλησθεῖσα βαρυνθῆ, βαρυνθεῖσα δὲ πετερορρυήσῃ τε καὶ ἐπὶ τὴν γῆν πέσῃ (*Fedro* 248c 2-8).

Platón afirmará que ya todo lo hemos contemplado en el mundo eidético y que tras nuestra caída en el mundo sensible sometido al devenir, es decir, al nacimiento y a la muerte, la filosofía sanará la naturaleza rota de los mortales por medio de la anamnesis. Filosofar es recordar la contemplación de las Ideas eternas e inmutables, que recuerdan al ser bien redondo, sin generación e incorruptible (ἀγένητον ἐὸν καὶ ἀνώλεθρόν ἐστιν. fr. 8) que probablemente Parménides imaginó.

Ahora retornemos a nuestro tema central. Borges, el lector “sensible y agradecido”, invierte esta tesis sustantiva de Platón para considerar más bien que conocer es no poder olvidar, ya que “nadie olvida” el amor y la muerte, que son “esas dos cosas esenciales [que] me fueron reveladas” (*OC II*: 44), como dirá el narrador de “La noche de los dones”.

“La noche de los dones” comienza, es decir, prolifera la narrativa platónica sobre el conocimiento, como sigue:

En la antigua Confitería del Águila, en Florida a la altura de Piedad, oímos la historia.

Se debatía el problema del conocimiento. Alguien invocó la tesis platónica de que ya todo lo hemos visto en un orbe anterior, de suerte que conocer es reconocer; mi padre, creo, dijo que Bacon había escrito que si aprender es recordar, ignorar es de hecho haber olvidado. Otro interlocutor, un señor de edad, que estaría un poco perdido en esa metafísica, se resolvió a tomar la palabra. Dijo con lenta seguridad:

—No acabo de entender lo de los arquetipos platónicos. Nadie recuerda la primera vez que vio el amarillo o el negro o la primera vez que le tomó el gusto a una fruta, acaso porque era muy chico y no podía saber que inauguraba una serie muy larga (*OC III: 41*).

La explicación ahistórica que afirma que “todo lo hemos visto en un orbe anterior” está precedida de numerosas narrativas (*vgr.* el relato épico del ser de Parménides, la teoría del fuego de Heráclito, la doctrina pitagórica y órfica) que nos ayudarían a confirmar que en Platón convergen tales narrativas del proceso gnoseológico. Entonces, Platón no era “muy chico” para saber. Para intentar explicar la cuestión del conocimiento, el segundo narrador contará una historia cuyo objetivo central en esta discusión sobre el problema del conocimiento será revelar las cosas esenciales que nadie olvida. Por supuesto, hay otras primeras veces que nadie olvida, dirá el protagonista, que no acaba de entender lo de los arquetipos platónicos.

El narrador, “un señor de edad”, trayendo a la memoria lo que le dejó cierta noche, “la del 30 de abril del 74” (*OC III: 41*), explicará por qué la teoría de los arquetipos platónicos no ayuda a recordar la primera vez que conocimos las cosas esenciales. Éste afirmará: “yo [las] había conocido” (*OC III: 44*) tal noche.

La teoría narrativa del proceso gnoseológico que inventa Borges en este cuento explica dos cuestiones esenciales que siempre recordamos. La primera es el amor. La segunda, la muerte. Nótese que nuevamente Borges ensambla en su teoría materiales platónicos pero, por supuesto, su intención será invertirlos. Sólo así le permite a esta narrativa platónica continuar proliferándose y así demostrar que su aspiración a presentarse como “dialéctica”⁷ debió de hacerse a fuerza de re-

⁷ Ver Platón, *República* VI 508a-511e. Allí Sócrates sostiene: “cuando afirmo que en ella la razón misma aprende, por medio de la facultad dialéctica, y hace de los supuestos no principios sino realmente supuestos, que son como

negar de la larga serie que continuaba. Por esto al inicio de este artículo afirmé que Borges deja a la literatura y no a la filosofía la tarea de contestar la pregunta sobre el problema del conocimiento, ya que la filosofía desde Platón ha tenido la pretensión de producir un léxico último, como lo diría R. Rorty.⁸ En cambio, la literatura, más allá del problema de la verdad, ha reinventado las gramáticas y, como lo ha sostenido M. Edmundson, la literatura desde Homero ha sentido la urgente necesidad de proliferar las narrativas, “desplegando más allá del lector una vasta colección de episodios, que mientras ellos tal vez tengan mucho que enseñarnos se resisten a ser apresados bajo cualquier signo o sistema de signos” (14; la traducción es mía).

Pero volvamos a Platón para intentar comprender por qué Borges consideró que el amor es no materia de conocimiento, sino más bien de dominio. De acuerdo con Platón, el filósofo se empeña en una práctica espiritual que consiste en renunciar al cuerpo y al placer:

[¿]la ocupación de tal individuo no se centra en el cuerpo sino que, en cuanto puede, está apartado de éste, y, en cambio, está vuelto hacia el alma? [...] ¿Es que no está claro, desde un principio, que el filósofo libera su alma al máximo de la vinculación con el cuerpo, muy a diferencia de los demás hombres? [...] sino que se empeña en algo próximo al estar muerto el que nada se cuida de los placeres que están unidos al cuerpo (*Fedón* 64e-65a).

Sin embargo, pese a que el auténtico filósofo encara briosamente tal teoría, Sócrates, que es el personaje diseñado por Platón para probar la eficacia de su discurso filosófico (Sócrates es un *parresíastés*⁹), confiesa en el *Lisis* que: “Negligente y torpe como soy para la mayoría de las cosas, se me ha dado, supongo, por el dios, una cierta facilidad de conocer al que ama y al que es amado” (204 b-c). Sócrates es sabio

peldaños y trampolines hasta el principio del todo, que es no supuesto, y, tras aferrarse a él, ateniéndose a las cosas que de él dependen, desciende hasta una conclusión, sin servirse para nada de lo sensible, sino de Ideas, a través de Ideas y en dirección de Ideas, hasta concluir en Ideas”.

⁸ Richard Rorty, *El giro lingüístico: dificultades metafísicas de filosofía lingüística*, tr. Gabriel Bello, Paidós, Barcelona, 1990.

⁹ Platón, *Laques* 188d 4-6. A propósito de Sócrates como *parresíastés*, véase mi artículo “Acondicionamientos de metafísica experimental...” 121.

en asuntos de amor y, además, como ha expuesto en *Fedro* tras el discurso sobre los amantes con que Fedro fue capaz de hacerlo entrar en delirio (234d), ha recibido de “sabios varones de otros tiempos, y mujeres también, que han hablado y escrito sobre esto [el amor]” (235b-c), una elaborada teoría del amor. De acuerdo con el Sócrates del *Fedro*, que se resiste a exponer tal teoría porque prefiere examinar la tesis de Fedro (“hay que conceder favores al que no ama, antes que al que ama”¹⁰), el conocimiento del amor tiene una génesis en otras fuentes: “[P]uesto que estoy seguro de que nada de esto ha venido a la mente por sí mismo, ya que soy consciente de mi ignorancia, sólo me queda suponer que de algunas otras fuentes me he llenado; por los oídos, como un tonel. Pero por mi torpeza, siempre me olvido de cómo y de quién se lo he escuchado” (235c-d).

Sobre estas referencias a la obra de Platón deseo señalar lo siguiente. Primero, la más influyente de las teorías sobre el proceso gnoseológico juzga que el amor, al igual que las pasiones, han de considerarse como el mayor obstáculo epistemológico, ya que el amor fue considerado como un

apetito que, sin control de lo racional, domina ese estado de ánimo que tiende hacia lo recto, y es impulsado ciegamente hacia el goce de la belleza y, poderosamente fortalecido por otros apetitos con él emparentados, es arrastrado hacia el esplendor de los cuerpos, y llega a conseguir la victoria en este empeño, tomando el nombre de esa fuerza que le impulsa, se llama Amor (238b-c).

En otras palabras, para Platón, quien consideró que los objetos del pensamiento son *Ideas* no infectadas de carne humana, inodoras e incoloras, el amor es una materia que el filósofo debe conocer para ponerse a salvo de sus efectos devastadores. Diálogos como *Cármides* y *Banquete* ilustran de manera extraordinaria cómo Sócrates se pone a salvo de los efectos negativos del amor. Entonces, a partir de las referencias citadas podemos concluir que para Platón el amor es algo de lo que el filósofo tiene que escapar, ya que es un apetito que carece de control racional. Para controlar tal impulso, ha de conocer las formas en que éste aparece, como lo hace Sócrates, por ejemplo, ante las trampas

¹⁰ *Fedro* 235e.

eróticas que Alcibiades le tiende (*Banquete* 217a-d).¹¹ Segundo, la teoría platónica que pretende responder al problema del conocimiento, además de considerar que el amor priva al filósofo de la contemplación de las Ideas, inventa una narrativa negativa sobre éste que tiene la característica de olvidar las fuentes que le sirvieron de inspiración.¹² Como anoté arriba, Sócrates reconocerá que por su torpeza (*docta ignorantia*), siempre se olvida de cómo y de quién se lo ha narrado.

En cambio, como ya he indicado, la teoría narrativa del proceso gnoseológico que traza Borges en “La noche de los dones” considera que lo que nunca olvidamos y, además, es el objeto esencial del conocimiento, es el amor. El hombre que no acaba de entender lo que son los arquetipos platónicos y que se pregunta si acaso se puede justificar el hecho de que no recordemos la larga serie que se inaugura cuando conocemos, por haber sido muy chicos cuando lo vimos por primera vez, explicará a través de un relato antiplatónico cómo cuando “estaba por cumplir [...] trece años” en una noche conocerá aquello que nunca más podrá olvidar: el amor y la muerte. Es importante notar que la edad del protagonista alude a algún tipo de rito de pasaje a la vida adulta.

Al problema del conocimiento en términos platónicos que se discute al inicio del cuento, Borges opondrá un relato construido sobre los materiales de una “mitología personal en la que se vinculan armas y letras, dichos y hechos” (58), como ha afirmado Balderston, refiriéndose a los cuentos en que Borges “descubrió una nueva manera de novelar la historia conflictiva de la Argentina de su época” (58).

La materia gauchesca que recuerda el narrador puede sintetizarse así: “Por aquel tiempo, uno de los peones, Rufino, me inició en las cosas del campo”, dirá el “señor de edad” (*OC* III: 41), quien al inicio del relato era el hombre que declaró estar perdido en la metafísica platónica. Rufino y el narrador irán al pueblo una noche del sábado en busca de diversión:

¹¹ Véase “El discurso de Alcibiades en el *Banquete* de Platón: Teatro filosófico” (376-382).

¹² Quizá P. Kingsley es el intérprete actual más severo de la obra de Platón en este sentido. Véase *En los oscuros lugares del saber*, especialmente el capítulo “Matar al padre”, 43-48. También véase M. Onfray, *Contrahistoria de la filosofía: las sabidurías de la antigüedad*, 143-152.

En una esquina nos apeamos frente a una casa pintada de celeste o de rosa, con unas letras que decían *La Estrella* [...] En el fondo del zaguán había una pieza larga, con bancos laterales de tabla y, entre los bancos, unas puertas oscuras que darían quién sabe dónde [...] Había bastante gente; una media docena de mujeres con batones floreados iba y venía (OC III: 42).

Luego de que Rufino presenta a su amigo a la dueña de casa, el narrador afirma que “[e]ntre las mujeres había una, que me pareció distinta a las otras. Le decían la Cautiva [...] La trenza le llegaba hasta la cintura” (OC III: 42). Rufino pedirá a la Cautiva que narre lo del malón, con el propósito de refrescar la memoria de los presentes. Ella narrará los hechos, que básicamente se reducen a exponer cómo los indios “podían caer como una nube y matar a la gente y robarse los animales” (OC III: 42). Mientras la Cautiva habla, llegan a caballo orilleros borrachos, entre quien está el famoso Juan Moreira. Y según el narrador “Aquí empieza de veras la historia” (OC III: 43). Gritos y vidrios rotos. El joven narrador temblando se esconderá en una pieza oscura:

Oí pasos de mujer que subían y vi una momentánea hendidura de luz. Después la voz de la Cautiva me llamó como un susurro.

—Yo estoy aquí para servir, pero a gente de paz. Acércate que no te voy hacer ningún mal.

Ya se había quitado el batón. Me tendí a su lado y le busqué la cara con las manos. No sé cuanto tiempo pasó; no hubo una palabra ni un beso. Le deshice la trenza y jugué con el pelo, que era muy lacio, y que después con ella.[...]

Un balazo nos aturdió. La Cautiva me dijo:

—Podés salir por la otra escalera (OC III: 43).

A la teoría abstracta de los arquetipos platónicos Borges opone una narración cargada de hechos históricos: Lobos (pueblo de la provincia de Buenos Aires donde muere y está enterrado Juan Moreira), *La Estrella* (pulpería en que Moreira fue rodeado por la policía) y Chirino (“sargento [que] le clavó el acero” a Moreira).

La muerte del gaucho Moreira, que la historia popular argentina convirtió en leyenda, ya que como lo dice Eduardo Gutiérrez:

“Moreira no tiene parangón con ninguno de los muchos hombres de valor asombroso que han habitado nuestras campañas” (*Juan Moreira* 298), es el evento que Borges eligió para ilustrar el problema del conocimiento y significativamente dice que aquí “comienza” su historia.

En una noche sangrienta que si bien Borges se abstiene de narrarla como de seguro su mitología personal podría evocarla a partir de las páginas que leyó de Gutiérrez,¹³ describirá la muerte del gaucha. Él sabía que no podía transmitir esto a la manera de Gutiérrez o de Homero. Borges, a través de una narración limpia, falaz y ordenada, narrará los hechos.

En “Los laberintos policiales y Chesterton”, había sostenido que “esas pompas de la muerte no caben en la narración policial” (*Borges en Sur* 128). Borges, pudoroso ante la muerte, escribirá: “De un brinco, el sargento le clavó el acero en la carne. El hombre se fue al suelo, donde quedó tendido de espaldas, gimiendo y desangrándose [...] El sargento, para acabarlo de una vez, le volvió a hundir la bayoneta” (*OC* III: 44).

Si bien es cierto que Borges no transmite cada “nuevo vómito de sangre” (291) de Moreira, circunstancia que sí narra Gutiérrez, quien abunda en estos detalles, también es cierto que su limpieza narrativa nada tiene que ver con las Ideas incoloras e inodoras que el narrador no puede recordar y, entonces, se decide a narrar la noche del 30 de abril de 1874. La higiene narrativa que Borges practica en este relato gauchesco, la cual tiene por objetivo exponer dos cosas esenciales, el amor y la muerte, a los asistentes al debate sobre el problema del conocimiento que se han dado cita en la Confitería del Águila, podría considerarse como el método que propone Borges para la teoría narrativa del proceso cognitivo. Más allá de la limpieza incolora e inodora como Platón se figura el paisaje en que las almas contemplan por primera vez las realidades eternas no infectadas de carnes humanas, pero también atento a los excesos de las teorías historicistas que describen el problema del conocimiento hipostasiando la realidad como material fáctico, Borges presentará una vía intermedia (higiene narrativa) que explica cómo los seres humanos conocen las cosas esenciales.

¹³ Véase *Juan Moreira*, especialmente el capítulo titulado “Jaque Mate”, 290-291.

En otras palabras, Borges, quien había historiado la perturbadora cuestión metafísica, reconoció que, por una parte, si bien nadie recuerda la primera vez en que le tomó el gusto a una fruta, por otra parte “hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo, pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sin razón para saber que es falso” (*OC I*: 258). La teoría narrativa del proceso gnoscológico que se traza en “La noche de los dones” no es simplemente, como bien dijo Víctor Bravo, una prueba más de cómo “[la] obra de Jorge Luis Borges es una prodigiosa síntesis y resignificación del pensamiento de la modernidad” (*El orden y la paradoja* 9). Al oponerle a la teoría platónica, que ha sido incapaz de explicar el problema del conocimiento, una narración gauchesca lo suficientemente higiénica para perdurar en la memoria del narrador y asegurarle que “hay otras primeras veces que nadie olvida”, la primera vez que se enamora y se mira a la muerte, Borges va más allá de “la problemática [moderna] sobre la sustancialidad o la insustancialidad de lo real” (Bravo 9). Borges sabe que dicha problemática, más que ninguna otra, además de inaugurar una larga serie que el mismo Platón no estuvo dispuesto a recordar en sus dramas de ideas, puede disolverse si dejamos de intentar recordar episodios insustanciales para más bien preferir recordar esa primera vez en que conocimos el amor y miramos la muerte.

Finalmente, deseo señalar que la teoría narrativa del problema del conocimiento que se ve arabescamente dibujada por Borges en “La noche de los dones”, además de servirle para proliferar la narrativa platónica bajo la forma higiénica de la literatura gauchesca que él propone, también le permitió construir una respuesta desde el punto de vista de la literatura, la cual se aseguró de indicar que ésta debería de ser “performativa”. Esto quiere decir que, como afirmó en “La escritura del dios”,¹⁴ en “los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra” (*OC I*: 597). Intentar una respuesta provisional sobre el problema del

¹⁴ Véase el extraordinario análisis de Balderston sobre este cuento, “Cryptogram and Scripture: Losing Count in «La escritura del Dios»” (*Out of Context* 68-80).

conocimiento es asegurarse de que las narrativas precedentes continúen proliferándose. Conocer es entonces recordar.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Biblos, Buenos Aires, 2000.
- . *Out of Context*. Duke University Press, Durham, 1993.
- . *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*. Universidad Nacional de Litoral, Santa Fe, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges en Sur*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1999.
- . *Obras completas*. 4 vols. Emecé Editores, Buenos Aires, 1996.
- . *Textos recobrados. 1919-1929*, comp. Sara L. del Carril. Emecé Editores, Buenos Aires, 1997.
- BRAVO, Víctor. *El orden y la paradoja: Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Universidad de los Andes, Mérida, 2003.
- EDMUNDSON, Mark. *Literature against philosophy, Plato to Derrida*. Cambridge UP, Cambridge, 1995.
- GUTIÉRREZ, Eduardo. *Juan Moreira*. Libros Perfil, Buenos Aires, 1999.
- KINGSLEY, Peter. *En los oscuros lugares del saber*. Atalanta, Girona, 2006.
- MARTÍNEZ MILLÁN, Hernán. “Acondicionamientos de metafísica experimental o sobre el entrenamiento filosófico que prescriben Platón y Epicuro”. *Filosofía UIS* 6.1-2 (2007): 101-134.
- . “El discurso de Alcibiades en el Banquete de Platón: Teatro filosófico”. *Escritos* 17.39 (2009): 358-389.
- ONFRAY, Michel. *Las sabidurías de la antigüedad: Contrahistoria de la filosofía, I*. Anagrama, Barcelona, 2007.
- PLATÓN. *Fedón. Fedro. Lisis. Banquete. Laques*, en *Diálogos*. Secretaría de Educación Pública, México, 1988, 3 vols.
- RORTY, Richard. *El giro lingüístico: dificultades metafísicas de filosofía lingüística*, tr. Gabriel Bello. Paidós, Barcelona, 1990.
- ROSATO, Laura, y Germán Álvarez. *Borges, libros y lecturas. Catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*. Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2010.

UNA DECLARACIÓN FINAL BORGEANA:
“ASPECTOS DE LA LITERATURA GAUCHESCA”
COMO UNA PROPUESTA DE
RELECTURA GENÉRICA

ALEJANDRA AMATTO
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Hay dos maneras de usar una tradición literaria: una es repetirla servilmente; otra —la más importante— es refutarla y renovarla.

JORGE LUIS BORGES, “La poesía gauchesca”

ASPECTOS DE LA LITERATURA GAUCHESCA (1950) REPRESENTA, A mediados del siglo pasado, un punto cumbre del análisis elaborado por Jorge Luis Borges sobre el género. Los aportes y reelaboraciones que el autor realiza en este ensayo son significativos y develan, principalmente, una relación de la gauchesca más cercana a sus orígenes y próxima a la realidad contextual de su tiempo.¹ Si bien es cierto que

¹ Como se sabe, uno de los autores que más insistió en marcar las pautas que necesariamente relacionan al género con la realidad contextual de su época fue Ángel Rama. Bajo esta premisa, el crítico uruguayo define a la gauchesca como: “una creación literaria encuadrada rígidamente por un vertiginoso cambio político-social al que sirvió y cuya incidencia sobre temas y formas establece el primer modelo de literatura revolucionaria. Ese modelo tendrá aplicación, con las consabidas variaciones derivadas del tiempo y las circunstancias culturales específicas, en otras instancias revolucionarias de las sociedades hispanoamericanas, corroborando lo que a su aparición determinó su originalidad: el condicionamiento social de las formas y no sólo de los asuntos” (Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Centro Editor de América Latina, Buenos

este texto derivará siete años más tarde en el ensayo “La poesía gauchesca” —una versión más acabada en la que se afinan varios detalles—, publicado en la segunda edición de *Discusión* (1957), la “Declaración final” que cierra el ensayo del 50 y la inclusión del “Poema conjetural” (ambos eliminados en la versión de 1957) revelan sustancialmente, como se demostrará, una aplicación práctica del problema gauchesco en la sociedad argentina del período. Por este motivo, el análisis central de este trabajo partirá desde un punto opuesto al que tradicionalmente se esperaría. No pretendo detenerme en el ensayo “más acabado”, que sería el de 1957, sino en su antecesor, el de 1950.

Después de prácticamente una década de parcial ausencia, el tema gauchesco resurge en los ensayos de Borges a mediados del siglo xx. Si bien durante los años cuarenta sólo se percibe un débil eco —fundamentalmente narrativo— del asunto que tiempo atrás había constituido un punto neurálgico en su obra, una década después volverá a publicar textos que implican una reflexión más profunda sobre la literatura gauchesca. El aspecto más interesante que ocasionó este prolongado alejamiento, que transformó las bases en las que se sustentaban varios de los postulados borgeanos de los años veinte y posibilitó su posterior resurgimiento, consistió en una radical reformulación del tema criollo, como se verá a continuación.

PRIMEROS ANTECEDENTES: VARIANTES TEXTUALES

Un paso inicial y trascendente en este camino de transformación lo constituye la primera versión de “Aspectos de la literatura gauchesca”, texto presentado como una conferencia, con el mismo título, dictada el 29 de octubre de 1945 en el Paraninfo de la Universidad de la República, en Montevideo. La conferencia retoma varios temas expues-

Aires, 1982, p. 35). Para Rama, la lectura del género se basa obligatoriamente en comprender la función emancipadora que desempeñó la gauchesca en las sociedades rioplatenses del XIX, al estar íntimamente relacionada con los cambios sociales y políticos de su tiempo. De la misma forma, el crítico exalta la condición pionera que tuvo este tipo de literatura en Hispanoamérica al desarrollar una propuesta estética cuyo condicionamiento en modelos y formas, a pesar de sus varias mutaciones, trascenderá los límites convencionales y acompañará a las coyunturas revolucionarias.

tos en los ensayos “El coronel Ascasubi” y “El Martín Fierro”, publicados originalmente en la revista *Sur* e integrados posteriormente a la primera edición de *Discusión* (1932).² Es importante mencionar que la fusión y reestructuración de los contenidos de ambos textos para la conferencia del 45, los llevarán a formar parte de la versión final del ya mencionado ensayo “La poesía gauchesca”, presente en la muy transformada segunda edición de *Discusión* (1957), integrada en las *Obras completas* de Emecé.³

² “El coronel Ascasubi”, *Sur*, verano 1931, núm. 1, pp. 129-140. “El Martín Fierro”, *Sur*, otoño 1931, núm. 2, pp. 134-145.

³ Ésta es la única edición de *Discusión* en la que se registran modificaciones significativas con respecto de la primera de 1932 la que, por cierto, constituirá la “reaparición” del texto después de veinticinco años de haber sido publicado. Como señala Nicolás Helft, la edición de 1957 en *Obras completas* “incluye muchas variantes, respecto de la edición de 1932”, al punto de que es necesario volver a “listar el contenido completo” del libro de 1957. Las siguientes ediciones, que van desde 1974 hasta 1994 en el registro del investigador, no presentan cambios respecto de la publicación de los años cincuenta (N. Helft, *op. cit.*, p. 256). Asimismo, el título del ensayo en sí (“La poesía gauchesca”) ha generado una serie de vastas confusiones por poseer, al menos, dos homónimos más: uno de 1953 y el otro de 1960. Lamentablemente, la bibliografía de Helft sustenta esta confusión, pues al documentar la aparición de los textos que están bajo ese título anota, en primer lugar, el ensayo “La poesía gauchesca”, publicado en la revista *Ars* de 1960 con el siguiente inicio: “[En las literaturas de América...]. Inmediatamente después, y para diferenciarlo de los textos de 1953 y de 1957 (el primero, *El «Martín Fierro»*, escrito en colaboración con Margarita Guerrero; el segundo, la edición de *Discusión* incluida en las *Obras completas*) conjurados bajo el mismo nombre, registra un supuesto inicio común de estos últimos para señalar que se trata de los mismos ensayos, pero publicados en dos libros distintos, pues anota: “«La poesía gauchesca» [«La poesía gauchesca es uno de los acontecimientos más singulares...”] [“El Martín Fierro 1953] [*Discusión* 1957]” (N. Helft, *op. cit.*, p. 190). Reproduzco aquí los párrafos iniciales de los textos de 1953 y de 1957 que en la anotación de Helft se presumen iguales:

1) “La *poesía gauchesca* es uno de los acontecimientos más singulares que la historia de la literatura registra. No se trata, como su nombre puede sugerir, de una poesía hecha por gauchos; personas educadas, señores de Buenos Aires o de Montevideo, la compusieron. A pesar de este origen culto, la poesía gauchesca es, ya lo veremos, genuinamente popular, y este paradójico mérito no es el menos de los que descubriremos de ella” (Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (col.), *El “Martín Fierro”*, Alianza, Madrid, 2002, p. 111). [Las cursivas son mías].

Annick Louis señala este último dato como menor —y poco atractivo, si se aprecia que el ensayo de 1957 contará con escasas modificaciones—, porque el mayor cambio textual entre una y otra versión se relaciona, en un examen primario, con el orden de los apartados en que se organiza la conferencia de 1945, publicada como texto impreso hasta 1950. Sin embargo, una de las diferencias más significativas que poseen ambos ensayos parte justamente de sus títulos. Desde allí se establece un contraste importante al destacar que en la publicación de 1950 se hace evidente que la “gauchesca” implica para Borges una especie de subcategoría del género poético:

Cette publication servira de base pour l'article de l'édition de 1957 de *Discusión* ; en vérité, le texte n'a été que très peu modifié, les variations les plus importantes étant de l'ordre de la disposition en chapitres choisie pour *Aspectos de la literatura gauchesca*. A l'exception, bien entendu, du titre, qui établit un écart intéressant car, dans le texte de 1950, il semble évident que la «gauchesca» implique qu'il agit

2) “*Es fama que le preguntaron a Whistler cuánto tiempo había requerido para pintar uno de sus nocturnos y que respondió: «Toda mi vida». Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó. De esa correcta aplicación de la ley de causalidad se sigue que el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente que el universo necesita del menor de los hechos. Investigar las causas de un fenómeno, siquiera de un fenómeno tan simple como la literatura gauchesca, es proceder infinito; básteme la mención de dos causas que juzgo principales*” (J. L. Borges, *Discusión*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1957, p.11). [Las cursivas son mías].

Es evidente que el comienzo de los dos ensayos es diferente y, si a estas variantes iniciales se suman por lo menos una decena más que se encuentran a lo largo de ambos textos, sería pertinente preguntar hasta qué punto las diferencias textuales y las profundizaciones conceptuales —que también se registran en el trabajo de 1960, y que sí parecerían ser contempladas por el investigador al resaltar su inicio distinto— permiten hablar de un mismo texto y no de dos textos homónimos. Por último, excluyo de este debate el texto *La poesía gauchesca* (Centro de Estudios Brasileiros, Buenos Aires, 1960) porque a pesar de llamarse igual que los dos anteriores, su presentación a modo de folleto independiente y su parcial y brevísimo enfoque sobre la literatura *gaúcha*, lo eximen de posibles confusiones con los otros dos ensayos.

d'une sorte de sous-catégorie du genre poétique. Quant aux autres différences, dans la partie consacrée à Hernández, Borges enlève une phrase, où il propose de considérer ces réflexions sur la condition du roman comme un prologue d'une étude qui reste à réaliser ; «La poesía gauchesca» apparaît, en revanche, comme une démonstration achevée. De plus, dans «La poesía gauchesca», il manque la dernière phrase, de sorte que le texte se ferme sur une affirmation du caractère pertinent d'une lecture du *Martín Fierro* dans le cadre du genre romanesque.⁴

Como se observa con respecto a otras variantes, Louis destaca además que en la parte dedicada a José Hernández como autor canónico del género, Borges omite cierta frase en donde se proponía considerar sus reflexiones sobre la condición de la novela *Martín Fierro* y describe que lo que se dice sobre este libro es apenas una especie de prólogo. Por ello, para la autora, “La poesía gauchesca” aparece en 1957 como un texto más acabado al cerrar con una afirmación sobre la importancia de la lectura del *Martín Fierro* en el marco del género novelístico.

Si bien esta última reflexión no es del todo sorprendente, ya que Borges la venía prefigurando desde algunos años antes, sí instaura de manera frontal el debate sobre la caracterización genérica del texto de Hernández —como se sabe, uno de los más profusos en cuanto a documentación crítica— y también punto estratégico en el que difiere radicalmente de Leopoldo Lugones. Vale la pena retomar como ejemplo el polémico cierre del ensayo de 1950, cuya última frase se elimina en la versión de 1957:

Dije que una novela. Se me recordará que las epopeyas antiguas representan una preforma de novela. De acuerdo, pero asimilar el libro de Hernández a esa categoría primitiva, es agotarse inútilmente en un juego de fingir coincidencias, es renunciar a toda posibilidad de un examen. La legislación de la épica —metros heroicos, manejo servicial de los dioses, destacada situación política de los héroes— no es aplicable

⁴ Annick Louis, *Jorge Luis Borges: Œuvre et manœuvres*, L'Harmattan, París, 1997, pp. 437-438.

aquí. Las condiciones novelísticas, sí lo son. *De su ordenada aplicación eventual, estas palabras son apenas un prólogo.*⁵

Acudo a las palabras de Beatriz Sarlo, quien sostiene que en oposición

a la versión lugoniana del *Martín Fierro* como épica nacional, Borges subraya sus elementos novelísticos. Los héroes épicos, razona Borges, sin demasiada preocupación de fidelidad a las epopeyas occidentales, necesitan ser perfectos; Martín Fierro es moralmente imperfecto y, por eso, pertenece a la línea de la novela (esto implica un deslizamiento de paladín a cuchillero). La grandeza de Hernández no está en el género del poema sino en su perfección inabarcable [...].⁶

Al margen de estas mínimas transformaciones citadas como ejemplos de uno u otro texto, y si se parte de una estricta configuración analítica, resultaría estéril realizar una simple fijación de variantes entre *Aspectos de la literatura gauchesca* (1950) y “La poesía gauchesca” (*Discusión*, 1957) para establecer desde allí sus escasas y poco notorias diferencias. Más aún si se considera que la trayectoria de ambos ensayos deriva, como ya se mencionó, del proceso de transformación y corrección de los primigenios “El coronel Ascasubi” y “El Martín Fierro”, de la edición original de *Discusión*. Por esta razón, será importante analizar el texto base de 1950 para posteriormente discutir y problematizar los anexos que contiene.

⁵ Jorge Luis Borges, *Aspectos de la literatura gauchesca*, Número, Montevideo, 1950, p. 32. (Indico en cursivas la última frase omitida en el ensayo “La poesía gauchesca” publicado en: *Discusión*, Emecé Editores (*Obras Completas*, 6), Buenos Aires, 1957 [pp.11-38]).

⁶ Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Siglo XXI Editores, México, 2007, p. 63. Dentro de este mismo análisis, la autora también reafirma la imperiosa necesidad existente en la época de separar a *Martín Fierro* de Lugones que “a su modo fútil y desafortunado, lo había comparado con los poemas homéricos. El poema debía ser liberado del peso muerto de una afebrada crítica hiperbólica (practicada también por Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*) y reinstalado en una tradición productiva para la literatura contemporánea” (*idem*).

NUEVAS REELABORACIONES SOBRE EL GÉNERO

Borges se interesó particularmente por los orígenes del género gauchesco. Como ya es costumbre en la obra del autor, varios de los textos redactados en este período inician con una disertación sobre el tema. El ensayo de 1950 no será la excepción, ya que él adelantará desde los primeros párrafos su postura:

Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que *la pampa* y *que las cuchillas* fue el carácter urbano de Buenos Aires y Montevideo. Las guerras de Independencia, la guerra de Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca (*Aspectos*, p. 6; las cursivas son mías).⁷

La radicalidad de este planteamiento sobre los orígenes de la gauchesca desautoriza de manera plena cierta teoría interpretativa cuya propuesta consistía, por un lado, en asimilar la figura autoral con la del gaucho y, por el otro, en asociarla con escenarios pastoriles idílicos. Desde la perspectiva borgeana, el verdadero autor gauchesco posee orígenes antagónicos con la temática que desarrolla en su literatura y, sobre todo, con el medio en el que se desenvuelven sus protagonistas. Los escritores del género son el resultado de la compenetración de un hombre urbano, de cultura civil y carente de orígenes rurales, en el ajeno mundo del gauchaje.

Al analizar estas mismas reflexiones que fueron reproducidas sin variantes en el ensayo de 1957, Guillermo Gotschlich sintetiza el problema planteado de la siguiente manera:

⁷ En la cita se presentan dos referencias geográficas muy representativas. La primera de ellas alude directamente a la pampa, y sus implicaciones son notoriamente conocidas. No así la segunda, que remite a las colinas o lomas onduladas (de no más de 500 metros de altura) denominadas en Uruguay, y parte de Argentina, como “cuchillas” por tener su cumbre en punta y aproximarse así a la forma de un arma de filo. Considero pertinente esta aclaración porque dentro del contexto bélico del mundo gauchesco, el término podría resultar confuso.

En “La poesía gauchesca” nuevamente Borges alude al planteamiento equívoco acerca de la aparición del subgénero en la tradición rioplatense. Para sus antecesores, las causas se originan en la modalidad pastoril de la vida en la pampa, razón suficiente que afirmaría el nacimiento de esta poesía; Borges agrega otra explicación necesaria, reduciendo la generalidad de la anterior a una que la complementa y justifica. La objeción apunta a considerar al gaucho como materia del origen de esta literatura, explicación que distrae otra: la de que una compleja conjunción de hechos afirmados en la visión de “hombres de cultura civil” (los precursores de Hernández) accedieron a un fondo sustantivo de comprensión del fenómeno del gauchaje.⁸

A pesar de lo paradójico que puede resultar el hecho de que una literatura desarrollada en el ambiente rural haya tenido sus orígenes en medios urbanos, la crítica en general no discute la pertinencia de la afirmación borgeana. De igual modo, otra parte de la explicación está sustentada en la conformación de las naciones sudamericanas, estrechamente vinculada con los conflictos bélicos. Las guerras que azotaron a la región acercan a los autores al mundo de la barbarie gauchesca —en la voz sarmientina— y producen un efecto de asombro que, como señala Borges, conjunta dos estilos vitales disímiles. La explicación del autor sobre los orígenes del género también será ampliamente desarrollada en otros textos, como: *El “Martín Fierro”* (1953), escrito en coautoría con Margarita Guerrero, y el “Prólogo” a la edición de *Poesía gauchesca* (1955), redactado en colaboración con Bioy Casares.

Una de las críticas más importantes de Borges en sus textos de mediados de siglo, radica en la imposibilidad de despojar a la gauchesca de su jerarquía por no poseer orígenes autorales depositados en la figura del protagonista. Esto significa que, desde la perspectiva de su metodología crítica, tachar de artificial “o de inveraz a la literatura gauchesca porque ésta no es obra de gauchos, sería pedantesco y ridículo”; no obstante, “no hay cultivador de ese género, que no haya sido alguna vez, por su generación o las venideras, acusado de falsedad” (*Aspectos*, p. 6).

Borges plantea el problema de fijar el prototipo gauchesco desde el ejercicio escrito: ¿cuánto se acerca o se aleja la denostada realidad

⁸ Guillermo Gotschlich, “Lectura borgeana sobre la gauchesca. Ensayos y cuentos”, *Revista Chilena de Literatura*, nov. 2000, núm. 57, p. 49.

del gaucho rioplatense a la figura icónica que desarrolla el autor del género con su escritura? El cuestionamiento es sustancial porque a partir de esta relación de proximidad, el lector juzga la validez de la construcción literaria propuesta por el escritor:

Sobre la mayor o menor autenticidad de los gauchos escritos, cabe observar, tal vez, que para casi todos nosotros, el gaucho es un objeto ideal, prototípico. De ahí un dilema: si la figura que el autor nos propone se ajusta con rigor a ese prototipo, la juzgamos trillada y convencional; si difiere, nos sentimos burlados y defraudados. Ya veremos después que de todos los héroes de esa poesía, Fierro es el más individual, el que menos responde a una tradición. El arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto: el arte no es platónico (*Aspectos*, p. 6).

La arquitectura estereotípica del gaucho que realiza el lector supone un dilema, al parecer, irresoluble: si se acerca al prototipo original, pierde validez por su extremado apego a la simpleza de la realidad; si se aleja demasiado, resulta inverosímil y, por lo tanto, no cumple con las expectativas. En este sentido, Borges ya había reflexionado sobre los problemas del viciado modelo estereotípico del gaucho con respecto a algunas obras.

Ya abocado al examen de los principales autores gauchescos y sus escritos, Borges efectúa un sustantivo análisis de cada uno de ellos. Comienza, como en varios de sus ensayos anteriores, con la figura del iniciador: Bartolomé Hidalgo. Sin embargo, la función que él subraya acerca del papel que desempeñó el poeta uruguayo dentro de la tradición de la gauchesca no tiene que ver con lo destacado de su actividad poética. Contrario a lo que podría significar una actitud adulatoria, Borges desestima tímidamente la valía de la obra de Hidalgo desde el punto de vista literario, al considerar que fue superado por sus sucesores: “pienso que ha sido superado por muchos y que sus diálogos, ahora, lindan con el olvido y con la injusticia. Pienso también que su paradójica gloria radica en esa dilatada y diversa superación filial. Hidalgo sobrevive en los otros. Hidalgo es de algún modo los otros” (*Aspectos*, p. 7).

A pesar del olvido y la injusticia con la que ha tenido que rozarse la obra de Hidalgo, el ensayista destaca un aspecto sustancial en cuanto a sus aportaciones al género: su capacidad de sobrevivir en las voces

de quienes lo sucedieron. Como se ha señalado, Borges apela nuevamente a la figura del precursor que, dentro de la configuración de los sistemas literarios analizados a lo largo de su extensa obra, parece ser un motivo recurrente en su interpretación. Al cerrar el comentario sobre la obra de Hidalgo, el escritor argentino presenta desde su perspectiva el mayor de los logros que el poeta gauchesco ha heredado al género: “En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino. Bartolomé Hidalgo descubre la entonación del gaucho; eso es mucho” (*Aspectos*, pp. 7-8). Como se observa, la importancia de este aporte —dotar de un sentido narrativo a la voz del gaucho— se sustenta no sólo en la construcción icónica del personaje, sino en el inicial reconocimiento de todo un grupo social marginado en las incipientes naciones rioplatenses. En la voz de los gauchos de Hidalgo estará igualmente representada la exclusión de ese sector que, como se sabe, alcanzará niveles de mayor dramatismo en las desgracias de Fierro.

De igual forma, Josefina Ludmer también reconoce en la figura de Hidalgo este aporte de características trascendentes y lo complementa con otros aspectos que considera sustanciales en su obra:

La entonación de la poesía gauchesca se da, íntegramente, en Hidalgo. Tiene este poeta una voz mesurada y viril, una voz honesta y antigua, que no volveremos a oír hasta el *Martín Fierro*. Asimismo, le corresponde a Hidalgo el hallazgo de algunos motivos esenciales: el diálogo entre paisanos, el ambiente sugerido por alusiones, las perplejidades del gaucho en la ciudad. La poesía de Hidalgo no sólo es significativa por lo que incluye; también es significativa por lo que omite. El tema de la amistad está en ella y no el del amor. Esta presencia y esa ausencia no son arbitrarias; en una sociedad primitiva la lealtad y la amistad son fundamentales ya que todo hombre está amenazado por múltiples peligros y el apoyo de otro hombre, de un amigo, corrige su soledad y duplica su coraje.⁹

⁹ Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988, pp. xi-xii.

Vale la pena destacar en las dos anteriores citas, además de los aportes esenciales que los autores señalan en la figura del poeta, el reconocimiento de su ejercicio literario, que sienta bases estilísticas perdurables en el género. Como destaca Ludmer, Hidalgo logra establecer claves sustanciales que dentro de los márgenes cotidianos de la vida del gaucho resultan significativas y, por lo mismo, totalmente verosímiles. En este sentido, el ejemplo que se enuncia acerca de la amistad, en la dinámica rural, es una muestra clara de ello. La necesidad solidaria de protección que imponía el propio estilo de vida gauchesco queda de manifiesto en la obra de Hidalgo. Esta temática inaugural será, además, un motivo recurrente en varios textos del género. Basta recordar la estrecha amistad que traban Fierro y Cruz después de que este último pasa de ser su captor a su más cercano amigo. Incluso si pensamos en la propia figura de Borges, es conocida la anécdota de que, al volver de un viaje al extranjero, los periodistas le preguntaron qué había extrañado más de Argentina: “la amistad”, respondió, lo cual demuestra que él mismo construyó ese valor como una de las esencias del ser argentino.

Dentro de esta cronología de autores gauchescos que Borges repasa en su ensayo están presentes, nuevamente, las figuras emblemáticas de Ascasubi y Hernández. Su inclusión en *Aspectos* parecería ser un trámite para cumplir con la genealogía del género: no se hacen aportes novedosos sobre sus obras y, antes que nada, se retoman varias reflexiones que provienen de escritos anteriores. Como se ha observado, el autor ya tiene desde décadas atrás un juicio más que acabado sobre sus respectivas obras. Sin embargo, no sería pertinente desestimar su tratamiento en los años venideros porque, como se sabe, más tarde surgirán, en relación con el *Martín Fierro*, una serie de replanteamientos significativos en cuanto a los códigos de su lectura.

Los dos escritores restantes que componen esta especie de breve recorrido historiográfico por la trayectoria de la gauchesca son Estanislao del Campo y Antonio Dionisio Lussich Griffó. Sobre el primero, Borges abundó notoriamente en sus ensayos de la década del veinte. Basta acotar que, en este caso, el ensayista censura la impertinencia de algunos críticos (Paul François Groussac, Rafael Hernández y Leopoldo Lugones) ante el absurdo señalamiento de las fallas en los tecnicismos rurales que comete Del Campo y, al igual que en el caso de Bartolomé Hidalgo, destaca el tema de los diálogos y de la amistad

retratados en *El Fausto criollo*, pero con un sesgo casi mitológico: “Lo precioso es el diálogo, es la resplandeciente y clara amistad que trasluce el diálogo. No pertenece el *Fausto* a la realidad argentina, pertenece —como el tango, como el truco, como Irigoyen— a la mitología argentina” (*Aspectos*, p. 18).¹⁰

El caso del montevideano Antonio Lussich (1848-1928) es diferente. Poco se había hablado de la importancia de este autor gauchesco en trabajos anteriores. En este sentido, el aspecto más destacado es su proximidad con la obra de Hernández. Para Borges, el mayor interés que produce es “su anticipación evidente del inmediato y posterior *Martín Fierro*. La obra de Lussich profetiza, siquiera de manera esporádica, los rasgos diferenciales del *Martín Fierro*, bien es verdad que el trato de este último les da un relieve extraordinario que en el texto original acaso no tienen” (*Aspectos*, p. 20).

Menos profética que anticipatoria, la escritura de Lussich en *Los tres gauchos orientales* (1872) cautiva a Borges por las desviaciones que

¹⁰ Al señalar las críticas negativas que Rafael Hernández (hermano de José Hernández) y Leopoldo Lugones dirigen contra los últimos versos de la célebre décima inicial de *El Fausto criollo*, Borges no pierde la oportunidad de jugar con la ironía, al poner de manifiesto el exacerbado purismo gauchesco con que la crítica de antaño se manejaba al establecer y exigir parámetros de “autenticidad criolla” a sus autores: “*Capaz de llevar un potro/ A sofrenarlo en la luna*. Rafael Hernández observa que al potro no se le pone freno sino bocado y que sofrenar el caballo «no es propio de criollo jinete, sino de gringo rabioso». Lugones confirma, o transcribe: «Ningún gaucho sujeta su caballo, sofrenándolo. Esta es una criollada falsa de gringo fanfarrón, que anda jineteando la yegua de su jardinera». Yo me declaro indigno de terciar en esas controversias rurales; soy aún más ignorante que el reprobado Estanislao del Campo. Apenas si me atrevo a confesar que aunque los gauchos de más firme ortodoxia menosprecien el pelo overo rosado, el verso *En un overo rosao* sigue —misteriosamente— agradándome” (*Aspectos*, pp. 17-18). Borges repetirá estas mismas observaciones, con mínimas variantes, con respecto al ensayo en su prólogo a la edición de 1969 del *Fausto* de Estanislao del Campo: “¿Qué resolver, ante negaciones tan firmes? Yo me sé indigno de terciar en esas controversias rurales; soy aún más ignorante que el reprobado Estanislao del Campo. Apenas si me atrevo a insinuar que aunque los ortodoxos abominan del pelo overo rosado, el verso *En un overo rosao* sigue —misteriosamente— gustándome” (Jorge Luis Borges, “Estanislao del Campo. *Fausto*”, *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975), en *Obras completas* (1975-1988), 3ª ed., Emecé Editores, Buenos Aires, 2010, t. IV. pp. 37-38.

impone al manejo de temas tradicionales y que, en cierto sentido, la vinculan con la obra más destacada del género:

El libro de Lussich, al principio, es menos una profecía del *Martín Fierro* que una repetición de los coloquios de Ramón Contreras y Chano. Entre *amargo* y *amargo*, tres veteranos cuentan las partidas que hicieron. El procedimiento es el habitual, pero los hombres de Lussich no se ciñen a la noticia histórica y abundan en pasajes autobiográficos. Esas frecuentes digresiones de orden personal y patético, ignoradas por Hidalgo o por Ascasubi, son las que prefiguran el *Martín Fierro*, ya en la entonación, ya en los hechos, ya en las mismas palabras (*Aspectos*, p. 20).

Para demostrar la amplitud de sus afirmaciones, Borges recurrirá a una exhaustiva comparación entre los versos de ambos poetas, con lo que intenta otorgar un lugar destacado a la obra del montevideano —prácticamente en anonimato, bajo la sombra de Hernández—, a la que denomina “virtualmente, inédita”. Tras la extensa recopilación de versos, Borges concluye: “Huelgan otras confrontaciones. Bastan las anteriores, creo, para justificar esta conclusión: los diálogos de Lussich son un borrador del libro definitivo de Hernández. Un borrador incontinente, lánguido, ocasional, pero utilizado y profético” (*Aspectos*, p. 25). Nada desprovista de singularidad, esta última afirmación ajusta eficazmente con la metodología analítica que ha desarrollado el autor a lo largo de sus ensayos, cuando se propone dilucidar las claves más significativas del género gauchesco.

El reconocimiento de la proximidad entre las obras del desconocido Lussich y el célebre Hernández, no hace más que enfatizar el sentido profesional del ejercicio de la escritura gauchesca. Lo dicho: esta literatura no proviene de un grupo improvisado de gauchos que se inspiran en su acontecer cotidiano, sino del trabajo detenido de varios hombres letrados que van siguiendo las huellas de sus precursores.

La lectura de los gauchescos propuesta por Borges en este ensayo tiene como objeto destacar que el establecimiento de proximidades e influencias entre el *Martín Fierro* y otras obras de la gauchesca que lo anteceden, no demerita la originalidad o calidad estética del libro de Hernández, considerado sin duda como el mayor aporte al género.

Pero tampoco permite incurrir en la falacia de asegurar que el *Martín Fierro* se separa radicalmente del género al que pertenece por no poseer antecedentes. Como parte de la gauchesca, la obra de Hernández deriva de una tradición literaria a la que prácticamente le corresponde cerrar.

Por ese motivo, Borges culmina esta parte de sus reflexiones enfatizando los puntos más importantes de la historia de Fierro y las circunstancias que derivaron de su escritura. Para ello, el autor refuerza el análisis de varios preceptos de la obra de Hernández que ya había planteado en trabajos anteriores. Con estas últimas reflexiones, se cierra la parte estructural del ensayo en lo que concierne a los protagonistas de la poesía gauchesca.

Sin embargo, de manera sorpresiva para el lector, los planteamientos temáticos del autor no se detienen en ese punto, pues los dos textos anexos que siguen revelan con su inclusión algo más que una simple incorporación momentánea: una intencionalidad contextual que reencuentra al género gauchesco con sus orígenes más primigenios, orientados a ser parte de la crítica social de su tiempo.

UNA DECLARACIÓN FINAL: EL “POEMA CONJETURAL”

Como se anticipó, uno de los elementos más excepcionales de *Aspectos de la literatura gauchesca* está contenido en su final. Borges no sólo elabora una “Declaración final” a manera de conclusión, sino que reproduce íntegramente su célebre “Poema conjetural” para dar cierre al texto. La elección no es casual si se recuerda que ya en 1945 —año en el que se dicta la conferencia—, los aires del peronismo, tan repudiados por el autor, comenzaban a envolver a la nación argentina. En este sentido, Annick Louis sostiene:

[...] la transcription de cette conférence se termine par une “Declaración final” qui contient une allusion voilée à la situation du pays qui, à l’époque, était sous le régime péroniste. Dans celle-ci, Borges pose un rapporte implicite entre l’époque des poètes “gauchescos”, qu’il considère comme sanglante et obscure, et leur production. Puis, il reproduit son célèbre “Poema conjetural” et essaie, par là même, de mettre en parallèle les temps “barbares” vécus par les écrivains de ce genre

avec son propre présent ; mais il réussit aussi le “tour de force» d’incorporer son propre poème su genre de la “literatura gauchesca”.¹¹

Para Louis, la “Declaración final” y la inclusión del “Poema conjetural” en las postreras del texto exponen de manera implícita la intención del autor por evidenciar la situación de la Argentina en ese período. Con este poema, Borges plantea una relación velada entre la época de Laprida y de los poetas gauchescos, “considerada como sangrienta y oscura”, con su producción literaria. Desde la perspectiva crítica de Louis, al reproducir el “Poema conjetural”, Borges posee dos propósitos. El primero de ellos es establecer un paralelismo entre los tiempos “bárbaros” vividos por los escritores del género y los que corren en los años cuarenta con el peronismo. El segundo consiste en una especie de “tour de force” al intentar incorporar su propio poema al género gauchesco. Por este motivo, será valioso detenerse en ambos textos para demostrar la importancia de su inclusión en el ensayo de 1950.

El examen atento de la “Declaración final” conduce al lector hacia un panorama muy certero del papel que jugó la gauchesca en la obra de Borges, particularmente en la década del veinte. En un sentido que atañe a lo literario, el autor examina retrospectivamente la aventura que emprendió con tenacidad a la hora de recordar el clausurado mundo criollo que trataba de emerger de sus primeros escritos. No obstante, dentro de este juego de evocaciones, subyace la profunda y amarga reflexión acerca de la situación de la Argentina en ese momento:

Una declaración final. No hay en la tierra un hombre que secretamente no aspire a la plenitud: es decir, a la suma de experiencias de que un hombre es capaz. No hay hombre que no tema ser defraudado de alguna parte de ese patrimonio infinito. Candorosamente pensaron ciertos filósofos que el hombre sólo aspira al placer; también aspira a la derrota, al riesgo, al dolor, a la desesperación, al martirio [...] Hace veinte años, pudo sospechar mi país que las indescifrables divinidades le habían deparado un mundo benigno, irreversiblemente alejado de todos los antiguos rigores. Entonces, lo recuerdo, Ricardo Güiraldes evocaba con nostalgia (y exageraba, épicamente) las durezas de la vida

¹¹ Annick Louis, *op. cit.*, p. 438.

de los troperos; a Francisco Luis Bernárdez y a mí, nos alegraba imaginar que en la alta ciudad de Chicago se ametrallaban los contrabandistas de alcohol; yo perseguía con vana tenacidad, con propósito literario, los últimos rastros de los cuchilleros de las orillas. Tan manso, tan incorregiblemente pacífico, nos parecía el mundo, que jugábamos con feroces anécdotas y deplorábamos “el tiempo de lobos, tiempo de espadas” que habían logrado otras generaciones más venturosas (*Aspectos*, p. 33).

Como se observa, la inclusión de este texto rompe la continuidad temática del ensayo. Después de un detallado análisis que se centraba en la descripción de las principales características de la gauchesca y sus autores más destacados, Borges introduce esta especie de nota en la que se referirá, de manera simbólica, a la situación de su país en aquella época.

La parte inicial de la cita expone, desde la perspectiva filosófica, una generalidad acerca del carácter humano y del duro trance de reconocer su propia condición. Pero en el segundo fragmento de la cita el mensaje proporcionado se torna sumamente interesante. Borges remite al lector dos décadas atrás, más precisamente, a los años veinte. Además de ser una década significativa por representar el inicio de la trayectoria literaria del autor, es también un punto intermedio que le permite visualizar, desde un lejano e idealizado tiempo pasado, la estabilidad que comenzaba a vivir la Argentina después de los incesantes conflictos decimonónicos, en contraste con los oscuros tiempos que la acechan a mediados del siglo.

El mundo gauchesco era, entonces, un recuerdo ficcionalizado por las generaciones pasadas, y llevado a la literatura de la mano de jóvenes que, como Borges, añoraban recuperar el culto al valor desarrollado en la contienda criolla. Junto a él desfilan los nombres de Francisco Luis Bernárdez y Ricardo Güiraldes. El primero es identificado como compañero de andanzas, en las que las aventuras al estilo Al Capone parecían producir gran fascinación. El segundo es ya denominado, de manera explícita por Borges, como autor de una literatura de troperos. Como había anticipado en escritos anteriores, el ensayista despoja a *Don Segundo Sombra* (1926) de su errónea etiqueta genérica y lo desplaza al mundo del relato idílico de la vida en el campo y sus padecimientos.

El cruento pasado de conflictos, cuchillos y sangre estaba lo suficientemente alejado de la realidad como para adquirir un carácter lúdico y convertirse en materia literaria. Así lo evoca Borges, al plantear que las múltiples anécdotas venían a llenar el vacío de aventuras heroicas por esos años: “Los poemas gauchescos eran, entonces, documentos de un pasado irre recuperable y, por lo mismo, grato, ya que nadie soñaba que sus rigores pudieran regresar y alcanzarnos” (*Aspectos*, p. 33).

Después de la gozosa evocación de tiempos más venturosos, y tras la evidente anticipación (“nadie soñaba que sus rigores pudieran regresar y alcanzarnos”), el texto da un giro a la época contemporánea y plantea la amenaza que acecha a las nuevas generaciones, justificando así la inclusión del “Poema conjetural”:

Muchas noches giraron sobre nosotros y aconteció lo que no ignoramos ahora. Entonces comprendí que no le había sido negada a mi patria la copa de la amargura y de hiel. Comprendí que otra vez nos encarábamos con la sombra y con la aventura. Pensé que el trágico año veinte volvía, pensé que los varones que se midieron con su barbarie, también sintieron estupor ante el rostro de un inesperado destino que, sin embargo, no rehuyeron. En esos días escribí este poema. Lo daré, como quien pone una viñeta al pie de una página (*Aspectos*, p. 34).

Esta última reflexión borgeana, previa al cierre del texto, cuenta con varios elementos por destacar. El primero de ellos alude a la comparación de dos períodos históricos a partir del concepto de barbarie. Esto se verá reforzado en algunos de los versos del poema que se analizarán más adelante. Asimismo, de la propia comparación se deduce la idea central que los distingue. Quienes se enfrentaron a la barbarie, años antes, no rehuyeron a su encuentro, como al parecer lo han hecho sus contemporáneos. En este sentido, la indignación y el estupor se manifiestan ante la marcada aceptación que generó el peronismo dentro de varios sectores de la sociedad argentina.

El otro elemento destacado de la inclusión del “Poema conjetural” en esta parte final del ensayo, es retomar la funcionalidad histórica y social característica del género, en cuyos orígenes estaba presente el sentido reivindicativo y de denuncia. Al insertar su poema dentro de esta tradición, Borges tiene presente la eficacia del recurso y lo emplea magistralmente. Como sostiene Ana María Amar Sánchez:

El género gauchesco se caracteriza por su conexión con la coyuntura histórica, nace en estrecho contacto con ella y desde sus comienzos plantea una particular relación entre literatura y política [...] Puede definirse entonces esta literatura gauchesca como una zona de entrecruzamiento de lo histórico, lo político y lo periodístico con lo literario, ya que en la constitución de los textos están presentes tanto las normas del género (versificación, lengua popular, marco ficcional, etc.) como la cercanía con los acontecimientos [...].¹²

Por ese motivo, es importante analizar algunos aspectos del “Poema conjetural” que sostienen esta relación entre lo literario y lo histórico-social que justifican, de alguna manera, su ubicación en el cierre del texto, ya que había sido publicado por vez primera en el diario *La Nación* en julio de 1943. Su inclusión, siete años después, en un ensayo “explicativo” resulta muy significativa.

Como se sabe, el “Poema conjetural” evoca las últimas reflexiones de Francisco Laprida, personaje histórico y notable unitario, quien desempeñó diversas funciones en el gobierno argentino entre 1816 y 1829, fecha esta última en la que es trágicamente asesinado. Laprida, “hombre de leyes y sentencias”, era abogado de profesión y desde el comienzo de su carrera política había tenido una participación destacada en los asuntos de gobierno, fundamentalmente en la provincia de Tucumán, de donde era originario.

Tras el inicio de la guerra civil, que se desata en 1828 con el fusilamiento del líder federal Manuel Dorrego, Laprida abandona San Juan para trasladarse hacia la provincia de Mendoza. Allí, junto con otros líderes unitarios, apoya la revolución encabezada por Juan Agustín Moyano, quien es derrotado el 22 de septiembre de 1829 por el ex fraile José Feliz Aldao. De ahí el origen de la expresión que acompaña al epígrafe del poema “asesinado el día 22 de setiembre de 1829 por los montoneros de Aldao”, porque tras la derrota de Moyano se origina una terrible matanza de más de un centenar de personas, entre las que se encuentra Laprida.

¹² Ana María Amar Sánchez, “La gauchesca durante el rosismo: una disputa por el espacio del enemigo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1992, núm. 35, p. 7.

Además de la importancia que posee el “Poema conjetural” desde el punto de vista temático, es también uno de los modelos más importantes del “Monólogo dramático” en la obra de Borges. Como señala Gabriel Linares, la función de la voz poética de Laprida “no se presenta como muchos otros que pertenecen a la memoria colectiva; es decir, acumulando datos que permiten su identificación por parte del lector, sino por medio de una nota al principio del poema. Posiblemente lo que más llame la atención del lector sea el contraste entre la situación desde la cual habla la *persona* y su estado de ánimo”.¹³

Hay al menos dos versiones sobre la manera violenta y trágica en la que muere el político unitario. Una de ellas reseña el probable degollamiento del que es víctima, y al que se refiere Borges con el célebre endecasílabo que cierra el poema: “el íntimo cuchillo en la garganta”. La otra versión de la muerte del político tucumano —más trágica pero menos verosímil— narra que después de su captura, es enterrado vivo, en posición vertical, y atropellado de esta forma por una tropa de caballos. En esta última explicación podrían sustentarse las múltiples referencias a dichos animales en varios versos del poema: “Oigo los cascos / de mi caliente muerte que me busca / con jinetes, con belfos y con lanzas” // los jinetes, las crines, los caballos, / se ciernen sobre mí...” Es evidente que para Borges la versión más aceptada sobre la muerte de Laprida es la que trasmite el propio “yo lírico” al final: la celebrada metáfora del “íntimo cuchillo en la garganta” alude, sin duda alguna, al degollamiento.

Tras este obligado repaso acerca de la figura en la que se centra el argumento del poema, es importante destacar su funcionalidad histórica. Como se sabe, Borges toma la imagen de Laprida, a manera de representación metafórica, para evidenciar la repetición de ciertos eventos históricos que al parecer los pueblos no logran dejar atrás. La expresión “montoneros”, usada para referirse a los hombres con los que peleaba Aldao y que es muy empleada en el Río de la Plata, está directamente relacionada con la barbarie. Desde sus orígenes, esta expresión se asocia a una conducta de agresión que coloquialmente se denomina “hacer montón” con el objetivo de reducir o lastimar a alguien. En este sentido, la intención de Borges sería delimitar, a través de un

¹³ Gabriel Linares, *Un juego con espejos que se desplazan: Jorge Luis Borges y el monólogo dramático*, El Colegio de México, México, 2011, p. 210.

paralelismo histórico, una clara relación metafórica entre los atacantes de Laprida y las masas que acompañaron a Perón en su rápido ascenso al poder a mediados de los años cuarenta. Estas masas atemorizaban a un amplio sector de la clase media y alta de la sociedad argentina, a la que pertenecía, sin duda alguna, la familia Borges.

El sentido bárbaro de los hombres de Aldao se sustenta en los versos iniciales de la primera estrofa del poema: “se dispersan el día y la batalla / deforme, y la victoria es de los otros. / Vencen los bárbaros, los gauchos vencen”. Laprida contempla con una lacónica exaltación el cumplimento, desde su perspectiva, de un hecho atroz; el camino de las leyes y de la institucionalidad —que él simboliza— ha sido obstaculizado, y con esto se da paso a la barbarie. Quienes encabezan este triunfo son su máxima representación: los gauchos.

Si se toman estos aspectos temáticos del análisis del poema, que serían estructuralmente los más destacados a la hora de vincularlos con su inclusión en el ensayo, queda implícita su relación con lo expresado por Borges en la “Declaración final”. Algunas de las líneas conclusivas abren un juego de paralelos entre dos períodos históricos separados por el tiempo pero unidos por el infortunio, aunado al sentido trágico de la dialéctica histórica: “Comprendí que otra vez nos encarábamos con la sombra y con la aventura” afirma Borges, quien entiende que los lejanos años de violencia habían regresado a su patria, ya no en un sentido idílico y pastoril de duelo de cuchillos, sino en una verdadera representación de las atrocidades del poder.

La “conjetura” del poema extiende sus razones a un futuro inmediato en el que Borges percibe la descomunal similitud entre los tiempos bárbaros de Laprida y los que corren bajo el incipiente predominio del peronismo. Pero como ya había señalado Louis, la función del “Poema conjetural” no se consigna exclusivamente a este episodio de denuncia histórica, sino que también, con su inclusión en el texto, Borges remite a la propia condición metalingüística que posee al insertarlo con códigos funcionalmente modernos dentro de la tradición gauchesca.¹⁴ Como sostiene Alfonso García Morales:

¹⁴ A pesar de su importancia, el “Poema conjetural” no es el único del período en el que Borges manifiesta su percepción sobre la realidad histórico-social argentina a través de la mención y el análisis de una figura política representativa de su tiempo. En “El compadre”, publicado en la antología elaborada junto con

El poema termina con “el íntimo cuchillo en la garganta” de Laprida, trayendo también a la memoria la brutalidad de *La refalosa*, el poema de Ascasubi sobre la mazorca rosista. Borges ha hablado de *otro*, de Laprida, que es *él mismo* en 1943: el intelectual que se enfrenta a su “destino sudamericano”, al mundo bárbaro, violento que lo amenaza, que él rechaza y que sin embargo parece no dejar de atraerle. Pues lo “inexplicable” —tal como se declara en el propio poema— es ese “júbilo secreto” que hincha el pecho del hablante poético. Para entenderlo hay que acudir a la irracional, a veces reprimida, rechazada, pero siempre presente nostalgia épica de Borges, a la añoranza de este hombre de letras por el otro destino que le estuvo vedado, el de las armas, el del universo de la acción, del coraje, de la muerte romántica, que expresó de muy diferentes formas, a través de compadritos, gauchos cuchilleros, antepasados heroicos o héroes nórdicos. En 1943 lamentaba que volviesen los tiempos bárbaros, pero profundamente le alegraba que eso le diera la ocasión de probar, al menos de soñar con poner a prueba su valor, como habían hecho sus mayores. En “Poema conjetural” Borges escribió “casi” un poema político [...].¹⁵

Con la inclusión final de estos dos particulares textos (“Una declaración final” y el “Poema conjetural”) en la versión impresa de *Aspectos de la literatura gauchesca*, Borges coloca al ensayo dentro de un nuevo camino relacionado con el estudio del género, en el que reelabora y

Silvina Bullrich (*El compadrito, su destino, sus barrios, su música*, 1945), Borges —bajo el seudónimo de Manuel Pinedo— recrea sus años de joven simpatía hacia la figura del presidente argentino Hipólito Yrigoyen (Buenos Aires, 1852-1933). Como señala Daniel Balderston, “este poema, escrito al parecer quince años después de la clausura de los comités yrigoyenistas, parecería aludir al momento de júbilo que sintió Borges años antes y que registró en una nota de *Cuaderno San Martín*”. En concreto, Balderston se refiere a los siguientes versos de “El compadre”, que cita: “Hombre de las orillas: perdurable. / Estaba en el principio y será el último [...] / Estará donde el último retrato / De Yrigoyen presida austeramente / El vano comité que clausuraron / Con rigor las virtuosas dictaduras. / Negando al pobre el ínfimo derecho / De vender la libreta del sufragio” (*Borges: realidades y simulacros.*, Biblos, Buenos Aires, 2000, pp. 143-144). Sobre la autoría del poema, tanto Helft como Balderston se la atribuyen a Borges.

¹⁵ Alfonso García Morales, “Jorge Luis Borges, autor del «Martín Fierro»”, *Variaciones Borges*, 10 (2000), p. 32.

construye nuevos y sustanciosos enfoques sobre el tema. Una tendencia que permanecerá en varios de los textos publicados a lo largo de los años cincuenta e incluso en las décadas subsecuentes.

BIBLIOGRAFÍA

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. “La gauchesca durante el rosismo: una disputa por el espacio del enemigo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XVIII, núm. 35, 1992, pp. 7-19.
- BALDERSTON, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Biblos, Buenos Aires, 2000, pp. 143-144.
- BORGES, Jorge Luis. “Estanislao del Campo. *Fausto*”, en *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975). *Obras completas* (1975-1988), t. IV, 3ª ed. Emecé Editores, Buenos Aires, 2010, pp. 35-39.
- . *El “Martín Fierro”*. Con la colaboración de Margarita Guerrero. Alianza, Madrid, 2002.
- . *La poesía gauchesca*. Centro de Estudios Brasileiros, Buenos Aires, 1960 [folleto, 18 pp.].
- . “La poesía gauchesca”. *Ars*, vol. 20, núm. 89, enero 1960, pp. 27-41.
- . *Discusión*. Emecé Editores (*Obras Completas*, 6), Buenos Aires, 1957.
- . *Aspectos de la literatura gauchesca*. Número, Montevideo, 1950. [folleto, 35 pp.].
- . *Discusión*. M. Gleizer, Buenos Aires, 1932.
- . “El coronel Ascasubi”. *Sur*, año 1, núm. 1, verano de 1931, pp. 129-140.
- . “El *Martín Fierro*”. *Sur*, año 1, núm. 2, otoño de 1931, pp. 134-145.
- y Silvina Bullrich Palenque. *El compadrito, su destino, sus barrios, su música*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1945.
- GARCÍA MORALES, Alfonso. “Jorge Luis Borges, autor del «Martín Fierro»”. *Variaciones Borges*, 10 (2000), pp. 29-64.
- GOTSCHLICH, Guillermo. “Lectura borgeana sobre la gauchesca. Ensayos y cuentos”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 57 (nov. de 2000), pp. 41-68.

- LINARES, Gabriel. *Un juego con espejos que se desplazan: Jorge Luis Borges y el monólogo dramático*. El Colegio de México, México, 2011.
- LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges: Œuvre et manœuvres*. L'Harmattan, París, 1997.
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Siglo XXI Editores, México, 2007.

BORGES Y POUND: EL ESPEJO DEL QUIASMO

GABRIEL LINARES

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

ENTRE AGOSTO DE 1918 Y ABRIL DE 1919, EZRA POUND, DE alrededor de treinta y tres años, publicó en la revista *The Egoist* una serie de artículos sobre los traductores de Homero que luego aparecieron reunidos bajo el título “Translators of Greek: Early Translators of Homer”, en su volumen titulado *Instigations* (1920).¹ En 1932, Jorge Luis Borges, también alrededor de sus treinta y tres años, publicó en un diario de Buenos Aires un ensayo dedicado a los traductores de Homero que llevaba por título “Las versiones homéricas”;² ese mismo año, dicho texto formaría parte del libro de ensayos *Discusión*. El propósito del presente escrito es explorar algunas de las confluencias y divergencias de este interés por Homero y sus traductores en la obra de Borges y Pound.³

¹ El ensayo está dividido en dos secciones, “I. Hughes Salel” y “II. Andreas Divus”. Al final de la segunda sección, se incluye una parte titulada “Translations of Aeschylus”. Cada una de estas tres habría sido publicada en *The Egoist* en el siguiente orden: “«Hughes Salel» appeared in *The Egoist*, V, 7 (August 1918); «Andreas Divus» in *The Egoist*, V, 8 (September 1918) and 9 (October 1918); «Aeschylus» in *The Egoist*, VI, 1 (Jan-Feb. 1919) and 2 (March-April 1919)” (Ezra Pound, *Literary Essays*, ed. e intr. T. S. Eliot, New Directions, Nueva York, 1968, p. 249 n.).

² “Las versiones homéricas”, *La Prensa*, 8 de mayo de 1932, 3ª sec., p. 1. Véase Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997, p. 195.

³ No tengo noticia de que alguno de ellos haya conocido el ensayo del otro. Por otra parte, hay una serie de paralelismos entre ambos que tal vez no sea ocioso mencionar. Pound y Borges habían nacido en diferentes hemisferios de este lado del Atlántico, con alrededor de catorce años de diferencia, la misma

Establecer puntos de comparación entre ambos autores podría parecer extraño. ¿No habló Borges, después de todo, en términos bastante despectivos sobre el poeta estadounidense, según hace constar, por ejemplo, Adolfo Bioy Casares? La entrada correspondiente al lunes seis de septiembre de 1965 del libro *Borges* dice:

Para elogiarlo [a Pound] se contradice una afirmación de Stevenson. Yeats, Joyce, Eliot, lo juzgan el mejor poeta, *il miglior fabbro*; pero nadie lo lee. Lo ponderan porque no condesciende a temas que interesan al lector, a situaciones en que el lector puede hallarse; no produce catarsis ni nada. Qué diferencia con Stevenson, que decía que “el encanto no es muy importante, pero sin él ninguna otra virtud vale”. A Pound le atribuyen todas las otras virtudes. No creo que las tenga.⁴

Sin embargo, en la *Introducción a la literatura norteamericana*, el mismo Borges admitió que, a pesar de que la obra de Pound es de “difícil o imposible lectura”, “encierra ternuras imprevisibles”.⁵ En ese mismo libro, por otro lado, Borges establece un vínculo entre él, Pound y Homero. Al describir el primero de los cantos del poeta estadounidense, nos dice que “el primer canto consta de tres páginas, traducidas, en admirable verso libre, del libro XI de la *Odisea*”.⁶ Dicho libro, recordemos, narra el descenso al Hades y la consulta que Odiseo hace a los muertos para averiguar cómo regresar a Ítaca. Borges parece haber admirado algunos de estos versos lo suficiente como para pedir que los apuntaran al final de su propia edición de *The Cantos*. Los versos son los siguientes:

que existe básicamente entre un ensayo y otro. Cabe resaltar también la publicación de estos textos en libros con títulos claramente polémicos (*Instigations y Discusión*).

⁴ Adolfo Bioy Casares, *Borges*, ed. Daniel Martino, Ediciones Destino, Barcelona, 2006, p. 1079. Habría que pensar que los cargos contra Pound —oscuridad, frialdad— han sido también achacados a Borges.

⁵ J. L. Borges y Esther Zemboráin de Torres Duggan, *Introducción a la literatura norteamericana*, en *Obras completas en colaboración*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1979, p. 1021.

⁶ *Loc. cit.*

Came we to the bounds of deepest water
 To the Kimmerian lands, and peopled cities
 Covered with closed-webbed mists, unpierced ever
 With glitter of sun-rays.⁷

La existencia de dos ensayos sobre el poeta épico por excelencia de la literatura europea y sobre sus traductores, creados por autores que, en buena medida, fundan las literaturas de este lado del Atlántico —y del otro, dirían algunos— en el siglo xx, justifica de entrada el análisis comparado de dichos ensayos. El aprecio de Borges por los versos de Homero que aparecen en boca de Pound en *The Cantos* refuerza la necesidad del estudio de estos ensayos.

La reflexión sobre la historia de las traducciones del poeta fundacional de las literaturas europeas parece apropiada *nel mezzo del cammin di [la] vita* de estos dos autores. El año anterior, en 1917, Pound había publicado las primeras versiones de tres “cantos”,⁸ y pasaría la mayor parte del resto de su vida componiendo los ya mencionados *Cantos*, que describiría como “an endless poem”, “the tale of the tribe”, “an epic poem, which begins «In the Dark Forest», crosses the Purgatory of human error and ends in the light”.⁹ “Más razonable, más inepto, más haragán”, Borges no optó por el “desvarío laborioso y empobrecedor [...] de componer vastos libros”, sino, entre otras vías, por “simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario”.¹⁰ Sin embargo, en su obra poética se manifiesta también

⁷ Cfr. E. Pound, *The Cantos*, New Directions, Nueva York, 1993, p. 3. El primero de los versos citados dice ahí “Came we then to the bounds” en lugar de “Came we to the bounds”. La nota aparece transcrita en Laura Rosato y Germán Álvarez (eds.), *Borges, libros y lecturas*, Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2010, p. 267, donde se proporciona la siguiente información adicional: “En papel guarda posterior: nota de Jorge Luis Borges transcrita por Leonor Acevedo de Borges”.

⁸ Cfr. E. Pound, *Early Writings. Poems and Prose*, ed. e intr. Ira B. Nadel, Penguin Books, Londres, 2005, pp. 373-374, 376 y 378.

⁹ *Apud* William Cookson, *A Guide to The Cantos of Ezra Pound*, Persea Books, Nueva York, 2001, pp. xxiii, xxiv y xxvi. La última de estas citas, por supuesto, hace clara referencia a Dante.

¹⁰ J. L. Borges, prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* [primera parte de *Ficciones*], en *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p. 429.

el deseo de componer el poema total y, tal vez, la conciencia de la incapacidad de hacerlo. Considérense, por ejemplo, los siguientes versos de “Mateo, XXV, 30”, poema difundido por vez primera el 15 de noviembre de 1953 en *La Nación*:

Desde el invisible horizonte
y desde el centro de mi ser, una voz infinita
dijo estas cosas [...]:
[...]
En vano te hemos prodigado el océano,
en vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman;
has gastado los años y te han gastado,
y todavía no has escrito el poema.¹¹

De sobra conocida y estudiada es también la importancia que estos dos autores adjudicaban a la traducción para entender y crear literatura.¹² La célebre primera oración de “Las versiones homéricas” reza:

¹¹ J. L. Borges, en *El otro, el mismo*, en *Obras completas*, p. 874. El título del poema se refiere a la parábola de los talentos y alude no sólo a la Biblia, sino al célebre soneto “On his blindness” de John Milton, autor del poema épico *Paradise Lost*. El soneto de Milton, cuyo verso inicial es “When I consider how my light is spent”, tiene como eje rector el mismo pasaje bíblico y expresa en su primera mitad el mismo desconsuelo ante una similar esterilidad creativa (*Cf.*: Stephen Orgel y Jonathan Goldberg [eds.] *John Milton*, Oxford University Press, Oxford, 1990, p. 81). En cuanto a Pound, manifiesta dudas semejantes con respecto a la posibilidad de escribir “El Poema”. Considérense, en las “Notes for CXVII et seq.”, los siguientes versos: “I have tried to write Paradise / Do not move / Let the wind speak / that is paradise. / Let the Gods forgive what I / have made / Let those I love try to forgive / what I have made” (E. Pound, *The Cantos*, p. 822). Las referencias a Whitman o a Milton por parte de Borges y a Dante por parte de Pound manifiestan el interés de ambos por la poesía épica.

¹² Libros enteros se han escrito sobre la traducción y Borges. Piénsese, por ejemplo, en Efraín Kristal, *Invisible Work. Borges and Translation*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2002, o en Sergio Waisman, *Borges and Translation. The Irreverence of The Periphery*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2005. Un estudio y recuento del desarrollo del tema de la traducción en Borges se encuentra en Rafael Olea Franco, “Borges y el civilizado arte de la traducción: una infidelidad creadora y feliz”, *NRFH*, 49 (2001), 439-473. Sobre la relación entre

“Ningún problema tan consustancial con las letras y su modesto misterio como el que propone una traducción”.¹³ Pound, por su parte, habla en los siguientes términos de la importancia de la práctica de la traducción en su formación como poeta:

In the “search for oneself”, in the search for “sincere self-expression”, one gropes, one finds some seeming verity. One says “I am” this, that or the other thing, and with the words scarcely uttered one ceases to be that thing. I began this search for the real in a book called *Personae*, casting off, as it were, complete masks of the self in each poem. I continued in a long series of translations, which were but more elaborate masks.¹⁴

La indagación que Borges y Pound hacen de Homero y sus traductores parece, en este sentido, tener algo de consulta oracular (aunque ésta se relacione sólo con el “modesto misterio” de las letras), la cual recuerda la que Odiseo tiene con Tiresias, en el ya mencionado libro XI del poema homérico. Un solo hombre parece ser el objeto de la consulta (Tiresias u Homero), pero a lo largo de ésta otras voces se oyen, se escuchan, se atienden o se desdeñan (los héroes, familiares y extraños, que pueblan el Hades, o los diversos traductores de Homero a lo largo de los siglos).

La consulta oracular a los muertos está relacionada con la figura retórica que domina este canto de la *Odisea*, la prosopopeya. El origen etimológico de la palabra prosopopeya —derivada de *prósōpon*, “aspecto de una persona”, “personaje”, y *poieō*, “yo hago” — la vincula con la creación de una máscara,¹⁵ y aunque actualmente asociamos esta figura con la capacidad de hablar conferida a los animales en las fábulas, en la antigüedad clásica su sentido era mucho más amplio. La

Pound y la traducción conviene consultar a Ming Xie, “Pound as Translator”, en Ira B. Nadel (ed.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 204-223.

¹³ J. L. Borges, *Obras Completas*, p. 239. De aquí en adelante, cuando se cite este ensayo, se incluye el número de página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

¹⁴ E. Pound, *Gaudier-Breska*, New Directions, Nueva York, 1970, p. 85.

¹⁵ Cfr. Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, prólogo de José Antonio Pascual, Gredos, Madrid, 2008 [1961], s.v.

prosopopeya era la figura por medio de la cual se otorgaba la voz a aquello que no la podía tener; no sólo a los animales, sino a lo muerto, lo ausente o incluso lo inanimado.¹⁶

En los últimos años del siglo pasado, Paul de Man mostró su interés por dicha figura. De la *sui generis* interpretación que De Man hace de ésta quiero resaltar dos aspectos. Por un lado, según él, la prosopopeya ejerce una especie de quiasmo sobre el lector, es decir, un tipo de inversión simétrica, para definir rápidamente esta otra figura retórica a la que nos referiremos en más detalle después. En la medida en la que la prosopopeya da voz a los muertos, en que los trae a la vida, deja a los vivos, mudos y muertos:

“our imaginations are rapt «out of ourselves» leaving behind our soulless bodies like statues”. “Doth make us marble”, in the *Essays upon Epitaphs* cannot fail to evoke the latent threat that inhabits prosopopeia [*sic*], namely that by making the death speak, the symmetrical structure of the trope implies, by the same token, that the living are struck dumb, frozen in their own death.¹⁷

Para De Man, la prosopopeya es, también, curiosamente, característica de la autobiografía, en la medida en que permite crear una máscara que es asumida por su autor: “Prosopopeia is the trope of

¹⁶ A. Dwight Culler, “Monodrama and the Dramatic Monologue”, *PMLA*, 90 (1975), p. 368: “The prosopopoeia, or impersonation, is an ancient rhetorical form in which a person, historical or imaginary is represented as actually speaking. It is fully treated by Quintilian because it was considered of great importance in the education of an orator”. Dice Quintiliano: “[...] tengo por muy dificultosas las prosopopeyas; pues al trabajo que pide la persuasión, se junta la dificultad de conservar el carácter de la persona, pues no aconseja de la misma manera César que Catón y que Cicerón. Este ejercicio es muy útil, ya por el nuevo trabajo que pide, ya porque aprovecha para la poesía, y para escribir historias; aunque es necesario a los oradores, porque los griegos y latinos escribieron muchas oraciones para que otros las dijese, acomodándolas a su condición” (Marco Fabio Quintiliano, *Institución Oratoria*, tr. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Conaculta [*Cien del Mundo*], México, 1999, libro 3, cap. 8, p. 166).

¹⁷ Paul de Man, “Autobiography as Defacement”, en *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, Nueva York, 1984, p. 78.

autobiography, by which one's name [...] is made as intelligible and memorable as a face¹⁸.

Del mismo modo que las voces de los muertos en el poema de Homero, las traducciones comentadas por Borges y Pound pueden considerarse ejemplos de prosopopeyas, en la medida en la que la traducción da forma, en una lengua distinta de la del original, a una voz ausente. Esta identificación se encuentra ya en una oración del libro *Gaudier-Breska* de Pound, citado arriba: "I continued in a long series of translations, which were but more elaborate masks". Está también implícita en la comparación que Borges hace entre las traducciones de Homero y *The Ring and The Book*, el largo poema de Robert Browning: "El libro más famoso de Browning consta de diez informaciones detalladas de un solo crimen, según los implicados en él. Todo el contraste deriva de los caracteres, no de los hechos, y es casi tan intenso y tan abismal como el de diez versiones justas de Homero" (p. 241). Cada una de las declaraciones a las que se refiere Borges es un "dramatic monologue", un cierto poema que se vale de la prosopopeya, de la elaboración de una máscara verbal, para explorar la subjetividad de un individuo.¹⁹ Cada traducción es, entonces, vista por Borges y Pound

¹⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹ Debe recordarse que los monólogos dramáticos son una de las formas más famosas del ejercicio de dicha figura retórica en la poesía inglesa. Se trata de poemas, para citar a Borges, en los que "personajes imaginarios o reales, Napoleón III y Calibán se muestran y se justifican" (J. L. Borges y María Esther Vázquez, *Introducción a la literatura inglesa*, en *Obras completas en colaboración*, p. 841). Como he tratado de demostrar en mi libro *Un juego con espejos que se desplazan. Jorge Luis Borges y el monólogo dramático* (El Colegio de México, México, 2012), el monólogo dramático tiene una presencia muy importante en Borges, en tanto que resulta fundamental para una obra donde es tan visible el problema de la identidad. De sobra es conocida también la influencia de Browning en la obra de Pound, quien pensaba que no había mejor introducción a los cantos que "the following lines from the earlier draft of a Canto (1912)" en el que él mismo declara modelo de *The Cantos* a *Sordello*, tal vez el más oscuro de los poemas de Browning: "Hang it all, there can be but one «Sordello»! / But say I want to, say I take your [Browning's] whole bag of tricks, / Let in your quircks and tweeks / and say the thing's an art form, / Your Sordello, and that the modern world needs such a rag-bag to stuff all its thoughts in" ("Foreword", en Ezra Pound, *Selected Cantos*, New Directions, Nueva York, 1970, p. 1). Estos versos fueron los primeros del Canto I, "First published in *Poetry* in June 1917

como una máscara que, en el concierto de cada uno de estos dos ensayos, es parte de un diálogo de muertos.

Cabe resaltar aquí la similitud de las opiniones de Borges y Pound con respecto a la relación entre prosopopeya y traducción, pero también sus diferencias. Para Pound, la traducción es una forma más de elaborar una máscara. Para Borges, las máscaras de los poemas de Browning apenas bastan para describir metafóricamente la complejidad de las traducciones de la obra Homérica. Para ambos autores, los mismos elementos son relevantes (en este caso, prosopopeya y traducción), pero la relación que se puede establecer entre ambos es simétrica o especular, más que paralela, en la medida en que sus énfasis parecen ser opuestos.

El análisis de las actitudes de estos dos autores hacia los traductores que eligen comentar permite trazar una serie de simetrías de este tipo, que se pueden describir por medio de la ya mencionada figura que, según De Man, está presente en la prosopopeya, es decir, el quiasmo. Como bien se sabe, esta figura “consiste en la posición cruzada de elementos correspondientes en grupos correspondientes entre sí”.²⁰ Un ejemplo clásico es la frase, “Ni están todos los que son ni son todos los que están”, en la que los verbos “están” y “son” aparecen en lugares opuestos en cada una de las mitades —de estructura paralela— de la oración.

Las lecturas que Borges y Pound hacen de los traductores de Homero involucran las preferencias literarias de ambos autores y se puede trazar con ellas un primer quiasmo que defina las relaciones entre sus ensayos. Pound se inclina por las traducciones en latín o francés;

as «Three Cantos. I»” (E. Pound, *Early Writings*, p. 373). El principio del fragmento sobrevivió, con variantes, en *The Cantos*, para ser más exactos, al principio del Canto II: “Hang it all, Robert Browning, / There can be but one «Sordello» / But Sordello, and my Sordello?” (*The Cantos*, p. 6).

²⁰ Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, versión española de Mariano Marín Casero, Gredos (*Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales*, 36), Madrid, 1975 [1963], p. 194. Dice *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: “Any structure in which elements are repeated in reverse, so giving the pattern ABBA” (Alex Preminger y T. V. F. Brogan [eds.], Princeton University Press, Princeton, 1993, p. 183).

Borges, por aquéllas en inglés. Cada uno encomia traducciones en una lengua o en lenguas que son o están relacionadas con la lengua del otro.

En su ensayo, Borges dice: “Abundo en la mención de nombres ingleses, porque las letras de Inglaterra siempre intimaron con esa epopeya del mar, y la serie de sus versiones de la Odisea bastaría para ilustrar su curso de siglos” (p. 240). No necesito ahondar aquí en la anglofilia de Borges. Lo que cabe resaltar es su dicción; la palabra “intimaron” y el adverbio “siempre” expresan una comunión entre el poema homérico y la literatura inglesa, una relación privilegiada entre esta literatura moderna y la epopeya clásica.²¹ Una opinión similar habría expresado a Bioy el 11 de octubre de 1957: “Para el año próximo, en la Cultural Inglesa, preparé un curso sobre traducciones de Homero. Empezaré con Chapman, seguiré con Pope, con William Morris, con Butler y acabaré con el capitán Lawrence. Será como un curso de literatura inglesa y se podrán comparar párrafos traducidos” (Bioy Casares, *Borges*, p. 375).

Pound menciona también traducciones inglesas en su ensayo, pero las declara insuficientes. Véase la siguiente aseveración al inicio de su ensayo: “Greek in English remains almost wholly unsuccessful, or rather, there are glorious passages but no long or whole satisfaction”.²² En general, Pound considera que,

Of Homer two qualities remain untranslated: the magnificent onomatopoeia, as of the rush of the waves on the sea beach and their recession [...] [this quality is] untranslated and untranslatable; and secondly, the authentic cadence of speech; the absolute conviction that the words used, let us say by Achilles to the «dog-faced» chicken-hearted Agamemnon, are in the actual swing of words spoken. This quality of actual speaking is *not* untranslatable (p. 250).

²¹ No sé si algo como lo que dice Borges se pueda probar, pero ciertamente la relación entre Homero y la literatura inglesa ha sido constante y duradera: “The Homeric epics (725-700 BCE) are among the most translated works in English, and English has more versions of them than any other language” (Peter France [ed.], *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 350).

²² E. Pound, “Translators of Greek”, p. 249. De aquí en adelante se incluye el número de página entre paréntesis en el cuerpo del texto después de la cita.

De acuerdo con Pound, el poeta neoclásico Alexander Pope, autor de una de las más célebres traducciones de Homero al inglés,²³ “fails to translate” (p. 250) esta segunda cualidad. “What we definitely can *not* hear is the voice of the old men speaking [...] the old voices do not ring in the ear” (p. 251), dice Pound, con respecto a un pasaje en el que los patricios de Troya alaban la belleza de Helena.²⁴ Su opinión del poeta isabelino George Chapman, también reconocido traductor de Homero, no es mejor: “Chapman is no closer than his successor [Pope]. He is so *galant*, in fact that I thought I had found his description in Rochefort. [It] is splendid, but splendid unhomeric” (p. 252).²⁵ Aunque la traducción de éste le parece “The best English «Homer»”, considera también que se encuentra “marred [...] by excess of added ornament, and rather more marred by parentheses and inversions, to the point of being hard to read in many places” (p. 249). Nótese que en ninguno de los dos casos niega la habilidad de los poetas. De la de Pope, por ejemplo, dice: “This is anything but the

²³ Recuérdese que “En Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Ilíada* de Pope” (J. L. Borges, “El inmortal”, en *El Aleph, Obras completas*, p. 533).

²⁴ Éste es el pasaje de Pope, tal como aparece en el ensayo de Pound: “These, when the Spartan queen approach’d the tower / In secret own’d resistless beauty’s power: / They cried, No wonder, such celestial charms / For nine long years have set the world in arms! / What winning races, what majestic mien! / She moves a goddess, and she looks a queen! / Yet hence, oh Heaven, convey that fatal face, / And from destruction save the Trojan race” (p. 251). Debe dejarse claro, sin embargo, que nos interesa más la forma en que Borges y Pound articulan sus opiniones que su posible veracidad.

²⁵ Compárese la actitud de Pound, con el elogioso soneto de Keats, titulado “On First Looking into Chapman’s Homer”: “Oft of one wide expanse had I been told / That deep-browed Homer ruled as his demesme; / Yet did I never breathe its pure serene / till I hear Chapman speak out loud and bold: / Then felt I like some watcher of the skies / When a new planet swims into his ken” (John Keats, *Complete Poems*, ed. Jack Stillinger, Harvard University Press, Cambridge, USA, 1978, p. 34, vv. 5-10). Tal vez debería decirse que Keats desconocía el griego, pero que eso no es impedimento para apreciar la poesía. Por otro lado, algunos dirían que Pound y Borges también desconocían el griego, pero de eso hablaremos más adelante.

«surge and thunder», but it is, on the other hand, a definite idiom, within the limits of the rhymed pentameter couplet it is even musical in parts” (p. 251).

Las traducciones que mejor “intiman” —para usar la frase de Borges— con Homero, según Pound, son de origen latino o romance.²⁶ Escribe Pound: “Of all the French and English versions I think Salel alone gives a hint of some of these characteristics” (p. 254). Nos dice de éste, refiriéndose a la traducción de los mismos versos de Homero que ya había comentado en relación con Pope: “Note how exact he is in the rendering of the old men’s mental attitude. Note also that he is right in his era. I mean simply that Homer *is* a little *rustre*, a little, or perhaps a good deal, medieval, he has not the dovetailing of Ovid. He [Salel] has onomatopoeia, as of poetry sung out; he has authenticity of conversation as would be demanded by an intelligent audience; capable of recognizing reality” (p. 254). Resulta interesante considerar que hay incluso en Salel una cualidad que Pound consideraba intraducible: la onomatopoeya.

En cuanto a las traducciones latinas, Pound afirma que la del humanista Nicolo Valla está aún más cercana a Homero que la de Salel: “Nicolo Valla is, for him whom runs, closer” (p. 254), y menciona una característica que también usa para describir a la de Salel: “It has indubitable sonority though monotonous” (p. 255). Pound también se refiere favorablemente a la traducción del griego al latín que publicó el humanista Andreas Divus en 1537, en Venecia (conviene adelantar

²⁶ Si Borges busca en las literaturas de origen germánico lo que no encuentra en las literaturas que usan el idioma español, “clientes del diccionario y de la retórica, no de la fantasía” (J. L. Borges, “Nathaniel Hawthorne”, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, p. 684), Pound encuentra una de las primordiales fuentes de renovación de la lengua inglesa en las lenguas romances. Como muestra, bastarían los términos dantescos en los que describe *The Cantos*, pero también conviene recordar que buena parte de sus poemas iniciales son “versiones” de poesía trovadoresca y que uno de sus libros fundamentales en prosa es *The Spirit of Romance*, que trata de lo que, para él, constituye lo más vivo en la tradición de las literaturas romances en la Edad Media y el inicio del Renacimiento. Conviene apuntar aquí también el interés de Borges por los inicios de las literaturas germánicas, reflejado en *Literaturas germánicas medievales* y en la *Breve antología anglosajona*, escritas en colaboración con María Esther Vázquez y María Kodama, respectivamente.

aquí, en un paréntesis, que fue esta traducción la que usó Pound para escribir el primero de sus *Cantos*²⁷). En opinión de Pound, “For all the fuss about Divus’ errors of elegance, Samuelis Clarkius and Jo. Augustus Ernestus do not seem to have gone [*sic*] him much better —with two hundred years extra Hellenic scholarship at their disposal” (p. 265).²⁸ Según Pound, “Divus’ Latin has, despite these wems, its quality; it is even singable, there are constant suggestions of the poetic motion”. Como puede verse, en sus elogios a Salel, Valla y Divus, y en su crítica a Pope y a Chapman, Pound resalta la importancia de ser “fiel” a ciertas propiedades del original: la naturalidad del diálogo y el tono directo, aunque arcaico, del verso homérico, pero, sobre todo, el ritmo y la sonoridad del verso, cualidades que, en principio, consideraba intraducibles. La deficiencia de las versiones inglesas se encuentra en su artificialidad y rebuscamiento, que llega a su grado más bajo, según Pound, hacia finales del siglo XIX. En palabras de Pound, comparado con las traducciones de esa época:

Pope is easier reading, and, out of fashion though he is, he has at least the merit of translating Homer into *something*. The nadir of Homeric translation is reached by the Leaf-Lang prose; Victorian faddism having persuaded these gentlemen to a belief in King James fustian; their alleged prose has neither the concision of verse nor the virtues of direct motion. In their preface they grumble about Chapman’s “mannerisms”, yet their version is full of “Now behold I” and “yea even as” and

²⁷ El primero de los cantos de Pound (*The Cantos*, pp. 3-5) es, en buena parte, la traducción de Pound de un pasaje de la traducción de Divus del libro XI de la *Odisea*. Originalmente, esta traducción de Pound fue publicada —con variantes con respecto a *The Cantos*— “in *Poetry* (X, August 1917) as «Three Cantos. III»” (E. Pound, *Early Writings*, p. 378). Recuérdese que el ensayo de Pound sobre Homero y sus traductores es contemporáneo del inicio de la composición de *The Cantos*.

²⁸ Pound parece referirse a Samuel Clarke (1675-1729), filósofo y teólogo británico, y a Johann August Ernesti (1707-1781), teólogo y filólogo alemán (*Encyclopædia Britannica*, s.v.). Ambos habrían sido traductores de Homero del griego al latín, al igual que Andreas Divus pero, por supuesto, alrededor de doscientos años después (de ahí que Pound diga “with two hundred years extra Hellenic scholarship at their disposal”).

“even as when” tushery possible only to an affected age of propaganda (p. 250).²⁹

Curiosamente, a pesar de la “intimidación” que Borges le atribuye a la relación entre los poemas homéricos y la literatura inglesa, sus opiniones sobre las traducciones de Chapman o Pope, por ejemplo, no parecen ser demasiado diferentes de las de Pound. Declara inicialmente que “La [traducción] de Pope es extraordinaria” (p. 243). No obstante, a medida que uno sigue leyendo se pregunta si “extraordinario” no es, en este caso, sinónimo de “extravagante” más que de “excepcional”. Escribe Borges:

Su lujoso dialecto [el de Pope] (como el de Góngora) se deja definir por el empleo mecánico y desconsiderado de superlativos. Por ejemplo: la solitaria nave negra del héroe se le multiplica en escuadra. Siempre subordinadas a esa amplificación general, todas las líneas de su texto caen en dos clases: unas, en lo puramente oratoria [*sic*] —*Cuando los dioses coronaron de conquista las armas*—; otras, en lo visual: *Cuando los soberbios muros de Troya humearon por tierra*. Discursos y espectáculos: ese es Pope. También es espectacular el ardiente Chapman, pero su movimiento es lírico, no oratorio (p. 243).

La comparación de Pope con Góngora no es nada halagadora en el contexto de la obra de Borges, quien habría escrito, por ejemplo, que le parecía buena idea recordar al poeta barroco sólo una vez cada cien años.³⁰ Las frases “puramente oratoria” o “discursos y espectáculos:

²⁹ A. Lang, W. Leaf y E. Myers tradujeron la *Iliada* en 1882 y A. Lang y H. Butcher la *Odisea* en 1879 (*The Oxford Guide to Literature in English Translation*, p. 354). Se trata de traducciones en prosa. Mientras que Pound menciona aquí a Leaf y a Lang, Borges se refiere en su ensayo a Lang y a Butcher, como veremos más adelante.

³⁰ Dice Borges: “Yo siempre estaré listo a pensar en Don Luis de Góngora cada cien años. El sentimiento es mío y la palabra *Centenario* lo ayuda. Noventa y nueve años olvidadizos y uno de liviana atención es lo que por centenario se entiende: buen porcentaje del recuerdo que apetecemos y del mucho olvido que nuestra flaqueza precisa” (J. L. Borges, “Para el centenario de Góngora”, en *El idioma de los argentinos* [1928], Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 109). Sin

ese es Pope” parecen sugerir que hay una carencia esencial en la versión de Pope, a pesar de su “lujoso dialecto”. Muchísimo mejor le va a Chapman, a pesar de que el comentario que se le dedica es bastante breve. En su descripción del estilo de este poeta renacentista inglés, Borges usa la palabra “lírico”, que contrasta con la palabra “oratorio”, que adquiere un carácter explícitamente despectivo y caracteriza con toda contundencia retrospectivamente la descripción del estilo de Pope.

Sin embargo, la visión de Borges sobre las traducciones inglesas de Homero tiene un fundamento esencialmente diferente del de Pound, que también se puede considerar en términos especulares. La diferencia se encuentra en la importancia que para el escritor argentino asume el concepto de fidelidad. Para Pound, parece primordial apearse al original o a lo que él cree que es el original. El escritor argentino sigue una vía contraria: duda que haya un original propiamente dicho al que sea posible apearse. Su tesis, bien conocida, es que no se puede acceder cabalmente al significado de un texto distanciado de nosotros por alrededor de treinta siglos y que, en esa medida, los conceptos de fidelidad o traición son altamente cuestionables: “[La] riqueza heterogénea y hasta contradictoria [de las traducciones de Homero] no es principalmente imputable a la evolución del inglés o a la mera longitud del original, sino a esta circunstancia, que debe ser privativa de Homero: la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje” (p. 240). Concluye Borges: “¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas” (p. 243). Nuestra ignorancia de lo que Homero pudo haber querido decir se traduce, más que en desesperación, en asombro ante las múltiples posibilidades creativas que ofrece su traducción: “El estado preciso de sus obras [las de Homero] es parecido al de una complicada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas. Nada de mayor posible riqueza para los que traducen” (p. 241).

embargo, un poema tardío, el monólogo dramático “Góngora”, publicado en *Los conjurados*, poemario de 1985, muestra una actitud mucho más empática hacia el poeta cordobés (Cfr. G. Linares, *Un juego con espejos que se desplazan*, pp. 191-194). El ensayo sobre los traductores de Homero del que hablo aquí es, por supuesto, muy anterior.

La actitud de estos dos autores hacia el concepto de “texto original” influye en la forma en la que eligen presentar las traducciones que comentan. Uno ofrece los “originales” de las traducciones, sin traducirlas; otro, las traducciones “traducidas”, sin presentar los “originales”. El texto de Pound cita, en ocasiones, el original en griego y, en general, las traducciones en latín o en francés en el que fueron llevadas a cabo. Uno puede comparar el griego—en caso de que Pound incluya la cita y uno sepa griego— con el latín o con el francés y, a veces, con alguna traducción en inglés que se cite como punto de comparación (“as contrast or cross-light”, p. 256) o que se haya presentado antes en el texto (esto último, sin embargo, no siempre es el caso). Todo ello implica un lector que conozca todas estas lenguas o, por lo menos, que sepa tanto de ellas como Pound dice saber, especialmente porque sus comentarios pueden ser oscuros a menos que se cuente con estos conocimientos. Considérese, por ejemplo, la siguiente anotación a la traducción de Divus: “It takes no more Latin than I have to know that Divus’ Latin is not the Latin of Catullus and Ovid; that it is *illepidus* to chuck Latin nominative participles about in such profusion; that Romans did not use *habentes* as the Greeks used *εχοντες*” (p. 264).³¹

Tal exigencia por parte de Pound es, por supuesto, más invitación que reto. El poeta estadounidense lamenta el declive en la lectura de los clásicos ya en su época: “The dilection of the Greek poets has waned during the last pestilent century” (p. 249). Una opinión similar expresa con respecto al latín: “We have drifted out of touch with the Latin authors as well, and we have mislaid the fine English versions: Golding’s *Metamorphoses*; Gavin Douglas’ *Æneids*; Marlowe’s *Eclo-gues* from Ovid, in each of which books a great poet has compensated, by his own skill, any loss in transition; a new beauty has in each case been created” (p. 249).³² En tanto que, según él, las traducciones

³¹ A veces los comentarios parecen tan subjetivos que uno estaría tentado a decir que no basta con saber griego clásico, francés medieval, neolatín e inglés, sino que debe saber qué era lo que estaba pensando Pound mientras escribía. Un comentario suyo ya citado hace unas páginas, donde se refiere a la habilidad de Salel para transmitir “the old men’s mental attitude” (p. 254), puede llevar al lector no sólo a preguntarse cómo se puede deducir la “actitud mental” de un personaje, sino también qué puede querer decir exactamente esta frase de Pound.

³² Ciertamente, ese al que Virginia Woolf habría llamado el “common reader” poseía un conocimiento del griego y del latín mayor al nuestro. Pound

inglesas de Homero no tienen el éxito que las del latín han tenido, es necesario que el lector salga de la esfera del mero inglés y se familiarice con el francés o el latín medievales o, incluso, con el griego clásico. Tal familiaridad le dará al lector la oportunidad no sólo de saber más, sino de gozar más. En una de sus cartas, al referirse a la presencia de citas en griego en *The Cantos*, escribió Pound: “if I can drive the reader to learning at least that much Greek, she or he will indubitably be filled with durable gratitude. And if not, what harm? I can't conceal the fact that the Greek language existed”.³³

En lo que respecta a Borges, tal vez su actitud ante los conceptos de original y copia, de fidelidad y traición, lo hacen tomar un camino cuya extrañeza puede pasar inadvertida. Escoge presentar las traducciones inglesas traducidas al español, sin incluir los originales en inglés. Además, ofrece sus traducciones de las traducciones inglesas sin hacer la menor salvedad, como si hubiera una relación de transparencia entre las versiones de primero y de segundo grado. Su mismo ensayo, sin embargo, nos ha advertido que es recomendable ponderar cuidadosamente este hecho. He citado ya su frase según la cual “El libro más famoso de Browning consta de diez informaciones detalladas de un solo crimen, según los implicados en él. Todo el contraste deriva de los caracteres, no de los hechos, y es casi tan abismal como el de diez versiones justas de Homero” (p. 241).³⁴ Si la complejidad

reconoce esto, pero también que eso no implicaba una mayor cercanía de dichos lectores a los textos clásicos. Una de las principales causas era la ineficacia de los métodos de enseñanza de estas lenguas. Dos citas del ensayo de Pound sobre Homero resultan pertinentes aquí. La primera: “The classics have more and more become a baton exclusively for the cudgelling of schoolboys, and less and less a diversion of the mature” (p. 249). Un párrafo más adelante, en la misma página, escribe: “A child may be bulldozed into learning almost anything, but man accustomed to some degree of freedom is loath to approach a masterpiece through five hundred pages of grammar”. En ambos casos, se opone la opresiva educación básica al placer adulto.

³³ *Apud* W. Cookson, *A Guide to The Cantos of Ezra Pound*, p. xxiv.

³⁴ Dice Olea Franco: “Enfatizo este punto [la aparición de traducciones de las traducciones], porque si bien algunos críticos señalan que Borges no sabía griego [...], se olvidan de añadir que tampoco copió las versiones en su lengua inglesa, las cuales más bien fueron sustituidas por traducciones al español preparadas *ex profeso* [...] sin asumir la paternidad de la traducción. Encuentro un

del poema de Browning apenas se compara en profundidad con diez traducciones al inglés de la *Odisea*, las traducciones de Borges de las diez versiones inglesas de un mismo pasaje Homérico no pueden sino ahondar el problema por partida doble, por decir lo menos, multiplicar sus reflejos y sus imprecisas simetrías.³⁵

El pasaje homérico escogido por Borges para presentarnos sus versiones de las traducciones inglesas está constituido por los versos 533-537 del libro XI de la *Odisea*. Este libro, como he mencionado, narra el descenso de Odiseo y sus compañeros al Hades y la consulta oracular que el héroe hace a Tiresias, aparte del encuentro con otras sombras de otros héroes, familiares y conocidos. En este pasaje particular, cerca del final del libro XI, Odiseo le da nuevas al muerto Aquiles de su hijo Neoptólemo y de su fortuna en la guerra de Troya. Se trata, por decirlo así, de una inversión de la prosopopeya, en tanto que no es el muerto el que informa al vivo, sino al revés. El pasaje dice así:

Ἀλλ' ὅτε δὴ Πριάμοιο πόλιν διεπερσαμένωι αἰπὴν,
μοῖραν καὶ γέρας ἐσθλὸν ἔχων ἐπὶ νηὸς ἐβῆεν
ἀσκήθης, οὐτ' ἀρ' βεβλήμενος ὄξει χάλκῳ
οὐτ' αὐτοσχέδιον οὐτασμένος, οἷα τε πολλὰ
γίγνεται ἐν πολέμῳ ἐπιμῖξ' δὲ τε μαινεται Ἀρης.³⁶

motivo para esta hábil omisión: si se explicitara el acto de mediación, se preveniría al receptor, quien sería consciente de no poseer el texto «original», sino tan sólo un sustituto de éste” (“Borges y el civilizado arte de la traducción”, pp. 444-445). Estoy de acuerdo, pero creo que justamente el tipo de pronunciamientos que hace Borges sobre la traducción en su ensayo le aconseja al lector ser cuidadoso al considerar cualquier ejemplo de traducción presentado en el texto.

³⁵ Evidentemente, las implicaciones del ensayo de Borges nos invitan a reflexionar sobre nuestra percepción del mundo, no solamente sobre las relaciones entre un texto y sus traducciones. No en balde Borges presenta al inicio de su ensayo la paráfrasis del siguiente comentario del filósofo británico Bertrand Russell: “Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto” (p. 239).

³⁶ Presento tres traducciones del pasaje al español y una en inglés. La primera, publicada inicialmente por Gredos, acude a versos que quieren evocar con sus acentos los dáctilos cuantitativos del original: “Arrasado por fin el alcázar excelso de Príamo, / con su parte de presa y honor embarcó su navío / sin sufrir ningún daño: no herido por lanza de bronce / ni alcanzado tampoco de cerca,

Una de las partes más asombrosas del pasaje es la que se refiere al caos de la guerra (“οια τε πολλα / γιγνεται εν πολεμω επιμιξ δε τε μαινεται Αρης”). Homero habría decidido expresar esta idea hablando de la locura de Ares. Según Borges, la “versión arcaizante” de Butcher y Lang traduce el final del pasaje con la oración “Ares enloquece confusamente”, mientras que la “calmosa” traducción de Butler, que, según Borges, “demuestra su determinación de eludir todas las oportunidades visuales y de resolver el texto de Homero en una serie de noticias tranquilas”, diría, sin siquiera referirse al Dios de la guerra, “todo está en tener suerte”. Sin embargo, la traducción de Butler dice “the rage of Mars is a matter of great chance” o “la ira de Marte es cosa de la suerte”, y no lo que Borges afirma.³⁷ Podríamos decir que la omisión

cual suele en la guerra / ocurrir tantas veces, que es ciega la furia de Ares” (Homero, *Odisea*, intr. Carlos García Gual, tr. José Manuel Pabón, RBA, Barcelona, 2007 [1982], p. 213, vv. 533-537). La segunda, en prosa, dice: “Después, cuando ya habíamos devastado la escarpada ciudad de Príamo, con una buena parte y un buen botín, ascendió a la nave incólume y no herido desde lejos por el agudo bronce, ni de cerca en el cuerpo a cuerpo, como suele suceder a menudo en la guerra, cuando Ares enloquece indistintamente” (Homero, *Odisea*, intr. y tr. José Luis Calvo, Cátedra [*Letras Universales*, 62], Madrid, 1987 [1976], p. 216). Presento también la traducción tal vez más conocida de este poema épico al español, y la primera que leyó el autor de este artículo: “Y así que devastamos la excelsa ciudad de Príamo y hubo recibido su parte de botín y además una señalada recompensa, embarcóse sano y salvo, sin que le hubiesen herido con el agudo bronce ni de cerca ni de lejos, como ocurre frecuentemente en las batallas, pues Ares se enfurece contra todos sin distinción alguna” (Homero, *Odisea*, intr. Álvaro Cunqueiro, tr. Luis Segalá y Estalella, Círculo de Lectores, Barcelona, 1981 [1910], p. 203). Por último, la de A. T. Murray, de la segunda década del siglo pasado, revisada por George E. Dimock: “But after we had sacked the lofty city of Priam, he went on board his ship with his share of the spoil and a noble prize —all unscathed as he was, neither struck with the sharp spear nor stabbed in close combat, as often befalls in war; for Ares rages confusedly” (Homer, *Odyssey*, with and English Translation by A. T. Murray revised by George E. Dimock, Harvard University Press [*Loeb Classical Library*, 104], Cambridge-London, 1998 [1919], t. I, p. 439).

³⁷ Dice el pasaje completo en la traducción de Samuel Butler: “Yet when we had sacked the city of Priam he got his handsome share of the prize money and went on board (such is the fortune of war) without a wound upon him, neither from a thrown spear nor in close combat, for the rage of Mars is a matter of

de la referencia a Marte vuelve todavía más “calmosa”, la “irónica novela burguesa” (p. 240) que, según Borges, es la traducción de Butler. Pareciera que Borges desea ser fiel a su visión del texto de Butler haciendo su versión de dicho texto más fiel a esa visión.

Por otro lado, la única de las versiones homéricas que Borges presenta y que, en efecto, elimina esta referencia a Ares, es precisamente la de Pope. Borges traduce de la siguiente manera los dos últimos versos del pasaje citado: “y aunque las armas arreciaron en torno en tormentas de hierro, su vano juego fue inocente de heridas”. Por supuesto, cabe decir aquí que la ausencia de Ares en la versión de Pope no minimiza en lo absoluto la artificiosidad de su estilo, señalada tanto por Pound como por el escritor argentino. Sin embargo, y aunque ello parecería apenas necesario, se podría decir que dicha artificiosidad aparece intensificada en la traducción de Borges. Pope escribió en inglés:

great chance” (*apud* “The Homeric Versions”, tr. Eliot Weinberger, en J. L. Borges, “Selected Non-Fictions”, Penguin Books, Nueva York, 1999, p. 73). La traducción del ensayo de Borges al inglés por la que cito incluye los pasajes de todas las traducciones inglesas originales comentadas por el escritor argentino. Resulta curioso pensar que la traducción de este ensayo de Borges al inglés tiene como consecuencia la restauración de las traducciones inglesas a su forma original, en un ejemplo más de paralelismo especular, pues el reflejo del texto de Borges nos devuelve los originales de las traducciones que él presentó como reflejo. Escribe Efraín Kristal: “In his famous essay «The Homeric Versions», Borges compares six versions of a passage from the *Odyssey* in his own Spanish «copies». Eliot Weinberg restores the original English texts in his superb English translation of Borges’s essay. Borges’s procedure and Weinberg’s restoration are both justified” (*Invisible Work*, p. 22). En la medida de lo posible, se ha cotejado cada versión con una edición completa de la traducción. En el caso de la presente cita, el texto coincide, por ejemplo, con la de Butler tal como parece en <http://classics.mit.edu/Homer/odyssey.11.xi.html>. Sin duda, queda por verificar si la edición de Borges tiene diferencias con respecto al pasaje tal como se incluye en *Selected Non-Fiction*. Aunque ello me parece poco probable, no está de más decirlo. Recuérdese que Onetti achacó a Borges haber censurado la palabra “women shit” al escribir simplemente “mujeres” en su traducción de *The Wild Palms* de William Faulkner. Sin embargo, la edición de la novela usada por Borges habría censurado ya esta palabra al escribir “—t” (Cfr. Olea Franco, “Borges y el civilizado arte de la traducción”, pp. 470-471).

Tho' spears in the iron tempests rain'd around,
Yet innocent they played and guiltless of a wound.

Borges sustituye las “spears” de Pope por unas abstractas “armas”. El verbo “rain'd”, por otro lado, se intensifica con la palabra “arreciaron”. Finalmente, el significado que conllevan las palabras “innocent” y “guiltless”, básicamente sinónimas, una de origen latino y otra germana, se desdobra en “inocente” y “vano”, y se agregan así nuevos matices al “juego” de “las armas”, que van del concepto concreto de “vacío” o “hueco” al metafórico de “inútil” o “innecesario”.

Como el de Pound, el texto de Borges es una invitación a considerar la complejidad del fenómeno literario. Tal complejidad requiere no necesariamente un lector que conozca todas las lenguas involucradas en el fenómeno, pero sí uno suficientemente curioso como para explorarlas y, potencialmente, conocerlas.³⁸

A pesar del aparente respeto al original expresado por Pound, el lector también puede encontrar en el ensayo del poeta estadounidense por lo menos un lugar semejante a aquél en el que Borges habla de Butler, es decir, una instancia donde la traducción se vuelve creación (aunque toda traducción es creación). Ello ocurre en el único y largo pasaje de la *Odisea* que el mismo Pound traduce al inglés de la traducción latina de Andreas Divus. El pasaje proviene del principio del libro XI, en contraposición con el escogido por Borges, que se encuentra cerca del final de éste. El primer muerto al que oímos hablar en dicho libro, al que le corresponde la primera prosopopeya, es Élpenor, miembro de la tripulación de Odiseo, muerto al caer borracho de una escalera en la isla de Circe. Para descansar en paz y no ser olvidado, pide a Odiseo, de acuerdo con la traducción de Pound, ser cremado y que se

³⁸ Dice Olea Franco “el lector de «Las versiones homéricas» no recibe ni el original en griego (que seguramente desconocería), ni sus versiones en inglés, sino tan sólo las traducciones al español formuladas por el ensayista. Para poder evaluar todo el conjunto, el lector ideal del ensayo necesitaría, en un proceso que, como un juego de espejos, se remonta al infinito, la versión «original» en griego, sus traducciones al inglés y, por último, las traducciones de éstas al español; además, claro está, ese lector ideal tendría que poseer enormes capacidades lingüísticas” (*ibid.*, p. 444). En mi opinión, el lector ideal de Borges sería no tanto el que posea todos estos conocimientos y habilidades sino, simplemente, el que aspire a ellos.

escriba un epitafio en su túmulo. El pasaje, tal como aparece en la traducción de Pound, dice así:

But thou, O King, I bid remember me, unwept, unburied,
 Heap up mine arms, be tomb by sea-bord, and inscribed:
“A man with no fortune and with a name to come”.
 And set my oar up, that I swung mid fellows (p. 264).

Sin embargo, este epitafio no figura, aparentemente, ni en el texto homérico ni en la traducción de Divus. El primero dice (libro XI, vv. 77-78):

Ενθα σ' επειτα, αναξ, κελομαι μνησασθαι εμειο.
 'Μη μ' ακλαυτον αθαπον ιων οπιθεν καταλειπειν
 νοσφισθεις, μη τοι τι θεων μνημα γενωμαι,
 αλλα με κακκηνηαι συν τευχεσιν, ασσα μοι εστιν,
 σημα τε μοι χευαι πολιης επι θινι θαλασσησ,
 ταυτα τε μοι τελεσαι πηξαι τ' επι τυμβω ερετμον,
 τω και ζωος ερεσσον εων μετ εμοις εταροισιν'.

Mientras que la traducción de Divus reza:

Tunc te postea Rex iubeo recordari mei
 Ne me infletum, insepultum, abiens retro, relinquo
 Separatus, ne deorum ira fiam
 Sed me combure cum armis quaecunque mihi sunt,
 Sepulchrumque mihi accumula cani litore maris,
 Viri infelicis, et cuius apud posteros fama sit:
 Haecque mihi perfice, figeque in sepulchro remum,
 Quo et vivus remigabam existens cum meis socis.

Lo que Pound presenta como el epitafio de Élpenor, varón infeliz (“viri infelicis”), es, en el poema homérico, la descripción del objetivo que cumplirá el túmulo que dicho personaje le pide erigir a Odiseo: un lugar en el cual se encuentre su recuerdo futuro (“cuius apud posteros fama sit”). Tal vez podríamos decir que, de algún modo, las palabras de Élpenor constituyen su epitafio, o argüir que la solicitud de una leyenda escrita en dicho túmulo está implícita en el pasaje (¿si no

fuera por algún sistema de signos, de qué otra manera podría un túmulo servir para recordar la historia de alguien?), pero la petición de grabar un epitafio en la tumba no aparece explícitamente en el texto de Divus, ni tampoco el texto de ese epitafio conjetural.³⁹

Es un lugar común decir que Pound, como otros famosos poetas del siglo pasado, traducía de las lenguas más dispares sin conocerlas a profundidad.⁴⁰ Tal ignorancia puede explicar la inclusión de un epitafio donde no lo hay. Sin embargo, como Lönnrot, prefiero una explicación que me parece más interesante, a sabiendas de los riesgos que

³⁹ Presento a continuación versiones del pasaje provenientes de las traducciones en español e inglés ya usadas en una nota previa. Traduce Pabón: “al llegar, ¡oh mi rey!, haz memoria de mí, te lo ruego, / no me dejes allí en soledad, sin sepulcro y sin llanto, / no te vaya mi mal a traer el rencor de los dioses. / Incinera mi cuerpo vestido de todas mis armas / y levanta una tumba a la orilla del mar espumante / que de mí, desgraciado, refiera a las gentes futuras; / presta oído a mi súplica y alza en el túmulo el remo / con que vivo remé compañero de todos los tuyos” (p. 198, vv. 71-78). Dice así la de Calvo: “Te pido, soberano, que te acuerdes de mí allí, que no te alejes dejándome sin llorar ni sepultar, no sea que me convierta para ti en una maldición de los dioses. Antes bien, entérrame con mis armas, todas cuantas tenga, y acumula para mí un túmulo sobre la ribera del cauteloso mar —¡desgraciado de mí!— para que lo sepan también los venideros. Cúmpleme esto y clava en mi tumba el remo con el que yo remaba cuando estaba vivo, cuando estaba entre mis compañeros” (p. 203). Dice Segalá y Estalella: “pues yo te ruego, oh rey, que al llegar te acuerdes de mí. No te vayas dejando mi cuerpo sin llorarle ni enterrarlo, a fin de que no excite contra ti la cólera de los dioses; por el contrario, quema mi cadáver con las armas de que me servía y erígeme un túmulo en la ribera del espumoso mar, para que de este hombre desgraciado tengan noticia los venideros. Hazlo así, y clava en el túmulo aquel remo con que, estando vivo, bogaba yo con mis compañeros” (p. 190). Leemos lo siguiente en la de Murray y Dimock: “There, then, my lord, I bid you remember me. Do not, when you depart, leave me behind unwept and unburied and turn away; I might become a cause of the gods’ wrath against you. No, burn me with my armor, such as it is, and heap up a mound for me on the shore of the gray sea, in memory of an unlucky man, that men yet to be may know of me. Do this for me, and fix upon the mound my oar with which I rowed in life in the company of my comrades” (p. 407).

⁴⁰ Dice E. Kristal: “Like Ezra Pound and many others, Borges would sometimes translate works whose originals appeared in languages he did not know by drawing on other translations” (*Invisible Work*, p. 40).

ello implica. Ming Xie nos recuerda que, ante todo, “Pound was essentially an appropriative translator. The act of translation is for him to respond to the *virtù* of the translated —what Pound called, translating Cavalcanti, the «forméd trace» (Canto XXXVI/178)— and to relive these traces and make them one’s own. Translation is thus a concatenation of tensions between a foreign poem as model and the translating poet in his own circumstances”.⁴¹ Tal comentario es iluminador, pero apenas parece necesario si recordamos lo que el mismo Pound dice de las traducciones del latín al inglés al principio de su ensayo: “a great poet has compensated, by his own skill, any loss in transition; a new beauty has in each case been created” (p. 249). La palabra clave, aquí, es “new”.

Pound se apropia del pasaje homérico escribiéndole a Élpenor un epitafio que toma como base las palabras de Homero. Resulta pertinente recordar las palabras de dicho epitafio (“*A man with no Fortune, and with a name to come*”). Esta frase declara que el personaje no adquirirá su verdadera identidad sino hasta el futuro, y nos puede sugerir que dicha identidad será conferida, precisamente, por Pound. En el poema de Homero, éste hace hablar a Élpenor, usando la prosopopeya, desde el Hades. En la traducción que Pound hace de Divus, Élpenor habla igualmente desde el Hades, pero también se hará presente desde su túmulo a través del epitafio que Pound le crea. Un epitafio, como la prosopopeya de un muerto, es una forma de hacerlo presente, de traerlo de vuelta a nosotros. Puede ser, también, que con la inclusión de este epitafio, Pound nos permita replicarle a De Man que, a pesar del aparente poder que el muerto tiene sobre nosotros a través del recurso de la prosopopeya, es realmente el poeta, el creador de dicha prosopopeya, el que manda sobre el muerto, el que decide hacerlo hablar. El poeta se convierte así en una suerte de chamán en control de las voces del pasado. Esta opinión me parece que coincide plenamente con la siguiente de Pound, relativa a su poema *Homage to Sextus Propertius*, composición a caballo entre el monólogo dramático y la traducción, evocada por el mismo Ming Xie en el ensayo ya citado: “Pound was afterwards forced to insist that «there was never any question of translation, let alone literal translation. My job was to

⁴¹ Ming Xie, “Pound as translator”, p. 207.

bring a dead man to life, to present a living figure»⁴². Esta declaración no implica sólo la fidelidad de Pound a su propia visión de la voz del poema, sino que también expresa el poder creador y asimilador de la poesía.

Algo parecido ocurre en el caso del pasaje de Homero cuyas traducciones Borges comenta. Mientras que Pound se centra en el inicio de la visita al Hades y en la primera prosopopeya, cuyo personaje tiene poco de heroico, en el pasaje que ha escogido Borges, Odiseo se encuentra con el mayor héroe de la *Iliada*, Aquiles. Como ya hemos indicado, además, los papeles se invierten. Ya no es el muerto el que revela su propio destino o el del vivo a éste, sino el vivo el que da luces al muerto. Odiseo informa a Aquiles de la buena fortuna de su hijo. Esta inversión nos puede servir otra vez para sugerir el poder del vivo sobre el muerto.⁴³

¿Es la prosopopeya, en efecto, un tropo que, por medio del quiasmo, nos convierte en muertos en vida que oyen atónitos hablar a los muertos, como quiere De Man? Estos pasajes de los ensayos de Borges y Pound parecerían sugerir lo contrario; al poner al vivo en una posición desde la que es capaz de otorgarle habla y consuelo fugaces al muerto, en la medida en que el vivo puede hablarle, hacerlo hablar y darle supervivencia, se declara el poder del que consulta sobre el muerto.

Esta afirmación es válida en los demás casos de paralelismos simétricos o quiasmos que hemos trazado al estudiar la forma en que Pound y Borges manejan las voces de Homero y sus traductores. Ambos autores están interesados en declarar la capacidad creativa a través del uso de las voces de otros, por diferentes que sus aproximaciones parezcan. Como hemos visto, el escritor inglés (Pound) escoge traducciones que tienen origen latino y el escritor de lengua de origen latino (Borges) escoge traducciones inglesas, pero en ambos casos hay una intención de trascender el ámbito de las lenguas en las que decidieron escribir su obra para buscar nuevas fuentes de inspiración. Por otro

⁴² *Ibid.*, p. 208.

⁴³ Esta inversión es todavía más poderosa si se toma en cuenta que Odiseo está consultando a los muertos no sólo para reunirse con su esposa, Penélope, sino con su hijo, Telémaco. Aun así, se da tiempo para confortar a Aquiles contándole sobre los triunfos del hijo de éste, Neoptólemo.

lado, Pound escoge comentar traducciones cuyas versiones originales presenta, sin traducción, mientras que Borges escoge comentar traducciones que presenta en traducción, sin su versión original. Estas decisiones tienen un sentido complementario al anterior, pues constituyen una invitación al lector para que vaya más allá de sus terrenos lingüísticos, pero también, por supuesto, para que reflexione por sí mismo sobre el ejercicio de la traducción.

Esta reflexión sobre el oficio de traducir tiene su punto de apoyo en otra aparente contradicción. Pound considera que debe existir fidelidad al original, pero Borges nos invita a considerar si existe un original al que tener fidelidad. Los dos autores, sin embargo, desean expandir el concepto de traducción, llevarlo más allá de lo que la convención había dictado sobre esta práctica. En el caso de Borges, es aparente que la traducción tal como él la ve proporciona la oportunidad de ejercer la creatividad artística, de no ser mero reflejo de un supuesto "original".⁴⁴ A primera vista, los alcances de Pound parecerían más limitados, aunque resultan especialmente importantes desde su contexto. Al apuntar las deficiencias que ve en las traducciones inglesas, está interesado en señalar un gradual anquilosamiento del lenguaje poético que llegaría, según él, a una crisis hacia finales del siglo XIX y principios del XX.⁴⁵ Sin embargo, por importante que esta intención

⁴⁴ No parece haber desacuerdo con respecto a este punto entre los críticos. Los siguientes comentarios de Waisman, Kristal y Olea Franco apuntan en esta dirección. Dice Sergio Waisman: "No hay que temer a la condición babélica; antes bien, hay que verla como venero ilimitado de recursos. En la estética de la irreverencia, basada en la condición misma de marginalidad, la traducción es un disparador de innovaciones políticas y culturales", p. 65). Escribe asimismo Kristal: "If, as Borges believed, the themes, stories and metaphors that can be rehearsed in a work of literature have probably already been exhausted, translation is not only a privileged vantage point from which to appreciate a literary practice; it is perhaps the only one" (pp. 138-139). Concluyo con una invitación a considerar el título del artículo de Olea Franco sobre este tema; según dicho título, basado en una frase de Borges, la traducción es "una infidelidad creadora y feliz".

⁴⁵ "In general Pound viewed the verse of turn-of-the century London scathingly, seeing in it vague diction, twisted syntax, conventional imagery, and clumsy rhythm" (George Bornstein, "Pound and The Making of Modernism", en Nadel [ed.], *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, p. 24).

fuera, pues cambió el curso de la poesía en lengua inglesa a principios del siglo xx, también es obvio que Pound ejerce la traducción de una manera que tiene importantes puntos de contacto con la forma en que Borges nos invita a considerar esta práctica. Finalmente, no puedo dejar de recordar que, para ambos, la prosopeya y la traducción están inevitablemente unidas, en tanto que ambas son formas de crear otras voces. Borges y Pound son, en este sentido, no muy diferentes de “Los teólogos” o de los personajes de la “Historia del guerrero y la cautiva” de *El Aleph*: dos caras de una misma moneda. Sus caminos pueden parecer alejarse, pero en realidad se acercan. En un poema escrito por John Donne, “Hymn to God My God, in My Sickness”, el poeta metafísico nos dice, al hablar de la muerte y la esperanza de la vida eterna, que en todo mapa este y oeste acaban siendo lo mismo.⁴⁶ Acaso la metáfora sea pertinente para el ámbito más limitado del presente trabajo. Las diferencias acercan a Borges y a Pound. El hablar con los muertos les da la vida. En este sentido, tal como dice De Man, pareciera que, en efecto, la prosopopeya es el tropo de la autobiografía.

El presente ensayo constituye un intento de aproximarse al quiasmo y a la prosopopeya que parte de la propuesta de Paul de Man. En mi opinión, las dos figuras retóricas no son medios de anularnos dándole la palabra al ausente, sino de crearnos precisamente al cederle la palabra. Al hacerlo, sin embargo, el que se ha puesto en la posición de la otra cara de la moneda de De Man soy yo. Al ponerme en esta posición, al ser la otra cara de una moneda, también me he vuelto una voz de Borges, un reflejo más de sus teólogos, una voz más entre sus voces. El descubrimiento de ser una criatura soñada no me invalida, sin embargo. Borges y Pound, Homero y sus traductores y De Man son los que me sueñan, los que nos sueñan, pero nosotros también los soñamos, los creamos, los transformamos al consultarlos desde su Hades. Dice Borges en el prólogo de *El otro el mismo*: “Ajedrez misterioso el de la poesía, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en un sueño y sobre el cual me inclinaré después de haber muerto”. Esas piezas somos todos los que accedemos al texto literario y todos los que,

⁴⁶ Dice así la tercera estrofa del poema de Donne: “I joy, that in these straits, I see my West / For, those their currants yeelde returne to none, / What shall my West hurt me? As West and East / In all flatt Maps (and I am one) are one / So death doth touch the Resurrection” (p. 385, vv. 11-15).

con distintos grados de habilidad, las manejamos en un juego cuyas reglas cambian todo el tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- BIOY CASARES, Adolfo. *Borges*, ed. Daniel Martino. Destino, Barcelona, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. "The Homeric Versions", en *Non-Fictions*. Penguin Books, Nueva York, 1999, pp. 69-74.
- . *Obras completas*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
- . *Obras completas en colaboración*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1979.
- . "Para el centenario de Góngora", en *El idioma de los argentinos*. Alianza, Madrid, 1998 [1928], pp. 109-110.
- COOKSON, William. *A Guide to The Cantos of Ezra Pound*. Persea Books, Nueva York, 2001.
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, prólogo de José Antonio Pascual. Gredos, Madrid, 2008 [1961].
- CULLER, A. Dwight. "Monodrama and the Dramatic Monologue", *PMLA*, 90 (1975), pp. 366-385.
- DONNE, John. *Complete English Poems*, ed. C. A. Patrides, introduced and updated by Robin Hamilton, J. M. Dent-Charles E. Tuttle, Guernsey, 1994 [1985] (*The Everyman Library*).
- FRANCE, Peter (ed.). *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford University Press, Oxford, 2000.
- HELFT, Nicolás. *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997.
- HOMER. *Odyssey*, with and English translation by A. T. Murray revised by George E. Dimock. Harvard University Press, Cambridge-London, 1998 [1919] (*Loeb Classical Library*, 104), t. 1.
- HOMERO. *Odisea*, introd. y trad. José Luis Calvo. Cátedra, Madrid, 1987 [1976] (*Letras Universales*, 62).
- . *Odisea*, introducción de Carlos García Gual, trad. José Manuel Pabón. RBA, Barcelona, 2007 [1982].
- . *Odisea*, introd. Álvaro Cunqueiro, trad. Luis Segalá y Estalella. Círculo de Lectores, Barcelona, 1981 [1910].

- KEATS, John. *Complete Poems*, ed. Jack Stillinger. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1978.
- KRISTAL, Efraín. *Invisible Work. Borges and Translation*. Vanderbilt University Press, Nashville, 2002.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, versión española de Mariano Marín Casero. Gredos, Madrid, 1975 [1963] (*Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales*, 36).
- LINARES, Gabriel. *Un juego con espejos que se desplazan. Jorge Luis Borges y el monólogo dramático*. El Colegio de México, México, 2011.
- MAN, Paul de. "Autobiography as Defacement", en *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press, Nueva York, 1984, pp. 67-81.
- OLEA FRANCO, Rafael. "Borges y el civilizado arte de la traducción: una infidelidad creadora y feliz", *NRFH*, 49 (2001), 439-473.
- ORGEL, Stephen, y Jonathan Goldberg (eds.), *John Milton*. Oxford University Press, Oxford, 1990.
- POUND, Ezra. *The Cantos*. New Directions, Nueva York, 1993.
- . *Early Writings. Poems and Prose*, ed. e introd. Ira B. Nadel. Penguin Books, Londres, 2005.
- . *Gaudier-Breska*. New Directions, Nueva York, 1970.
- . *Literary Essays*. ed. e introd. T. S. Eliot, New Directions, Nueva York, 1968.
- PREMINGER, Alex, y T. V. F. Brogan (eds.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, Princeton, 1993.
- QUINTILIANO, Marco Fabio. *Institución Oratoria*, trads. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Conaculta, México, 1999 (*Cien del Mundo*).
- ROSATO, Laura, y Germán Álvarez (eds.). *Borges, libros y lecturas*. Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2010.
- WAISMAN, Sergio. "La estética de la irreverencia: traducir desde los márgenes", *Mutatis Mutandis*, 4 (2010), 48-65.
- XIE, Ming. "Pound as translator", en Ira B. Nadel, *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 204-223.

JORGE LUIS BORGES Y EL ISLAM

LUCE LÓPEZ BARALT
Universidad de Puerto Rico

EN SU ENSAYO “LAS MIL Y UNA NOCHES”, BORGES PONDERA SOBRE el significado del Oriente usando una frase de San Agustín en torno al tiempo: “si no me lo preguntan, lo sé; si me lo preguntan, lo ignoro” (*OC* III: 232). El maestro argentino insiste en su perplejidad con un verso de Juvenal: todo lo que resulta misterioso se encuentra *ultra Auroram et Gangem* —más allá de la aurora y del Ganges; es decir, en el Oriente—. Aunque dicho hemisferio del mundo le resulta inescrutable, el escritor, como Kipling, no puede sustraerse a su fascinación: “si has oído el llamado del Oriente, ya no oirás otra cosa” (*OC* III: 234). Borges escucha tan de cerca el poderoso llamado oriental que renueva su propia herencia literaria al obligarla a coexistir con la cultura situada más allá de la aurora y del Ganges.

Ha sido difícil para la crítica rastrear el tema del Oriente en Borges, que el maestro asocia sobre todo con la literatura árabe. Aun así, muchos estudiosos se han lanzado a la aventura de acompañar a Borges *ultra Auroram*: Erika Spivakosky (1968, 1969), Vicente Cantarino (1969), Djelal Kadir (1973), George Wingerter (1983), Pablo Tornielli (2001), e incluso María Kodama (1986), entre otros. Muchos críticos, sin embargo, se muestran desconcertados ante las imágenes islámicas de Borges: Spivakovsky afirma que las fuentes de “El Zahir” son totalmente inventadas (1968: 230), mientras que Floyd Merrell comenta que “El Zahir” es en última instancia “a helpless symbol” (1991: 6). Propongo aquí, sin embargo, aclarar el misterio de algunos *leit motiv* islámicos claves de Borges.¹

¹ A pesar de su sofisticación literaria, Borges confiesa a Ronald Christ que sus “extraños” símbolos literarios “were all more or less autobiographical” (1967:

¿Cuánto supo de veras Borges acerca de la literatura árabe, a la que dice acercarse “sin otro material que unos adarmes de Renan, Lane y de Asín Palacios” (OCI: 588), es decir, con un material de segunda mano? Más de lo que el escritor admite. Algunos críticos incluso afirman que “Borges can write Arabic script” (Spivakovsky 1968: 230; Cantarino 1969: 53) a la luz de unos versos de Al-Mutanabbī que Borges parecería haber escrito en árabe, añadiendo: “*scripsit Jorge Luis Borges*” (“escrito por Jorge Luis Borges”) [L’Herne 1964, n. p.]. Al cotejar, sin embargo, el texto árabe descubrí que se trata simplemente del menú que el escritor y sus amigos degustaron en el restorán “La Rosa Blanca” de Buenos Aires y que el mesero había redactado. Aunque se pudiera tratar de una broma de Borges, lo cierto es que de joven impartía conferencias sobre sufismo en Buenos Aires, y que hizo venir a un profesor egipcio para que le diera clases de árabe en su lecho de muerte en Ginebra. María Kodama me relata cómo escribía las letras del alifato sobre la palma de la mano de Borges, quien ya no las podía ver. Cada vez que yo me encontraba con el maestro, me pedía que le pronunciara en árabe el título de las *Mil y una noches* —*Alflayla wa layla*— y discutía conmigo los méritos de las distintas traducciones del libro que tanto amaba.

Borges nunca se sirvió de la literatura islámica para efectos del color local:² siendo un “usador de símbolos” por admisión propia, esgrimió motivos islámicos para urdir algunas de sus obras maestras: “El Zahir”, “La busca de Averroes”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, “El acercamiento a Almotásim”, “El espejo de tinta”, “El Simurgh y el águila”, “The Unending Rose”, entre otras.

Para Borges, el frondoso “jardín verbal” de *Las mil y una noches* era un símbolo del infinito: “La idea de infinito es consustancial con *Las mil y una noches*” (*Siete noches*, OC III: 234). En “Los traductores de las Mil y una noches” (OC I: 397-413) hace una colación de las diferentes versiones de las noches árabes de Burton, Galland, el verbo-so Mardrus y el casto Lane, en un libro que titula precisamente la *Historia de la eternidad*. El libro de Sheherezade es infinito, dice Bor-

155). Edwin Williamson (2004) explora la relación de estos símbolos con la vida personal del maestro argentino.

² Curiosamente, al prestigiar de tal manera las *belles lettres* árabes, Borges enaltece la cultura de una comunidad que en Argentina no siempre fue bien vista (cf. Noufoury 1999 y 2004).

ges en sus “Magias parciales del Quijote”, por su estructura circular: en algunas ediciones de las *Noches* los copistas introducen una interpolación perturbadora a la altura de la Noche 602, cuando Scheherezade decide contarle al Rey cómo una noche decidió salvar su vida contándole la primera de sus historias. De ahí va repitiendo cada uno de los relatos, hasta llegar a esta noche particular. El Rey está pues destinado a oír las historias cada vez que la ingeniosa *raconteuse* llegue a la Noche 602, “mágica entre las noches” (“Magias parciales del Quijote”, *OC* II: 46). Por cierto que la noche mágica, que Borges atisba en las ediciones de Payne, Lane, Littman y Habitch, así como en una Noche suplementaria que añade Burton, no suele corresponder a la 602, como ha visto Evelyn Fishburn (Fishburn 2004b).

Poco importa: para el maestro el “*regressus ad infinitum*” de *Las mil y una noches*, propia por cierto de la estructura de anillo de los textos árabes, es más vertiginoso que el del *Quijote* y el de *Hamlet*. Borges celebra la circularidad infinita del libro inacabable con un verso de Tennyson: *Laborious orient ivory, sphere in sphere* (*OC* I: 413), y reitera la alta lección concéntrica en muchos de sus relatos.

Aunque he trabajado a fondo el *leit motiv* islámico en la prosa y la poesía de Borges en otros estudios, aquí me voy a circunscribir tan sólo a dos relatos representativos: “La busca de Averroes” y “El Zahir”. He elegido dos textos en honor al maestro, que tanto amaba, como veremos, el simbolismo binario. Por más, estos dos relatos se geminan porque ambos tienen un claro “*undercurrent* místico” (*OC* I: 414), por usar las palabras con las que el mismo Borges describe “El acercamiento a Almotásim”.

LA BUSCA CÍCLICA DE AVERROES Y SU DOBLE DERROTA

El relato de “La busca de Averroes” (incluido en 1949, al igual que “El Zahir”, en *El Aleph*), delicado como la maquinaria de un reloj, tiene una estructura binaria, ya que Averroes busca en vano verter al árabe los conceptos griegos de *tragedia* y *comedia* de la *Poética* de Aristóteles;³

³ Cf. el estudio de Efraín Kristal, *Invisible Work. Borges and Translation* (2002) para las teorías de Borges en torno a la traducción, que exploro en estudio aparte (López Baralt 2011b).

mientras que Borges, quien, como autor ficcionalizado, asoma su rostro al final del relato, intenta a su vez apropiarse de la cultura islámica del cadí de Córdoba con las herramientas insuficientes de unos “adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios” (OC I: 588). Así lo explica el propio narrador, pero un relato en el que Borges prodigue sus claves es sospechoso. Bajo los intentos fallidos de los dos trujamanes —Averroes y Borges— subyace, como veremos, otra busca aun más vertiginosa, que se perfila como del todo imposible. El relato apunta sigilosamente a esta osada “traducción” gigantesca, que linda con lo sacrílego.

La acción transcurre en la época almohade, cuando el filósofo racionalista Averroes, máximo comentarador de Aristóteles, interpreta los clásicos griegos. El nombre del cadí cordobés Abū-l-Walīd b. Rušd tarda en llegar a su forma hispanizada de “Averroes”: “Abulgualid Muhámam Ibn-Ahmad ibn Muhámmad ibn Rushd (un siglo tardaría ese largo nombre en llegar a Averroes, pasando por Benraist y por Avenyz, y aun por Aben-Rassad y Filius Rosadis)” (OC I: 582). Tomemos nota del último apelativo —*Filius Rosadis*— porque habré de volver a él.

El estricto cadí racionalista escribe el *Tahafut ul-Tahafut*, o la *Destrucción de la destrucción*, cuyo título completo es *Tahāfut al-Tahāfut li-l-Gazzālī* (*Destrucción de la destrucción de los filósofos de Algacel*), en el que disputa contra el persa Al-Gazzālī (1058-1111), autor del *Tahāfut al-falāsifa* (*Destrucción de los filósofos*). Borges silencia de aquí en adelante la mención de Algacel, que fue un místico que fulminó la teología racionalista, incapaz de aprehender la esencia divina. Borges debió trabar conocimiento de Al-Gazzālī en el estudio *La espiritualidad de Algacel* (1934-43), que Miguel Asín dedica al místico.

Algacel se formó con místicos sufíes como Abū Ṭālib al-Makkī, Ūnayd y Abū Yazīd Baṣṭāmī (Cruz Hernández 1996: I, 275), y tuvo a su vez numerosos éxtasis, que explora en el *Miškāt al-anwār* o *Nicho de las luces* y en el *Iḥḥyā’ ulūm al-dīn* o *Vivificación de las ciencias de la fe*. Algacel consideró que la razón humana era incapaz de abordar la experiencia trascendente, y defendió en cambio el método cognoscitivo de la “ciencia directa de Dios” (Cruz Hernández 1996: I, 283), por el que aprehendemos la Verdad última sin intermediarios. Borges no insiste en estos datos, pero las claves internas del relato apuntan a la teología mística del contemplativo persa, a la que tanto se opuso el

racionalista Averroes. El texto plantea de entrada dos metafísicas encontradas: el racionalismo aristotélico y el misticismo, representados por Averroes y por Algacel en el Islam medieval.

En el relato borgeano, Averroes eslabona sus ideas filosóficas en sinuosas grafías árabes en medio de frondas, rumores de fuentes y canturreos de palomas: su amada Al-Andalus. De repente echa de lado el *Tahafut*, y toma la *Poética* de Aristóteles, de quien lo separan catorce siglos. Averroes se lanza a la ardua tarea de traducir al árabe las palabras tragedia y comedia de *Aristu* sin saber griego ni siríaco. Pero cuando el cadí va a compulsar las copias caligráficas del *Mohkam o Kitab al-Muḥkam* del filólogo Ibn Sida (m. 1066), ve jugar a unos muchachos. Uno, de pie sobre los hombros de otro que actuaba como alminar, hacía de almuédano y salmodiaba la profesión de la fe —“no hay dios sino Dios” o *lā ilāha illā Allāh*—, mientras que un tercero, postrado sobre el polvo, fingía ser la congregación de los fieles. El filósofo cordobés no se apercibe de que tiene delante de sí la clave de los opacos términos aristotélicos que tan afanosamente busca: los niños ejecutan una modesta representación dramática o “comedia” infantil, que podría terminar también en “tragedia”, ya que todos querían actuar como almuédano y de seguro pelearían por ello.

El filósofo abre ahora un manuscrito de Jalil Al-Jalil, (n. c. 720), fundador de la filología árabe y autor del primer diccionario en dicha lengua, el *qitab* [sic por *kitāb*] *ul ain* o *Kitāb ul 'ayn*. La hermosa copia del volumen, importado de Tánger, le hace evocar al viajero Abulcásim Al-Asharí,⁴ con quien habría de cenar esa noche en casa del alcoranista Farach.⁵

⁴ Fishburn y Hugues (2004: 4) proponen que se podría tratar de Abu-Hussein Ibn Djohein, quien le reprocharía a Averroes el haber perdido su fe. Hay muchos “Abulcásim” o Abū l-Qāsīm en la cultura islámica antigua, como el célebre “Abulcasis”, pero el título que describe a Abulcásim —“Al-Asharí”— parece importante en el contexto del relato, ya que podría apuntar a la escuela teológica racionalista de la Aṣā'riyya, fundada por Abū l-ḥasan al-Aṣ'arī, (s. x). Uno de estos teólogos “asharís” se llamó Abū l-Qāsīm al-Ansarī (s. XII) y también se pudo haber apodado “Al-Asharí” por su pertenencia a esta escuela, dentro de cuyo seno escribió obras teológicas importantes.

⁵ Borges puede aludir a Abū al-Farāy Ibn al-Ŷawsī (s. XIII), teólogo experto en ciencias coránicas y en tradiciones proféticas adscrito a la escuela hanbalí.

A continuación participamos de un *maylis*,⁶ un doctísimo sarao andalusí donde los asistentes, llamados los *zurafā* o *raffinés*, se entretenían en disputas eruditas. Una vez hechas las debidas loas a los gobernantes almohades (que eran fundamentalistas religiosos), los festejantes hablan de las rosas. No lo hacen de manera casual, pues los místicos del Islam simbolizaban a Dios con la Rosa infinita, y el dato no le fue ajeno a Borges, autor de poemas de aliento sufi como “The Unending Rose”. De nuevo el binarismo enfrentado filosofía/misticismo. Farach—un teólogo apegado a la letra del libro revelado— evoca una curiosa variedad de la “rosa perpetua”, que el retórico Ibn Qutaiba⁷ había descrito. Esta rosa crece en los jardines del Indostán, y sus pétalos, de un “rojo encarnado”, presentan caracteres con la profesión de fe: “No hay otro dios que el Dios, Muhámmad es el Apóstol de Dios”. Farach comenta que el viajero Abulcásim debió haber conocido este tipo de rosa en alguno de sus viajes. “Abulcásim lo miró con alarma” (*OCI*: 583): si decía que sí, quedaría como un impostor; si lo negaba, como un infiel. La encerrona que le tiende el alcoranista es grave, pero por otra razón más profunda. Como adelanté, en la mística sufi la Rosa “perpetua” representa al Dios vivo de la experiencia mística. Hemos dado con el Dios experiencial de Algacel. La rosa “letrada” del Indostán que describe Farach implica un grave problema teológico-místico: es una rosa imposible, incluso, blasfema, pues sobre sus pétalos infinitos ha osado posarse el lenguaje. De ahí su color “encarnado”, que alude no sólo al rojo vivo propio de la rosa epifánica, sino a su anómala condición “encarnada” o corpórea, incompatible con su condición sobrenatural. La Rosa nos devuelve a la alusión de la pugna del racionalista Averroes con el místico Algacel con la que abre el relato. Estamos pues ante dos asedios simultáneos: la busca de una cultura ajena y la busca de la Trascendencia. Ambas buscas se intentan llevar a cabo a través de la razón humana, y si bien la primera es harto difícil, la segunda es ya del todo imposible.

Parecería pues que los atrevidos trazos de la grafía árabe maltratan —torturan— con su torpeza corpórea la lozanía ultramundana de la “rosa perpetua”. Dije los “torturan” con intención, porque nos volve-

⁶ Cf. Robinson 2002.

⁷ Abū Muḥammad ‘Adbullāh bnu Muslim Ibn Qutaiba (828-889) fue un erudito profesor de Bagdad experto en retórica coránica y poesía.

remos a encontrar con esa cruel desacralización de la Trascendencia a manos del lenguaje.

Farach recuerda ahora la teoría de “la Madre del Libro” o *umm alkitāb*, que postula la existencia de un arquetipo increado del *Corán* en el cielo, del cual el *Corán* que reveló el Arcángel Gabriel a Mahoma en el siglo séptimo es una simple epifanía. El aristotélico Averroes reflexiona irónicamente que este *Corán* increado “es algo así como su modelo platónico” (*OC I*: 584). Volvemos a hollar terreno místico. El *Corán encarnado* —recordemos el incómodo adjetivo aplicado al color de la rosa infinita— no puede equipararse al *Corán* eterno y suprarrazional. Una vez más, la filosofía de Averroes se enfrenta silenciosamente con la mística de Algacel.

Abulcásim se refiere ahora a otra maravilla del mundo creado, la de Sin Kalán en Cantón. Le pregunta el alcoranista Farach a cuántas leguas quedaba dicha ciudad de la muralla que Iskandar Zul Carnain (Alejandro Bicorne o Magno) había levantado para detener a Gog y Magog. La alusión parece mágica, pero es coránica (azora 18: 92-98). Abulcásim apunta que la distancia desértica desde Sin Kalán hasta la muralla de Zul Qarnáin excedía los ochenta días de camino, y aun así nadie había podido divisarla. Averroes, a quien siempre lo atemorizó “lo crasamente infinito” (*OC I*: 585), se estremece. La alusión al desierto de innumerables arenas apunta a la idea de eternidad, como otras veces ocurre en Borges. Averroes intuye su busca derrotada de lo inaccesible—una muralla como la de Iskandar lo separa de la experiencia de lo infinito— y de repente se supo “envejecido, inútil, irreal” (*OC I*: 585).

El filósofo no logra aprehender ni la noción de la eternidad de su enemigo Algacel, ni tampoco la del teatro, que otra vez se le prodiga. El portento de Sin Kalán estaba constituido por una casa llena de personas, con una fila de balcones, frente a los cuales personas con máscaras color carmesí (de nuevo el rojo) dialogaban. Cabalgaban sin caballo; morían y después estaban de pie. No estaban locos, ya que figuraban una historia, aseguró Abulcásim convertido en apologista de una función que apenas recordaba. Una vez más, Averroes no comprende la noción del drama, ni en Aristóteles ni en el teatro chino.

Los festejantes celebran ahora la poesía, y Abdalmálik moteja de anticuados a los poetas árabes, aferrados a la inútil repetición de las antiguas imágenes beduinas. Considera que después de cinco siglos

incluso la resplandeciente imagen de Zuhair, que comparó el destino con un camello ciego, se había gastado. El poeta preislámico Zuhayr b. Abī Sulmā tuvo tal fama que los poemas de su *Al-Muʿallaqat* —*mohalaca* la llama Borges— ganaron el honor de ser suspendidos de las paredes de la Caba. (*Al-Muʿallaqat* significa “los suspendidos.”)⁸

Averroes no está de acuerdo con Abdalmálik: la novedad de una imagen es precedera, pero un poeta no inventa, sino que descubre. Todos hemos vivido en carne propia, asegura, la imagen de Zuhair, y explica que unos versos que Abdurrahmán o Abd al-Rahmān I, el fundador del califato de Córdoba, entona desde Al-Andalus recordando a Damasco — “Tú también eres, ¡oh palmera! / En este suelo extranjera” — lo consolaron en su exilio en Marrakesh cuando suspiraba por Córdoba. “El tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos” (*OC I*: 586-587), asegura el cadí, pues nos es dado revivir cíclicamente lo experimentado por el antiguo poeta. Terminado el sarao al amanecer, Averroes regresa a su biblioteca y traduce al fin las palabras enigmáticas de Aristu con “firme y cuidadosa caligrafía” (*OC I*: 587). Tragedia, escribe, equivale a “panegíricos” y comedia a las “sátiras y anatemas”, y estas modalidades literarias se hallan en el Corán y en las *mohalacas* de la Caba.

Averroes no ha entendido las pistas empíricas que la vida le ha ofrecido, y tampoco se entera de otro suceso que el narrador pasa de contrabando: “(En el harén, las esclavas de pelo negro habían torturado a una esclava de pelo rojo, pero él no lo sabría sino a la tarde.)” (*OC I*: 587). La extraña escena está codificada, y apunta, una vez más, a la otra busca de Averroes, relacionada con el *Tahāfut al-Tahāfut al-falāsifa li-l-Gazzāli*, que escribió para refutar las ideas de Algazel.

En el mundo cerrado del harén —*harām* significa “lo prohibido”—, las esclavas de pelo negro torturan a la única esclava de pelo rojo. Las cabelleras negras, onduladas como la sinuosa grafía

⁸ Zuhayr, acaso el mejor de los poetas preislámicos, fue célebre por sus panegíricos religiosos, imbuidos de imágenes propias de la vida nómada del desierto (cf. Corriente y Monferrer 2005: 124). He cotejado que el verso que tanto impresionó a Abdalmálik resulta más dramático en las versiones inglesas que en el árabe original (cf. Zuhayr 1981: 85 y López Baralt 2011b).

⁹ ‘Abd al-Rahman, exiliado en tierras del Al-Andalus y sintiendo nostalgia por su Damasco natal, compuso el célebre poema que cita Borges, y que ha sido considerado como el poema fundacional de Al-Andalus.

árabe con la que escribe Averroes sus comentarios fallidos, evocan la escritura. Borges suele metaforizar la palabra escrita con el negro de la tinta, usualmente junto al amarillo del papel o pergamino (Echavarría 2006b: 40-41). En “La escritura del Dios”, el jaguar tenía marcas negras sobre su pelaje amarillo y en “El jardín de senderos que se bifurcan” habla de un “amarillo y negro jardín” (OC I: 479). Aquí, sin embargo, en vez del amarillo, está el rojo de la cabellera de la torturada, que evoca las distintas modalidades del rojo que Borges ha ido articulando en su relato. Las máscaras de los actores chinos eran de color carmesí, y se asociaban con el teatro que Averroes no logra comprender. La rosa perpetua de Ibn Qutaiba, a pesar de ser infinita, exhibía en sus pétalos encarnados la profesión de la fe. Los trazos teológicos torturaban pues el rojo impoluto de la Rosa, que jamás debió ser mancillada por el lenguaje.

Algacel supo bien de la epifanía de la Rosa o “ciencia directa de Dios” (Cruz Hernández 1996: I, 282-3), pero no lo alcanzó a comprender Averroes: “él no lo sabría sino a la tarde” (OC I: 587). Esto es, a la tarde de la vida: después de muerto, en un nuevo plano de conciencia. Averroes no ha entendido pues ni la pista de la máscara carmesí, alusiva a su miopía cultural, ni la pista de la Rosa perpetua encarnada, alusiva a su ceguera metafísica.

Las alusiones cromáticas apuntan a un sobrenombre clave de Ibn Rušd en trance de convertirse en Averroes: *Filius Rosadis*. Este nombre significa el “hijo (Ibn) de lo Rosado”. Borges insinúa que Averroes no alcanza a aprehender el simbólico rojo puro, y queda como un pálido, desvalido “hijo rosáceo” del carmesí y del encarnado.

Al final del relato, como dije, asoma la cabeza del “autor” Borges, que sustituye el rostro de Averroes, desvanecido en el espejo. Ambos, personaje y autor, comparten “el proceso de una derrota” (OC I: 587). No de una derrota, sino de dos: en el nivel primario del relato, ambos trujamanes fallidos se esfuerzan por traducir una cultura ajena sin las herramientas adecuadas. En un nivel más profundo, el fracaso es metafísico: el del racionalismo filosófico ante la Trascendencia. Borges insiste en ello al final del relato cuando alude a otros fracasos descomunales en el orden metafísico: el de “aquel arzobispo de Canterbury” (OC I: 587) que se propuso demostrar que hay un Dios; el de los alquimistas que buscaron la piedra filosofal y el de los vanos trisectores del ángulo y rectificadores del círculo. La primera alusión es al argumento

de San Anselmo (c. 1033-1109), que intentó probar la existencia de Dios con argumentos escolásticos racionales; la segunda, a la inútil búsqueda de los alquimistas, quienes buscaban en sus laboratorios lo que debían buscar en su experiencia interior y, por último, a la imagen de la esfera, con la que Parménides, Pascal, Hermes Trismegisto y tantos otros quisieron conjeturar la geometría imposible de Dios.

Estos argumentos finales teñidos de teología nos devuelven al principio del cuento, que planteaba la disputa filosófica de Averroes con Algacel. Borges tampoco ha sido ajeno a esta disputa, pues ha reflexionado largamente sobre la derrota del lenguaje ante lo inefable en textos como “La escritura del dios”, “Mateo XXV, 30” y “The Unending Rose”. El infinito Aleph de la calle Garay era falso porque quedó inscrito en el lenguaje sucesivo, mientras que el “verdadero” Aleph, oculto en el pilar de una mezquita del Cairo y percibido como un “atareado rumor” —soplo, logos o *pneuma*— nunca fue “falseado” por la palabra. “Detrás del nombre está lo que no se nombra” (OC II: 253), proclama Borges, hermanándose con Algacel, pese a que, como Averroes, se ha servido del lenguaje racional para “torturar” la Trascendencia.

Las buscas enlazadas se vuelven, por más, cíclicas: Averroes busca a Aristóteles y Borges busca a Averroes. Pero los lectores del relato habremos de buscar a nuestra vez —de seguro, infructuosamente— al elusivo argentino que ha vuelto a soñar las dos pesquisas frustradas del cadí cordobés. Una busca reitera *ad infinitum* la otra. La literatura se enriquece pues con el paso del tiempo, como observa Borges: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (OC II: 14). Estamos, puntualiza Arturo Echavarría (2006a: 69-70), ante una concepción cíclica de la literatura, que implica una memoria compartida. Alexander Coleman y Efraín Kristal han observado a su vez que esta proclividad de Borges hacia la despersonalización propia de la literatura cíclica debe mucho a T. S. Eliot.¹⁰ Averroes repite los versos de Abderramán y Borges repite la busca de Averroes, mientras que nosotros repetiremos a nuestra vez la busca de Borges. El maestro no comparte pues la estética de Abdelmálik, que pedía la renovación de las imágenes beduinas clásicas. Es

¹⁰ Es Coleman quien alerta a Kristal de que la presencia de Eliot gravita sobre Borges (Kristal 2002: 10 y 154, nota 36).

más válido reiterar las emociones de poetas antiguos y fundirnos en ellas: Borges hace claro, en su “Nueva refutación del tiempo”, que borramos nuestra propia identidad al hacer nuestras las emociones literarias de antaño: “¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?” (OC II: 141). Por eso el rostro de Averroes se borra en el espejo al final del relato y se funde con el del narrador Borges.

Símbolos islámicos como el del Simurg (o Simurgh), que Borges evoca en “El acercamiento de Almotásim”, validan esta idea. El Simurgh, el Pájaro Rey de los persas, terminó disolviendo en su divina esencia la identidad de los 30 pájaros que lo buscaban afanosamente. (En persa Si-murgh significa también “treinta pájaros”). En “El espejo de tinta”, Yakub el Doliente descubre su propio rostro reflejado en un espejo mágico de tinta que un taumaturgo musulmán vierte sobre la palma de su mano. El truco mágico se usa en el folklore árabe, pero Borges, una vez más, lo utiliza para ilustrar el poder “mágico” de la literatura, capaz de borrar las identidades durante el acto de la lectura.

Al leer “La busca de Averroes”, texto que se repliega incesantemente sobre sí mismo, detenemos pues el tiempo por un instante para ser uno con Averroes y Borges y sus buscas compartidas. Ambas buscas derrotadas, la cultural y la metafísica, culminan inesperadamente en la victoria de la literatura, que logra el milagro secreto de la momentánea refutación del tiempo. El *regressus ad infinitum* que Borges tiene aprendido en las *Noches* cíclicas de Sheherazade termina, ya lo sabemos, por geminarlo con Ibn Rušd y con Gazzalī, pero también con nosotros. La vertiginosa esfera cíclica termina siendo fraterna.

LO QUE HABÍA DETRÁS DEL “ZAHIR”

“El Zahir” es una de las obras más misteriosas de Borges. En árabe, la voz *zāhir*, de la raíz trilítera *z-h-r*, significa “visible o manifiesto”. Borges describe el Zahir como una moneda argentina de veinte centavos: una cuchilla ha arañado las letras NT y el número dos en la moneda, pero el narrador no dice nada de la otra cara de la moneda, que permanece invisible. El autor sugiere que el lenguaje se detiene, respetuosamente, ante el reverso de la moneda: NT apunta al *Noli*

Tangere bíblico —“no oses tocarme”—. Hay otra pista extraña: en otros tiempos, el Zahir fue otras cosas: en Gujarat, un tigre; en Persia, un astrolabio; en la sinagoga de Córdoba, una veta en el mármol.

“El Zahir” es, una vez más, una narración binaria, como la moneda de 20 centavos que lo simboliza. La noche antes de que el Zahir llegara a las manos del narrador, quien se identifica con el nombre de Borges, él había ido al funeral de Teodelina Villar, a quien había amado por veinte años (el valor de la moneda). Teodelina fue una modelo cuyas fotos engalanaron las revistas mundanas, pasando así a ser “moneda común” para todos los que la “poseían” superficialmente. Pero el interior de Teodelina siempre escapó a sus admiradores. Su nombre señala a este hecho, y de paso, al Zahir: Teo hace referencia a Dios, y delina, del griego *delo*, significa “iluminar”, hacer visible o manifiesto: el Dios exterior de la teología. Como veremos, el lado oculto de Teodelina es como el reverso indecible del Zahir: *a-delo* (lo oculto e inescrutable) forma en español el nombre Adela, que podría ser el nombre secreto de la amada de Borges. El narrador no habrá de articular jamás el nombre críptico de Teodelina, como tampoco enuncia lo que yace al otro lado de la moneda, que en la mística sufí, como veremos, también tiene un nombre secreto: el *bāṭin*.

Después del velorio, Borges toma una caña en una pulpería y recibe el Zahir en el cambio de su pago. La moneda lo obsede, y para liberarse de ella, el protagonista paga otra caña con el Zahir, pero éste regresa obsesivamente a su memoria. Un libro de Julius Barlach, el *Urkunden zur Geschichte der Zahir sage*¹¹ —lamento decir que el texto

¹¹ En el citado libro alemán, publicado en Breslau en 1899, año en que nace Borges, se “declara su mal”. Sagazmente, Borges rehúye comentar libros “verdaderos” sobre el tema, como el célebre *Die Zāhiriten, ihr Lehrsystem und ihre Geschichte* (Leipzig, 1884), en el que Ignaz Goldziher estudia al ilustre zahirita Ibn Hazm de Córdoba, uno de los más apasionados defensores de la doctrina literalista islámica. El estudio ficticio que maneja nuestro personaje reúne, en cambio, todo lo concerniente a la creencia islámica del Zahir, convenientemente “domesticada” por Jorge Luis Borges. Incluye asimismo los informes, espúreos también, de Philip Meadows Taylor junto a las cuatro piezas del archivo de Habitch. Lo único que resulta corroborable más allá de la ficción literaria es el nombre de uno de los eruditos que baraja el narrador, Zotenberg, que fue en la vida real Hermann Zotenberg, el editor de manuscritos orientales de la Biblioteca Imperial de París durante el siglo XIX.

no existe— le ofrece información pseudo-erudita sobre el disco ominoso. El mito del Zahir, que ahora Borges sabe que significa “visible” o “manifiesto”, pertenece al siglo dieciocho. Nada más lejos de la verdad, ya que el fundador de la secta zāhiriyya (o “Zahirita”), Dawūd ibn Jalaf al-Isbahānī, conocido como Al-zāhirī por defender el sentido literal del Corán, vivió en el siglo noveno. El texto ficticio de Barlach añade que el Zahir islámico ha tenido muchas otras epifanías y que la obsesión con él puede terminar en locura: en una época fue un astrolabio de cobre; en otras, un tigre infinito y un profeta de Jorasán. Siempre ha habido un Zahir, aunque se presenta al mundo bajo diferentes formas.

El libro de Barlach consuela al protagonista, pues también otros han sido víctimas del hechizo del Zahir. Pero el *Urkunden* también cita un verso de un libro real, el *Asrār Namā* (*Libro de las cosas que se ignoran*) de ‘Asrār: “El Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo”. Estos símbolos sufíes apuntan a la rosa material, de “sombra”, que se convierte en la Infinita Rosa real en el instante en el que Dios rasga Su Velo para el místico. Por cierto que ambos orbes —el Zahir y el Aleph— son pequeños, a manera del simbólico “ojo del alma” del extático, gracias al cual su visión deviene sobrenatural.

Hundido en sus pensamientos en la Plaza Garay, Borges reflexiona en el *Asrār Namā* y recuerda que los sufíes recitan sus propios nombres o los noventa y nueve nombres de Dios hasta que el sentido de las palabras queda anulado. Se trata de la técnica del *dīkr*, en la que los sufíes recitan en una mantra melódica los Hermosos Nombres de Dios —*al asma’ alhusnā*— para promover la contemplación. Aquel que, sumido en este estado, sea capaz de pronunciar el nombre número cien, que permanece oculto, develará a la Deidad, es decir, experimentará el éxtasis más allá de toda cifra verbal. El que Borges recite su propio nombre como mantra es irónico, ya que parecería que él mismo constituye el “nombre” número “cien” de Dios: es como si nos confesara solapadamente su propia epifanía mística personal.¹² “Yo anhelo recorrer esa senda” (*OC I*: 595), afirma, refiriéndose a la repetición acompañada de las mantras sufíes que terminan por borrar el lenguaje

¹² Sobre la posible dimensión autobiográfica de esta reiterada insistencia de Borges en el fenómeno místico, cf. López Baralt 1996a; 1999; 1999a; 1999b y López Baralt y Báez 1996a.

y, por ende, los distintos rostros “manifiestos” que ha asumido el Zahir verbal: un tigre infinito, una veta de mármol, un astrolabio. Vemos pues que las distintas “caras” que asumió el Zahir eran los símbolos desvalidos con los cuales se ha expresado el éxtasis trascendente en distintas culturas. “Quizá detrás del Zahir esté Dios” (OC I: 595), medita Borges, y dice “quizá” porque al articular la frase falsearía con el lenguaje la experiencia supra-verbal de Dios.

Para acceder al reverso del Zahir es necesario pues suprimir el lenguaje. Borges hace gala una vez más de su *expertise* en la mística islámica: la escuela ortodoxa Zahirita, adepta a la interpretación literal (“visible”) del Corán y atada, por lo tanto, al lenguaje exterior de la teología, tenía su contrapartida en la secta Bāṭiniyya, que des-velaba el sentido esotérico oculto bajo la letra del Corán (MacDonald 1965: 196-197). *Bāṭin* significa precisamente eso: lo oculto, lo inarticulable. Los términos *zāhir/bāṭin*, inseparables en el misticismo musulmán, son las dos caras de la moneda de dos acercamientos distintos a la Deidad: uno, teológico y exterior; otro, místico e interior. (Recordemos a Teodolina/Adela; recordemos a Averroes/Algacel.) Las enseñanzas esotéricas de la secta Bāṭiniyya iban dirigidas a un grupo espiritual selecto, mientras que a los demás fieles se les daba el *zāhir*, es decir, la doctrina superficial o teológica. Una vez más nos enfrentamos con “la sombra de la rosa”, que se identifica con el *zāhir*; y con la deseada “rasgadura del Velo”, que nos conduce a la Rosa epifánica o al *bāṭin*, término secreto y vertiginoso que Borges deja, sabiamente, sin articular. “Detrás del nombre” —ya lo sabemos— “está lo que no se nombra”.

Pero Borges, por más, conoce la numismática islámica, y sabe que hay monedas que tienen inscrito el Zahir en un lado y a Dios en el otro. Los sultanes mamelucos acuñaron este tipo de moneda, como fue el caso de Al-Mālik al-ṣāḥir (el Victorioso o “famoso” por “manifiesto”). Este sultán del siglo XIII acuñó su nombre en un lado de la moneda y, en el otro, evocó el nombre de Dios (*ā ilāha illā Allāh*: “No hay dios sino Dios”) [López Baralt 1996/1999].

Sin claves islámicas como las que hemos ido viendo, el relato resultaría fallido: el escritor argentino nos obliga pues a leer “El Zahir” como auténticos batiníes, iniciados en los misterios de la mística islámica, pues los zahiritas, apegados al sentido literal y superfluo del relato, serán incapaces de penetrar sus claves simbólicas orientales.

Borges ha emprendido pues una admirable peregrinación *ultra aurooram et Gangem*: como en Ravena el tráfuga Droctfult —quien abandonó las ciénagas de Alemania ante el espectáculo de la esplendorosa ciudad romana—, el maestro no ha dudado en pasarse al canon literario islámico que tanto admira hasta lograr aclimatarlo en su propia literatura. De su mano sabia y reverente, Scheherezade, Averroes, el Zahir, el Simurg, la aurora oriental y el río Ganges ya no nos parecen tan remotos. Al fin son nuestros.

BIBLIOGRAFÍA¹³

- ACKERLEY, María Isabel (2007). “Borges, el Islam y la búsqueda del otro”. *Babab*, núm. 31, invierno 2006-2007.
- ALMOND, Ian (2004). “Borges the Post-Orientalist: Images of Islam from the Edge of the West”. *MFS: Modern Fiction Studies* 50.2, pp. 435-459.
- ALONSO ESTENOZ, Alfredo (2006). “El acercamiento a Almotásim: el escritor colonial en el mercado literario”. *Variaciones Borges* 21, pp. 139-155.
- ASÍN PALACIOS, Miguel (1934-1941). *La espiritualidad de Algazel y su sentido cristiano*. Imp. Mestre, Madrid, 4 vols.
- BELL-VILLADA, Gene H (1999). *Borges and His Fiction*. University of Texas Press, Austin.
- BENCHEIKH, J. E. (1966). “À propos des sources arabes d’un texte de J. L. Borges: «Le teinturier masqué: Hakim de Merv»”. *Cahiers Algériens de Littérature Comparée* I, pp. 3-10.
- BEESTON, A. F. L. (1970). *The Arabic Language Today*. Hutchinson, Londres.
- BLOOM, Harold (1995). *The Western Canon*. Riverhead Books, Nueva York.
- BORGES, Jorge Luis (1989). *Obras completas [OC]*. Emecé Editores, Buenos Aires, 4 vols.

¹³ Además de los textos citados en este ensayo, se incluye aquí bibliografía adicional pertinente para el tema de las relaciones de la obra de Borges con la cultura islámica.

- BORGES, Jorge Luis (1999). "El oficio de traducir", en *Borges en Sur 1931-1980*. Emecé Editores, Buenos Aires, pp. 321-325.
- (2000). *This Craft of Verse*, ed. Calin Andrei Mihailescu. Harvard University Press, Cambridge.
- (2009). "Borges habla sobre el Zahir", disponible en la página: <http://www.taringa.net/posts/info/1029148/Borges-habla-sobre-El-Zahiry-dem%C3%A1s.html>.
- CANTARINO, Vicente (1969). "Notas sobre las influencias árabes en Borges". *Hispania* LII, pp. 53-55.
- CHRIST, Ronald (1967). "Interview with Jorge Luis Borges", *Paris Review* XL, citado en Williamson 2004: IX.
- CORRIENTE, Federico, y Juan Pedro Monferrer Sala, eds. (2005). *Las diez Mu'allaqāt. Poesía y panorama de Arabia en vísperas del Islam (Traducción literal y completa de los diez poemas originales, anotada y comentada)*. Hiperión, Madrid.
- COTTO IBARRA, Brunilda (1997-1998). "Pensamiento y literatura árabe en el mundo hispánico. Borges: correspondencias y reflejos con Averroes, el comentador". *Fundamentos* V-VI, pp. 193-198.
- CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel (1996). *Historia del pensamiento en el mundo islámico*. Alianza, Madrid, 3 vols.
- D'AMICO, Héctor (1993). "Una visita a Borges". *La Nación*, 20 de noviembre de 1993, 1ª sec., p. 7.
- DODDS, Jerrilyn D., y María Rosa Menocal (2007). *The Arts of Intimacy. Christians, Jews and Muslims in the Making of Castilian Culture*. Yale University Press, New Haven.
- ECHAVARRÍA, Arturo (2006a). *Lengua y literatura de Borges*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid.
- (2006b). *"El arte de la jardinería china en Borges" y otros ensayos*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid.
- El Corán* (1995), ed. española de Julio Cortés. Herder, Barcelona.
- ELÍA, R. (2006). "Moriscos a caballo por la pampa: orígenes hispanomusulmanes de los gauchos argentinos". *Voz del Islam*, Buenos Aires, Anuario I, pp. 171-207.
- FERNÁNDEZ SOSA, Luis F. (1976). "La polisemia en «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» de Borges". *Explicación de Textos Literarios* V, pp. 139-148.
- FISHBURN, Evelyn (2004a). "Traces of The Thousand and One Nights in Borges". *Variaciones Borges* 17, pp. 144-158.

- FISHBURN, Evelyn (2004b). "Readings and Re-readings of Night 60". *Variaciones Borges* 18, pp. 35-42.
- y Psiche Hugues (2004). *A Dictionary of Borges*, foreword by Mario Vargas Llosa & Anthony Burges. Duckworth, Londres.
- GIBB, H. A. R. *et al.* (1960). *The Encyclopedia of Islam*. New edition, E. J. Brill, Leiden-Luzac & Co., Londres, vol. I.
- HABIB, Mohammed, ed. (1999). "Jorge Luis Borges et l'héritage littéraire Arabo-Musulman". *Horizons Maghrébins: Le Droit à la Mémoire* XLI, pp. 3-120.
- HITTI, Philip (1968). *History of the Arabs*. MacMillan, Nueva York. *Homenaje de la Revista L'Herne a Jorge Luis Borges*. L'Herne, París, 1964.
- HUART, Clément (1947). *Literatura árabe*. Editorial Arábigo-Argentina "El Nilo", Buenos Aires.
- HULME, Peter (1979). "The Face in the Mirror: Borges' «La busca de Averroes»". *Forum for Modern Language Studies* XV, pp. 292-297.
- KADIR, Djelal (1973). "Borges the Heresiarch mutakallum". *Modern Fiction Studies* XIX, pp. 461-468.
- KING, James R. (1977). "Averroes' Search: the «Moment» as Labyrinth in the Fiction of Jorge Luis Borges", *Research Studies* XLV (Washington State University), pp. 134-146.
- KODAMA, María (1986). "Oriental Influences in Borges's Poetry: the Nature of the Haiquis and Western Literature", en Carlos Cortínez, ed., *Borges the Poet*. The University of Arkansas Press, Fayetteville, pp. 170-184.
- KRISTAL, Efraim (2002). *Invisible Work. Borges and Translation*. Vanderbilt University Press, Nashville.
- KUSHIGIAN, Julia (1991). *Orientalism in the Hispanic Literary Fiction: in Dialogue with Borges, Paz and Sarduy*. University of New Mexico Press, Albuquerque, New Mexico.
- LÓPEZ BARALT, Luce (1996). "Lo que había del otro lado del zahir de Jorge Luis Borges", en *Conjurados*. Anuario Borgeano. Centro de Estudios Jorge Luis Borges (Alcalá de Henares)-Franco Maria Ricci, Italia, vol. I, pp. 90-109.
- (1999). "Borges o la mística del silencio", en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso y Fernando de Toro, eds. Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt, pp. 29-70.

- LÓPEZ BARALT, Luce (1999a). “Borges y William James: el problema de la expresión del fenómeno místico”, en *El siglo de Borges*, Alfonso y Fernando de Toro, eds. Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt-Madrid, vol. I, pp. 223-246.
- (1999b). “Los paseos de Borges por Constitución: la clave secreta de un emblema místico privado”, en *El siglo de Borges*, Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni, eds. Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt-Madrid, vol. II, pp. 151-170.
- (2007). “El coloquio de los pájaros: Borges y ‘Attar de Nishapur’”, en *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, Alfonso de Toro, ed. Georg Olms Verlag, Hildesheim, pp. 175-183. (Versión abreviada en *Humanistas del año. Dres. Arturo Echavarría y Luce López Baralt*. Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 2003, pp. 25-35).
- (2004). *El viaje maravilloso de Buluqiya a los confines del Universo*, ed., tr., estudio intr. y notas L. López Baralt. Trotta, Madrid.
- (2013). “Islamic Themes”, en *The Cambridge Companion to Borges*, ed. Edwin Williamson. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 68-80.
- (en prensa). “Borges entre Averroes y Algacel”, *Sharq al-Andalus. Estudios Árabes*, Universidad de Alicante.
- y Emilio Báez (1996a). “Entrevista a María Kodama”, en *El sol a medianoche. La experiencia mística, tradición y actualidad*. Trotta, Madrid.
- MACDONALD, Duncan (1903). *Development of Muslim Theology, Jurisprudence, and Constitutional Theory*. Scribner, Nueva York.
- MERRELL, Floyd (1991). *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics and the New Physics*. West Lafayette, Indiana.
- NORTHEY, William Brook (1937). *The Land of the Gurkhas or the Himalayan Kingdom of Nepal*. William Heffer and Sons, Cambridge, Inglaterra (reimpresión: Asian Educational Services, Nueva Delhi, 1998).
- NOUFOURI, Hammurabi *et al.*, eds. (1999). *Tinieblas del crisol de razas. Ensayos sobre las representaciones de la noción del “otro” en Argentina*. Cálamo, Buenos Aires.
- (2004). *Sirios, libaneses y argentinos: fragmentos para una historia de la diversidad cultural argentina*. Cálamo, Buenos Aires.

- OLEA FRANCO, Rafael (1993). *El otro Borges, el primer Borges*. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México.
- ORTEGA, Julio (1999). “«El Aleph» y el lenguaje epifánico”, en *Jorge Luis Borges: Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Alejandro Kaufman, William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis, eds. Paidós, Barcelona.
- PUENTE, Graciela S. (1987). “El legado árabe en «Ronda» de Jorge Luis Borges”. *Alba de América. Revista Literaria* 5,8-9, pp. 53-61.
- RENAN, Ernest (1882). *Averroes et l'averroïsme. Essai Historique*. Calmann Levy, París.
- ROBINSON, Cynthia (2002). *In Praise of Song. The Making of Courty Culture in Al-Andalus and Provence, 1005-1134*. A. D. Brill, Leiden.
- SAGARZAZU, María Elvira (2000). *La conquista furtiva. Argentina y los hispanoárabes*. Sudamericana, Buenos Aires.
- SELLS, Michael (1994). *Mystical Languages of Unsayng*. The University of Chicago Press, Chicago.
- SHAW, Donald (1980). “En torno a «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» de Borges”. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. University of Toronto, vol. VII, pp. 963-970.
- SPIVAKOSKY, Erika (1968). “In Search of Arabic Influences on Borges”. *Hispania XV*, pp. 223-230.
- (1969). “A Further word Regarding Arabic Influences on Borges”. *Hispania LII*, pp. 417-419.
- TORNIELLI, Pablo (2001). “Algunos motivos árabes e islámicos en la obra de Borges”. *Borges Studies On Line*, disponible en: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/tornielli.pdf>
- WILLIAMSON, Edwin (2004). *Borges: a Life*. Viking, Nueva York.
- WINGERTER, George (1983). “Arabismo y criptoarabismo de Borges”. *Sin Nombre*, V, pp. 27-36.
- ZHAYR, b. ‘Alī Sulma (1981). *Al-Mu‘allaqāt*. Beirut: Dār Íá‘ab. <http://www.thefreedictionary.com/bahadur>. <http://en.wikipedia.org/wiki/Ali>. (http://biblioteca.uprrp.edu:2082/journals/modern_fiction_studies/v050/50.2almond.html). www.almendron.com/cuaderno/varios/borges61.pdf).

LAS MIL Y UNA NOCHES DEL LIBRO

LILIANA WEINBERG

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE
AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, UNAM

I

LOS CAMINOS DE LA LITERATURA SON INESCRUTABLES. SE HIZO necesario que un escritor argentino descubriera en las primeras décadas del siglo XX y desde la periferia de Europa una nueva forma de productividad estética en el orientalismo y en la tradición persa, para que muchos años después un escritor turco, también desde los márgenes de Europa, encontrara su voz, su estilo, su mirada.¹

En efecto, el escritor turco Orhan Pamuk descubrió hacia 1985, durante una larga estancia en Estados Unidos, su propio modo de asomarse a la tradición oriental a través de la lectura que un escritor argentino, Jorge Luis Borges, había emprendido desde 1933 en sus primeros artículos para distintas revistas, de *Multicolor* a *Sur*, en búsquedas que reaparecerán después en *Historia universal de la infamia* (1935), *Historia de la eternidad* (1936), *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), así como en sus mil y una reflexiones sobre el libro de *Las mil y una noches*.

Pamuk era ya autor de tres novelas —*Cevdet Bey y sus hijos* (1982), *La casa del silencio* (1983) y *El astrólogo y el sultán* (1985)—, pero aún lo esperaba el momento de aquel salto cualitativo que lo habría de

¹ En rigor debemos hablar de un “orientalismo periférico.” Hernán Taboada (1998) ha designado como tal al orientalismo latinoamericano, que considera subsidiario del europeo, y que ha tenido particulares manifestaciones en la estética latinoamericana a partir del modernismo. Ha sido el golpe de timón magistral que Borges imprimió a este modo de ver orientalista el que permitió ingresar a una nueva etapa.

convertir en uno de los grandes narradores contemporáneos, capaz de hacer un trabajo deslumbrante a partir de la relectura de las fuentes tradicionales de la literatura oriental.

Así lo recuerda él mismo en una entrevista, cuando a la pregunta sobre su relación con su propia tradición, incluido el *Libro de las mil y una noches*, responde:

Eso empezó con *El libro negro*, aunque había leído a Borges y Calvino antes [...]. Me di cuenta de que mi generación tenía que inventarse una literatura nacional moderna.

Borges y Calvino me liberaron. Las connotaciones de la literatura tradicional islámica eran tan reaccionarias, tan políticas, y los conservadores la usaban de una forma tan anticuada y tan estúpida, que nunca había pensado que pudiera hacer nada con ese material. Pero una vez en Estados Unidos, me di cuenta de que podía retomar ese material con una mentalidad calvinésca o borgeana. Debía empezar por distinguir claramente entre las connotaciones religiosas y las literarias de la literatura islámica de manera que pudiera apropiarme con facilidad de su riqueza de juegos, trucos y parábolas. Turquía tenía una sofisticada tradición de literatura ornamental altamente refinada. Pero entonces los escritores socialmente comprometidos vaciaron nuestra literatura de su contenido innovador (Pamuk 2008a: 203).

He aquí este descubrimiento de la escritura de sí mismo a través de la lectura de la escritura de otro, Borges, por parte de un hombre a la vez oriental y occidental que supo cantar las maravillas de la tradición turca e islámica desde la mirada de la modernidad. Los nacionalistas, tradicionalistas y fanáticos religiosos no perdonan en nuestros días a este confabulador nocturno, como en su momento no perdonaron a Borges por emprender una serie de operaciones mágicas, arriesgadas, ajenas a la solemnidad de los dictados del deber ser literario.

Son numerosas las referencias a Borges en los ensayos que integran *Otros colores* y nos hablan de una lectura atenta, extensiva e intensiva de la obra del autor argentino. Así, en el texto titulado “Camus” nos dice:

Ante todo admiramos a los autores por los libros que han escrito, por supuesto. Con el paso de los años nuestros recuerdos de la época en

que los leímos por primera vez y la nostalgia de los sentimientos que despertaron en nosotros, se une la admiración que experimentamos en nuestra primera lectura. La afinidad que sentimos por el autor ya no solo se debe a que nos ha presentado una imagen del mundo que se nos ha grabado en el corazón, sino también a que ha formado parte de nuestro desarrollo vital y espiritual. Para mí, Albert Camus, como Dostoievsky, como Borges, es uno de esos escritores fundamentales. Como Camus, estos dos autores, con sus tendencias filosóficas y metafísicas, le hacen sentir al lector joven con enorme vigor que existen cosas muy atractivas que esperan darle sentido al mundo y a la vida y que la literatura —igual que la vida— deseosa de asumir ese trabajo, ofrece infinitas posibilidades. Si leemos de jóvenes a estos autores con el optimismo adecuado, desearemos ser escritores como ellos (*ibid*: 191).

En otro ensayo, “Mario Vargas Llosa y la literatura del tercer mundo”, leemos: “Borges escribió sus cuentos y ensayos en la Argentina de los años treinta [...] pero hoy ocupan un lugar indiscutible en el mismísimo centro de la literatura universal” (*ibid*: 203).

En su más reciente libro de ensayos, *El novelista ingenuo y el sentimental*, Pamuk nos ofrece nuevas observaciones sobre Borges, y confirma nuestra intuición al decir: “Por utilizar una vieja expresión, «encontré mi propia voz» cuando me abrí a escritores como Borges y Calvino” (Pamuk 2011: 144).

2

Ya el argumento general se entrevé: buscar en las huellas de la lectura que Pamuk hace de Borges el indicio de las operaciones secretas que hizo el escritor argentino: no sólo me refiero a las citas del Corán, la recreación del reino de Sin, la apelación a la cultura de la India y la cultura persa o a las mil y una alusiones al inabarcable Oriente que comenzaron con una rosa, sino a aquellas operaciones que, como la enumeración y el desciframiento, llevaron a Borges a universalizar ciertas posibilidades estéticas anunciadas en el momento de despunte del orientalismo.

Resulta maravilloso que a partir de la combinatoria genial de las piezas (los temas, los recursos, y sobre todo las operaciones) de ese

“orientalismo periférico” que América produce a partir del orientalismo europeo, éste se emancipe hasta cierto punto de sus propios lastres colonialistas y eurocéntricos al convertirse en un gran enigma y una forma de lectura y desciframiento para dar así lugar a una deriva estética que, retomada luego por un autor turco, lleve a la emancipación a través de la imaginación. Pamuk redescubrirá en el edificio construido por Borges las bibliotecas, los tesoros, los enigmas, las telas de araña del multiplicado bazar y del sintético laberinto.

En los primeros años del siglo xx, un niño argentino descubre el libro de *Las mil y una noches* en la versión de Galland y combina su lectura con el mar de historias contenido en el *Quijote*, obra que ya en sí misma guarda cifrado el encuentro de Oriente y Occidente. En 1959, un niño turco lee en Suiza una selección del libro de *Las mil y una noches*. Las operaciones de lectura del libro hicieron al futuro escritor argentino descubrir toda la literatura, superar provincianismo y nacionalismo, refundar toda la literatura. Y a su vez, la lectura de Borges enseñó a Pamuk a releer su propia tradición.

A propósito de la mística persa en Borges, debemos también celebrar lo que él mismo anota en “*Deutsches Requiem*” respecto de Goethe: su “comprensión ecuménica” (1996: I, 577, n. 1). Alguna lección podrá sacar de esto la propia literatura escrita en América Latina, cuando persiste en general nuestra falta de interés por un estudio a fondo de las tradiciones culturales extra americanas y extra europeas.

3

Por mi parte recuerdo el deslumbramiento con que leí *Me llamo Rojo* (Pamuk 2009a), el cual recuerdo dentro del deslumbramiento que significó descubrir cifrada en la escritura del premio Nobel turco la presencia de Borges. La propia arquitectura de la obra, la sucesiva aparición de capítulos inagotablemente sorprendentes donde se presentan las voces de los personajes y se siembran los enigmas: “Estoy muerto”, “Me llamo Negro”, “Yo, el perro”, “Me llamarán Asesino”... nos anticipa que nos encontramos ante un complejo tejido en el que se enlazan la historia de los ilustradores y las ilustraciones; el encuentro entre el figurativismo occidental y la caligrafía oriental y una historia de amor entreverada con el relato de un crimen que nos guía a

través de la que parece ser la verdadera historia, cifrada en la vida de los enigmáticos ilustradores de un libro no menos enigmático. La sorpresa del lector se alimenta de sí misma, y no cabemos en nuestro asombro cuando llegamos al momento en que el gran maestro ilustrador logra ingresar en la cámara real que guarda todos los libros, todas las iluminaciones, todos los secretos:

Al ver que se acercaba uno de los candelabros que erraban con lentitud por la sala del Tesoro aparté el álbum y abrí al azar uno de los volúmenes [...] Éste también era un álbum preparado especialmente para los shas: vi dos ciervos enamorados en la linde de un prado y a los chacales mirándolos con una envidia hostil. Pasé la página: vi caballos castaños y alazanes como sólo podrían hacerlos los antiguos maestros [ilustradores] de Herat [...] Pasé la página: vi la imagen de un secretario estatal sentado de manera arrogante; era una pintura de hacía setenta años y no pude descubrir de quién se trataba porque se parecía a cualquiera. Iba a seguir cuando el tono de la ilustración y la manera de estar pintada en varios colores la barba del hombre sentado me trajeron algo a la memoria. Mi corazón latió a toda velocidad, reconocí la mano maravillosa que había pintada, mi corazón lo había sentido antes que yo, sólo él podría haber hecho una mano tan prodigiosa. Era de Behzat, el gran maestro de la pintura. Me dio la impresión de que una luz surgía de la ilustración y me golpeaba en la cara (472).

En ese pasadizo infinito donde él descubre los tesoros del pasado y los mira intensamente por última vez, nosotros, los lectores hispanohablantes, descubrimos a Borges. Resuena, claro está, el mundo contenido en el infinito Aleph (“Vi el alba y la tarde...”), y resuena también el modo elegido para hablar de “La escritura del dios”, publicado por vez primera en *El Aleph*:

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima [...] y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! Vi el universo y vi los íntimos designios del

universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destruyeron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre (Borges 1996: I, 598-599).

Porque en efecto, lo que está en juego son dos formas de mirar: la de Oriente y la de Occidente, la de quienes quieren abrir la cifra y quienes se obstinan en el laberinto...

Creo haber dado con una clave cuando confronto la escena capital de *Me llamo Rojo*, donde el ilustrador lo ve todo antes de quedarse ciego, con dos pasajes de Borges, pertenecientes, respectivamente, a “El milagro secreto” y a “La busca de Averroes”. Leamos primero a Borges:

Hacia el alba, soñó que se había ocultado en una de las naves de la biblioteca [...] El bibliotecario le dijo: “Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola” (I, 511).

Averroes dejó la pluma. Se dijo (sin demasiada fe) que suele estar muy cerca lo que buscamos, guardó el manuscrito del *Tabafut* y se dirigió al anaquel donde se alineaban, copiados por calígrafos persas, los muchos volúmenes del *Mohkam* del ciego Abensida (I, 583).

Ahora leamos *Me llamo Rojo*:

Ahora comprendo que en realidad lo que han hecho los miles de ilustradores que han reproducido lentamente y de manera imperceptible la misma imagen a lo largo de los siglos ha sido la lenta e imperceptible conversión del mundo en otro (456).

Si tocó a Jorge Luis Borges reintroducir en la narrativa contemporánea el fascinante oficio de Scherezada —convertido a la vez por su arte narrativo en ella, en el visir y en cada escena de cada una de las

noches—, toca a Orhan Pamuk haber introducido en la novela de nuestros días la estructura de las mil y una noches y haber hecho que el narrador desgarrado de hoy regrese a su fascinante oficio de cuenta cuentos. El libro de las mil y una noches se convierte con ellos en las mil y una noches del libro. Recuperar, desde el enfebrecido quehacer editorial de hoy, el viejo y fascinante mundo del relato de siempre, llevó a nuestros autores a establecer un vínculo decisivo entre ellos.

Es así como el modo prodigioso con que Borges acerca a los lectores el mundo de Oriente implica una serie de operaciones de las que, paradójicamente, luego se apropiará Pamuk para interpretar la tradición oriental en que se apoya un país en pleno proceso de modernización.² Este encuentro entre Oriente y Occidente no es necesariamente temático ni se nutre del nombre de hombres y ciudades extraños a nuestro oído, ni de la recuperación de personajes y objetos mágicos, brillantes o secretos: se trata sobre todo del encuentro de modos de mirar y de narrar la maravilla a través de la sutileza de las operaciones propias de la magia literaria.

Estas palabras obedecen a mi interés por perseguir las claves de ese encuentro de lectura entre estas dos figuras que trajeron el libro de las mil y una noches hasta hoy, y lo reabrieron para encontrar las mil y una noches del libro.

4

Así como en el más oscuro lugar de la Mancha puede aparecer el pasadizo que conduce al portento del mundo de la literatura o así como en un barrio de Buenos Aires puede ocultarse el secreto Aleph, en un edificio de clase media alta arruinada de Estambul pueden suceder todos los casos de encanto y desencanto propios del enamoramiento y su nostalgia. Así, en Pamuk la tienda de un vendedor no por casualidad llamado Aladino puede ser el gran bazar donde convivan el Oriente y la modernidad. Nuestros autores trasladaron el oficio de confabulador nocturno al presente inhóspito de la ciudad moderna, e hicieron que dentro de la narrativa se instalara el pasadizo entre uno y otro, lectura o escritura, narrar y escuchar.

² Remitimos al lector al texto autobiográfico *Estambul; ciudad y recuerdos* (2006) y a la novela *El museo de la inocencia* (2009b).

Trato de imaginar a Pamuk en 1985 a su llegada a Nueva York. El autor turco recorre los estantes de la biblioteca universitaria y descubre la traducción al inglés de las obras de Borges. ¿Habría leído la temprana edición de *Ficciones*, New York, Grove Press, 1962, o *Labyrinths: Selected Stories and other Writings*, New York, New Directions? ¿Habría comenzado quizá por una antología de sus relatos más conocidos? Recordemos que la traducción al inglés de la *Antología personal* de Borges aparecida en Sur en 1961 fue a su vez publicada por Grove Press en 1967. ¿Tal vez tuvo acceso a la versión al inglés de *Otras inquisiciones* (*Other Inquisitions*, de 1964), o a alguna de las antologías preparadas por críticos estadounidenses, como la de Anthony Kerrigan, donde aparecen “El Sur”, “La búsqueda de Averroes”, “El Zahir”, “El Aleph”? No cabe duda de que para Pamuk ha sido fundamental el desciframiento de *Ficciones*. ¿Habría comenzado por los relatos más conocidos de Borges: “El Sur”, “El Aleph”, “Tlön”? ¿O tal vez habrá empezado por leer, siguiendo el orden cronológico, el poema temprano donde Borges hace alusión a la rosa del persa, o donde, como en *Historia universal de la infamia*, comienza esa recreación magistral de vidas imaginarias, muchas de ellas ambientadas en Oriente? ¿O tal vez al leer la *Historia de la eternidad*, se encontró con “Los traductores de las 1001 noches”, escrito en Adrogué en 1935? Lo cierto es que la literatura de Borges ya era ampliamente reconocida —en 1961 el autor había recibido, junto con Beckett, el premio Formentor y parte de su obra ya estaba traducida al inglés y al francés— cuando Pamuk emprendió su lectura. Su nuevo libro de ensayos nos confirma que leyó cuidadosamente los ensayos de Borges sobre Kafka y sobre el autor de *Moby Dick*.

El propio autor de *El libro negro* ha reconocido más de una vez abiertamente el lugar que ocupa la lectura de Borges en su obra. En una entrevista concedida a Richard Lea y publicada en *The Guardian*, dice de manera elocuente: “Borges fue capaz de mirar hacia la literatura del pasado mediante un modo desapasionado [...] Borges inventó aquello que yo llamaría una clase de metafísica de la literatura, un modo de mirar la literatura y observar más sus mecanismos que su carne” (Lea 2007; la traducción es mía). En su libro de ensayos *El novelista ingenuo y el sentimental* (2011) considera a Borges, junto con Calvino, como un “investigador de la metafísica de la ficción” (2011: 108).

Resultaría empobrecedor restringir la influencia de Borges —e incluso el propio término “influencia” resultaría ya descaminado— a algunos temas y recursos evidentes en la obra de Pamuk: el espejo, el doble, el sueño, el enigma, así como la enumeración, el efecto de cajas chinas y la cinta de Moebius que permite enviar a la obra dentro de una obra que a su vez la contiene... No dejan de sorprendernos los infinitos recuentos que toman la forma de la enumeración contenidos en *El libro negro*, convertidos en un prodigioso modo de dar cuenta del encuentro entre la tradición y el cambio turcos, y que no se agotan en sí mismos sino que conducen a un efecto a la vez de exhaustividad y apertura, completud e infinito, caros también a Borges, pero de los que Pamuk se apodera de una manera personal. Así, en el bazar de las maravillas de *El libro negro*, la enumeración puede convertirse en una cifra del desafío del modo de narrar lo inenarrable, esto es, del narrar que trata de eludir las redes inexorables del tiempo. Es el secreto del bazar de Oriente donde se superponen tesoros procedentes de los diversos momentos pasados, cuyo descubrimiento el narrador nos participa alborozado como el héroe del cuento ante el tesoro:

Le conté a Aladino las historias de un bolígrafo verde y de una novela policíaca mal traducida que años atrás había comprado en su tienda: al final de la segunda, la protagonista de mi historia, a la que regalé el libro y a quien amaba profundamente, quedó condenada a no hacer nada el resto de su vida excepto leer novelas policíacas. Le conté cómo se habían reunido en la tienda de Aladino uno de los oficiales patriotas y uno de los periodistas que planeaban un golpe de Estado, una conspiración que cambiaría nuestra historia, toda la historia de Oriente, después de su primera e histórica reunión. Le conté cómo una noche, mientras se desarrollaba aquella histórica reunión, Aladino, sin darse cuenta de nada, se escupía en los dedos y contaba los periódicos que devolvería al día siguiente tras el mostrador cubierto de torres de libros y cajas que se elevaban hacia el techo. Le conté cómo las mujeres desnudas, locales y extranjeras, que posaban en las revistas que exponía en el escaparate o envolviendo el grueso tronco del castaño que había ante su puerta, aquella noche seducirían en sus sueños a hombres solitarios que pasaban absortos por la acera como si fueran las insaciables esclavas y esposas de los sultanes de *Las mil y una noches*. Y como había surgido el tema de *Las mil y una noches*, le conté cómo el cuento que

llevaba su nombre no se contaba en realidad en ninguna de las mil y una noches, sino que había sido introducido entre sus páginas de forma artera y hábil por Antoine Galland cuando, hacía doscientos cincuenta años de eso, el libro se publicó por primera vez en Occidente. Le conté que, de hecho, a Galland no se lo había contado Sherezade, sino una cristiana a la que él llamaba Hanna. Y le conté que en realidad Hanna era un sabio de Alepo llamado Yohanna Diyab y que era un cuento turco que probablemente ocurría en Estambul como lo demostraba el detalle del café. Y le conté cómo, a pesar de todo, uno nunca podría saber cuál era el cuento original ni cuál era la vida original. Porque, le conté, lo cierto es que lo he olvidado todo, lo he olvidado todo, lo he olvidado todo... Porque, le conté, lo cierto es que antes de morir me gustaría, después de haberme pasado la vida contando historias, escucharle a Aladino, una a una, las historias de todo lo que había olvidado, de los frascos de colonia, de las pólizas, de los cromos en las cajas de cerillas, de las medias de nailon, de las postales, de las fotografías de artistas, de los anuarios de sexología, de las horquillas para el pelo y de los libros de oraciones que tenía en su tienda (25-26).

Tampoco se trata sólo de descubrir lecturas compartidas: las *Mil y una noches* en primerísimo lugar, el *Quijote*, *Tristram Shandy*, todos ellos “libros sobre libros”, como los llama Pamuk en su colección de ensayos *Otros colores* (157). Se trata de una búsqueda mucho más compleja, y a la vez mucho más apasionante: claves, indicios, cifras. Es en suma a ese enigma al que celebramos como literatura.

Podemos conjeturar que el primer acercamiento de Borges al mundo de Oriente se dio de la mano de *Las mil y una noches*, del propio *Quijote* que deja entrever el encuentro con el mundo árabe, así como también el contacto con los tesoros del mundo oriental que encontró a través de autores como Cansinos Assens y la lectura de escritores que, como Kipling, lo hicieron asomarse a ese mundo y que a su vez empezaron a recuperar la dignidad del pensamiento y el arte orientales, como Schopenhauer. Si a ello añadimos los trabajos que llevó a cabo incansablemente en sus textos de *Multicolor*, *Crítica*, *Sur* y otras publicaciones para traducir o reseñar la obra de algunos de estos autores y para, inspirado en su lectura de Marcel Schwob, inventar esas vidas que pasarían a formar parte de la *Historia universal de la infamia* y la *Historia de la eternidad*, tendremos un conjunto bien

nutrido para revisar el modo en que Borges reconvirtió el viejo orientalismo exotista y esteticista en otra cosa: en un nuevo modo de interrogar la ficción.

Algunas pistas de ello pueden encontrarse en las reflexiones que anteceden a la *Antología de la literatura fantástica* que él mismo preparó con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. En el prólogo firmado por Bioy, leemos:

Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el Zenda-vesta, en la Biblia, en Homero, en Las Mil y una noches. Tal vez los primeros especialistas en el género fueron los chinos. El admirable *Sueño del aposento rojo* y hasta novelas eróticas y realistas, como Kuin P'ing Mei y Sui Hu Chuan, y hasta los libros de filosofía, son ricos en fantasmas y sueños. Pero no sabemos cómo estos libros representaban la literatura china; ignorantes, no podemos conocerlas directamente, debemos alegrarnos con la que la suerte nos depara... (Bioy Casares 1940: 7).

Más adelante se consignan algunas técnicas, argumentos fantásticos y formas de explicación. Allí aparecen, por ejemplo, viajes por el tiempo, recuerdos de pasados remotos, o el recurso de los tres deseos, del cual afirma: “Hace más de diez siglos empezó a escribirse este cuento; colaboraron en él escritores ilustres, de épocas y de tierras distantes [las primeras versiones] las encontramos en el *Sendebâr*, en *Las mil y una noches* (Noche 596: *El hombre que quería ver la noche de la omnipotencia*), en la frase «más desdichada que Banús», registrada en el *Kamus*, del persa Firuzabad” (12), el talismán, el personaje soñado, la metamorfosis, las acciones paralelas que obran por analogía, el tema de la inmortalidad o las fantasías metafísicas. De Borges mismo se citan “El acercamiento a Almotásim”, “Pierre Menard”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, y se considera que él “ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz...” (13). Para que ello se haga posible, la lógica rigurosa del relato fantástico y de suspenso debe tocarse con la eficacia narrativa perfecta del cuento tradicional, en un sistema analógico que permita poner a la vez la literatura dentro de la vida y la vida dentro de la literatura: un paso como el de Alicia

a través de un espejo por el que la vida debe reconfigurarse para ser leída, a través de las leyes de la óptica que rigen la dimensión creativa. El artista genera un sistema de perspectiva que lo devora de modo tal que es ella la que pone en perspectiva al artista, para que, en un sistema de fuga infinito, sea la perspectiva misma la que conduzca nuestra mirada. En palabras de Pamuk: “el talento del ilustrador se basa en estar absolutamente atento a la belleza del instante presente y tomárselo todo en serio, hasta el menor detalle, mientras al mismo tiempo es capaz de retirarse un paso y, como si lo observara en un espejo, introducir entre él y el mundo, que tan en serio se toma a sí mismo, su habilidad y la distancia que le proporciona la ironía” (2009a: 546).

Si regresamos a la narrativa de Pamuk, como él mismo lo ha reconocido, la lectura de Borges resultó clave para dos de sus más grandes obras: *El libro negro* y *Me llamo Rojo*. Podría parecer contradictorio que se trate de dos obras que se reconocen como “novelas”, cuando tomamos en cuenta las fuertes críticas que Borges dedicó al género. Sin embargo, la estructura de ambas obras evoca una serie de estrategias, como yuxtaposición, cruce, encuentros e infinitas correspondencias de planos, que antes nos remiten a las *Mil y una noches* y al *Quijote* que a un texto de la novela burguesa. Mejor dicho, la propia estructura de la novela burguesa, el afán realista y descriptivo, queda a la vez homenajead y derruida por la obra de Pamuk. En ellas el autor debe además lidiar con el carácter fragmentario y multivocal que él mismo reconoce en la obra contemporánea, cuando el encuentro de mundos es ya imposible de frenar, así como también de predecir.

Leamos el final de *El libro negro*:

Hoy lo que me queda de Rüyâ son sólo escritos; estas negras, negrísimas, sombrías páginas. A veces, al recordar alguna de las historias que hay en ellas, por ejemplo el cuento del verdugo o la de la noche nevosa en que oímos por primera vez por boca de Celâl el cuento titulado “Rüyâ y Galip”, me acuerdo de otra, aquélla según la cual la única manera en que alguien puede ser él mismo es siendo otro o perdiéndose en las historias de otro, y estas historias que he querido reunir en un libro negro me llevan a un tercer y a un cuarto cuentos, como ocurre con las puertas que se abren en nuestras historias de amor y en los jardines de nuestra memoria, y el relato del enamorado que se convierte en otro al perderse por las calles de Estambul me sugiere

excitado el del hombre que buscaba el secreto y el significado perdido de su cara, y así me entrego con mayor afán a mi nuevo trabajo consistente en redactar de nuevo viejas, viejísimas historias y ya llego al final de mi libro negro. En ese final Galip escribe el último artículo de Celâl, que tiene que llegar a tiempo de ser publicado en el periódico aunque lo cierto es que ya a nadie le interesa demasiado. Luego, poco antes del amanecer, recuerda dolorosamente a Rüyâ, se levanta de la mesa y observa la oscuridad de la ciudad, que se está despertando. Recuerdo a Rüyâ, me levanto de la mesa y observo la oscuridad de la ciudad. Recordamos a Rüyâ y observamos la oscuridad de Estambul y a medianoche nos invade la pena y la excitación que me invade cuando, medio dormido, creo encontrar el rastro de Rüyâ sobre el edredón de cuadros azules. Porque nada puede ser tan sorprendente como la vida. Excepto la escritura. Excepto la escritura. Sí, por supuesto, excepto la escritura, el único consuelo (2008b: 255).

Hay un pasadizo secreto que nos conduce de las mil y una celdas de una cárcel donde Cervantes explicaba su pena escribiendo y compilando historias oídas y transformadas para componer el *Quijote*, a los mil y un objetos albergados en el *Museo de la Inocencia*, donde un enamorado en desdicha colecciona recuerdos de instantes vividos con la mujer amada, y que se evoca también en *El libro negro*.³

³ Elijo una entre las muchas y primorosas enumeraciones que aparecen en sus libros; ésta, con renovado sabor borgeano: “Vio hombres que sorteaban paquetes de tabaco con sus bolsas en la mano. Vio estudiantes universitarios de aspecto burlón y nervioso. Vio aprendices de tiendas de frutos secos, amantes de los pájaros y buscadores de tesoros. Vio maniqués de aquellos que leían a Dante para probar que todo el arte y la ciencia occidentales eran un plagio de Oriente, de los que trazaban planos para demostrar que esas cosas llamadas alminares son señales enviadas a otro mundo, de estudiantes de un instituto de imanes y predicadores que habían tocado un cable de alta tensión y que, envueltos todos ellos por un estupor azul eléctrico, comenzaban a recordar hechos cotidianos ocurridos hacía doscientos años. Vio en las habitaciones llenas de barro en las que se alineaban los maniqués que éstos habían sido separados en grupos, como los falsarios, los incapaces de ser ellos mismos, los pecadores, los que ocupan el lugar de otros. Vio casados infelices, muertos intranquilos y mártires que salían de sus tumbas. Incluso vio hombres misteriosos con letras escritas en sus rostros y en sus frentes, sabios que revelaban el secreto de aquellas

Para atravesar ese pasadizo, se debe llevar a cabo un rito de umbral por el que la lectura se convierta en la escritura y ésta en aquélla: el umbral que comunica los tiempos, los espacios, las culturas, o eso que por razones de economía poética llamamos Oriente y Occidente, precisaba ser descubierto: su descubridor se llama Borges. Borges fue necesario para que el libro de las mil y una noches se convirtiera en las mil y una noches del libro. Alguien debía insertar los secretos de la antigua narrativa oriental en la moderna narrativa occidental para que otro, a su vez, pudiera releer Oriente con los ojos de Occidente. Alguien debía reconocer que lo bueno no es de nadie y que leemos un libro infinito donde somos narrados. Y para poder decir, “Tanto El Oriente como el Occidente son míos” (2009a: 344).

LAS MIL Y UNA NOCHES

Tanto Borges como Pamuk se han sentido enormemente atraídos por el libro de *Las mil y una noches*, al que han dedicado muchas de sus más hondas reflexiones. En el caso de Borges, desde las que aparecen tempranamente en su relectura de “Los traductores de las *1001 noches*”, contenida en *Historia de la eternidad* (1996: I, 397-413), hasta su evocación “Las mil y una noches” incluida en *Siete noches* (1980: 55-74). Allí despliega él esa tan estratégica lectura de lecturas suya que aplica inteligencia e ironía, que compara versiones y comentarios, hasta desembocar en una nueva escritura. Así, entre sus reflexiones sobre las distintas versiones y traducciones de Galland, Lane, Burton, nos arranca sonrisas la infidelidad creadora de Mardrus, que no deja de maravillarse de la pobreza del color oriental y que “Con una persistencia no indigna de Cecil B. de Mille, prodiga los visires, los besos, las palmeras y las lunas (“Los traductores”: 408).

En “Las mil y una noches”, la tercera de sus *Siete noches*, Borges se dedica a ese “acontecimiento capital de la historia de las naciones occidentales” que “es el descubrimiento del Oriente”, o de manera más exacta “de una conciencia del Oriente”, “algo vasto, inmóvil, magnífico, incomprensible” que incluye varios “altos momentos” (57). Y a ello

letras y famosos de nuestros días que pretendían ser sucesores de aquellos sabios” (2008b: 107).

liga su lectura del *Libro de las mil y una noches*. Borges dirá que “La idea de infinito es consustancial con *Las mil y una noches*” (61). Añade que “Esta mínima conferencia mía también es parte de ese diálogo del Oriente y del Occidente” y reflexiona en cuanto a esos términos:

¿Qué es el Oriente? Si lo definimos de un modo geográfico nos encontramos con algo bastante curioso, y es que parte del Oriente sería el Occidente o lo que para los griegos y romanos fue el Occidente, ya que se entiende que el Norte de África es el Oriente. Desde luego, Egipto es el Oriente también, y las tierras de Israel, el Asia Menor y Bactriana, Persia, la India, todos esos países que se extienden más allá y que tienen poco en común entre ellos. Así, por ejemplo, Tartaria, la China, el Japón, todo eso es el Oriente para nosotros. Al decir Oriente creo que todos pensamos, en principio, en el Oriente islámico, y por extensión en el Oriente del norte de la India.

Tal es el primer sentido que tiene para nosotros y ello es obra de *Las mil y una noches* [...] He sentido la presencia del Oriente, y eso no sé si puede definirse; pero no sé si vale la pena definir algo que todos sentimos íntimamente. Las connotaciones de esa palabra se las debemos al *Libro de Las mil y una noches* (63-64).

En la siguiente cita se refiere a los *confabuladores nocturni*: ¿no pertenecen de algún modo el propio Borges y Pamuk a esta estirpe nocturna de contadores de cuentos?

... *Las mil y una noches* surgen de modo misterioso. Son obra de miles de autores y ninguno pensó que estaba edificando un libro ilustre, uno de los libros más ilustres de todas las literaturas, más apreciados en el Occidente que en el Oriente, según me dicen. Ahora, una noticia curiosa que transcribe el barón de Hammer Purgstall, un orientalista citado con admiración por Lane y por Burton, los dos traductores ingleses más famosos de *Las mil y una noches*. Habla de ciertos hombres que él llama *confabuladores nocturni*: hombres de la noche que refieren cuentos, hombres cuya profesión es contar cuentos durante la noche. Cita un antiguo texto persa que informa que el primero que oyó recitar cuentos, que reunió hombres de la noche para contar cuentos que distrajeran su insomnio fue Alejandro de Macedonia (64-65).

Más adelante:

Tenemos a Alejandro de Macedonia oyendo cuentos contados por esos anónimos hombres de la noche cuya profesión es referir cuentos, y esto perduró durante mucho tiempo. Lane en su libro *Account of the Manners and Costumes of the modern Egyptians, Modales y costumbres de los actuales egipcios*, cuenta que hacia 1850 eran muy comunes los narradores de cuentos en El Cairo. Que había unos cincuenta y que con frecuencia narraban las historias de *Las mil y una noches*.

Tenemos una serie de cuentos; la serie de la India, donde se forma el núcleo central, según Burton y según Cansinos-Assens, autor de una admirable versión española, pasa a Persia; en Persia los modifican, los enriquecen y los arabizan; llegan finalmente a Egipto. Esto ocurre a fines del siglo quince. A fines del siglo quince se hace la primera compilación y esa compilación procedía de otra, persa según parece: Hazar afsana, *Los mil cuentos* (65-66).

Y continúa:

Uno tiene ganas de perderse en *Las mil y una noches*; uno sabe que entrando en ese libro puede olvidarse de su pobre destino humano; uno puede entrar en un mundo, y ese mundo está hecho de unas cuantas figuras arquetípicas y también de individuos.

En el título de *Las mil y una noches* hay algo muy importante: la sugestión de un libro infinito. Virtualmente, lo es. Los árabes dicen que nadie puede leer *Las mil y una noches* hasta el fin. No por razones de tedio: se siente que el libro es infinito (66-67).

En el caso de Pamuk, contamos con su ensayo “Leer o no leer. *Las mil y una noches*”, también contenido en *Otros colores*. Allí evoca con íntimo tono autobiográfico las distintas etapas de su descubrimiento y redescubrimiento de la obra, desde las lecturas de infancia hasta las que le dedicó ya adulto, comprometido con el proceso de modernización de Turquía. Es en este tercer momento cuando por fin descubre la clave de la obra, y con ella la posibilidad de releer su propia tradición, en una operación borgeana si las hay:

Por aquel entonces, a los jóvenes interesados por la modernidad, como yo, la mayoría de los clásicos orientales nos parecían bosques oscuros

a los que era difícil hincar el diente. Ahora creo que nos faltaba una clave, una manera de penetrar en esa literatura que preservara la apariencia moderna pero que al mismo tiempo nos permitiese apreciar sus arabescos, sus galanterías y su gran belleza.

Fue en mi tercera lectura cuando por fin *Las mil y una noches* lograron que entrara en calor. Esta vez me acerqué al libro por la parte de lo que había encontrado en él la literatura occidental de los últimos tiempos convirtiéndolo en leyenda: lo leí interesándome por el hecho de que era un gran océano de historias, por su infinitud, por sus aspiraciones y por su geometría oculta. Con todo, de nuevo lo leí como siempre, como mejor me apetecía, saltando de una historia a otra y dejando la que me aburría para empezar una nueva (2008a: 145).

Celebra así “El haberme decidido a que el libro me gustara, más que por su contenido, por su organización, por sus dimensiones, por su ambición...” Y prosigue:

Así pues, en esta tercera lectura presté atención a lo más literario, a los juegos de lógica que habían sobrevivido siglos sin envejecer, a los cambios de atuendo, al ocupar el lugar de otro, a los detalles de ocultación y fingimiento y disfruté de todo ello. En *El libro negro* uní la extremadamente singular historia en la que Harun al Rashid se disfraza y una noche espía en secreto a su doble, el falso Harun al Rashid, al ambiente de película en blanco y negro del Estambul de los años cuarenta. Al leer *Las mil y una noches* una vez cumplidos los treinta y cinco años, con la ayuda de ediciones anotadas en inglés, aprendí a verlo como un tesoro que sacaba a la luz su infinitud, su lógica oculta, sus bromas internas, su riqueza, su singularidad y su singular belleza, su fealdad, su obscenidad, su vulgaridad y su estupidez... En mi opinión, el lector debe leer el libro sin dejarse llevar por expectativas y esperanzas vacías como mejor le apetezca y siguiendo la lógica de sus propios deseos. Pero me parece demasiado atrevido intentar darle consejos a quien se dispone a leer *Las mil y una noches* (145-146).

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos, leemos en “El Sur”, relato donde Dahlmann cae herido cuando subía con apuro las escaleras ávido de leer “un ejemplar descabalado de *Las 1001 noches* de Weil” (Borges 1996: I, 524) que acababa de encontrar. *A la*

realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos. Dos autores emprenden de manera simétrica y levemente anacrónica la lectura del libro de *Las mil y una noches*, que a su vez contiene las mil y una noches de su escritura.

Volver a Borges después de Pamuk, convertidos ambos en confabuladores nocturnos, nos abre a un mundo maravilloso y a una nueva vía para buscar la renovación del orientalismo desde la periferia de la escritura. Si el Ilustrador turco pudo ver al pintor franco como aquél que “se dedicaba a una labor tan errónea como la de observar el mundo con los ojos desnudos y pintar lo que veía”, observarnos desde el mirador de Oriente nos puede ofrecer una imagen desvelada de nosotros mismos. Leer el “Pierre Menard” de Borges después de leer a Pamuk nos puede llevar a conjeturar, por ejemplo, que Cide Hamete Benengeli pudo en efecto ser el autor del *Quijote*, si tomamos en cuenta que la imaginería de Cervantes es fruto de su asomo al mundo del turco.

Libre de exotismos, escenas de terror y de sombra, esa construcción de Occidente que llamamos Oriente entrega al mundo las operaciones mágicas de la literatura y nos muestra que la representación de Occidente puede ser también una construcción, un sueño, una conjetura de Oriente. Pamuk regresa a *Las mil y una noches* después del largo rodeo de la lectura de Borges, convertido así en su precursor, y rastrear este proceso puede resultar tan apasionante como el modo conjetural con que Borges imagina la lectura que Averroes hace de Aristóteles. Descubrir el nuevo entramado tejido a partir de esas vastas operaciones nos permite pensar que también la historia puede llegar a ser una “imperfección secreta” genialmente diseñada por la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- BIOY CASARES, Adolfo (1940). “Prólogo” a la *Antología de la literatura fantástica*, eds. J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares. Sudamericana, Buenos Aires, pp. 7-15.
- BORGES, Jorge Luis (1980). *Siete noches*, epílogo Roy Bartholomew. Fondo de Cultura Económica, México.
- (1996). *Obras completas*. Emecé Editores, Buenos Aires, 4 vols.
- LEA, Richard (2007). “If I’m at my desk, I’m happy” (entrevista de Richard Lea con Orhan Pamuk). *The Guardian*, 31 de mayo de 2007.

Consultado el 30-09-2012 en: <http://www.guardian.co.uk/world/2007/may/31/turkey.richardlea>

- PAMUK, Orhan (2006). *Estambul; ciudad y recuerdos*, tr. Rafael Carpintero. Mondadori, México. [1ª ed. en turco, 2003.] [Recordemos que gran parte de la obra de Pamuk ha sido vertida espléndidamente al español por este traductor, nacido en Andalucía.]
- (2008a). *Otros colores*, tr. Rafael Carpintero, Mondadori, México. [1ª ed. en turco, 1999.]
- (2008b). *El libro negro*, tr. Rafael Carpintero. Random House Mondadori, Barcelona. [1ª ed. en turco, 1994.]
- (2009a). *Me llamo Rojo*, tr. Rafael Carpintero. De Bolsillo, México. [1ª ed. en turco, 1998.]
- (2009b). *El museo de la inocencia*, tr. Rafael Carpintero. Mondadori, México. [1ª ed. en turco, 2008.]
- (2011). *El novelista ingenuo y el sentimental*, tr. del inglés de Roberto Falcó Miramontes. Mondadori, Buenos Aires.
- TABOADA, Hernán (1998). “Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos, 1786-1920”, en *Estudios de Asia y África* (El Colegio de México), vol. 33, núm. 2, pp. 285-305.

LA TRADUCCIÓN EN EL *BORGES* DE BIOY: UNA MIRADA LATERAL SOBRE LA INSTITUCIÓN LITERARIA

PATRICIA WILLSON

El Colegio de México-Université de Liège

COMO SUCEDE EN OTROS DIARIOS DE ESCRITOR, MUCHAS DE LAS entradas del *Borges* de Adolfo Bioy Casares se refieren a los espacios en disputa en la institución literaria. Uno de esos espacios es el de la importación de la literatura proveniente de tradiciones extranjeras. En este trabajo se interrogarán, precisamente, las entradas del *Borges* que aluden a la *traducción*, no sólo en sus dimensiones estética y teórica, sino también en la dimensión concreta de las condiciones de su práctica. Para ello, se revisarán primero las lecturas críticas que atienden al problema fundamental que plantea el texto: el de su *régimen de verdad*. Este problema se vinculará con los dos polos a los que afecta: el de la *recepción* y los juicios de valor y éticos que ésta conlleva, y el de la *producción* y las hipótesis sobre las estrategias de notación que desplegaba Bioy para registrar sus diálogos con Borges. Luego se analizarán, a la luz de diferentes conceptos propios de la traductología, una serie de entradas referidas a la traducción, sobre las que previamente se habrá efectuado una operación crítica tendiente a superar el mero orden cronológico propuesto por el texto en tanto diario.

LAS LECTURAS MORALES DEL *BORGES*

La crítica, en la recepción del *Borges*, se ha detenido principalmente en la cuestión personal, hasta podría decirse moral del libro. En Argentina, al menos, ha habido un debate en torno al derecho que le asistía a Bioy —o que no le asistía— para develar aspectos personales

de la vida de Borges: su talante enamorado, la manipulación a que solían someterlo las mujeres, su decadencia física. Se ha hablado de “traición”: Bioy como el amigo traidor, como el que perpetúa aquello que, en un código no escrito de la *verdadera* amistad, está prohibido. É incluso se ha vinculado esa traición a una cuestión de clase: la clase alta, o terrateniente, a la que pertenecía Bioy, se siente con derecho a señalar las faltas al decoro o a la “distinción” de aquellos que no pertenecen a ella.

Esta afirmación es una de las que recorren los textos de los escritores Luis Chitarroni, Rodrigo Fresán, Alan Pauls, Paula Pérez Alonso, Rodolfo Rabanal y Juan Villoro para un número especial dedicado al *Borges* de *Radar Libros*, suplemento literario de *Página/12* de Buenos Aires del 13 de mayo de 2007. Los textos compilados constituyen una muestra variada y elocuente de las lecturas de escritor que recibió el libro, y compensan en parte la casi ausencia de reseñas críticas. Los desacuerdos entre los escritores convocados por *Radar Libros* son importantes, debido ante todo a la diferencia del estatus atribuido al volumen: ¿cuál es el régimen de verdad que se le otorga?, ¿cómo se relaciona la propia experiencia lectora con los enunciados, cuando éstos se incluyen en lo que admite ser calificado de verdadero o falso? Según las respuestas que den a estas preguntas y según la importancia que les atribuyan a la hora de opinar sobre el libro, los escritores discrepan notablemente.

Si para Fresán el *Borges* es adictivo, Chitarroni señala el tedio de algunos momentos de su lectura; si Pauls señala la misoginia y el racismo que rezuman algunos fragmentos del diálogo entre los amigos, Rabanal señala la maestría en configurar a un Borges genial, “en una región fuera de alcance” para sus contemporáneos.¹ Según Fresán, el libro no es una traición al amigo ni una revancha final desde después de la muerte, sino “una cruz de la *Vida de Johnson* de James Boswell con *La conjura de los necios* de John Kennedy Toole, una reescritura porteña de *En busca del tiempo perdido* a cargo de Bustos Domecq”; en una palabra, para Fresán, el *Borges* “es un libro importante y único e irrepetible”.

¹ Esta y todas las citas del *dossier* dedicado al *Borges* pueden consultarse en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/3806-599-2007-05-13.html> (última consulta: 29/03/2012).

Pauls, por su parte, sostiene que, amparados por “una larga, prestigiosa tradición de dúos parlantes: Boswell y el doctor Johnson, por supuesto, pero también Goethe y Eckerman, Kafka y Janouch, Walser y Seelig”, Borges y Bioy se convierten en personajes para hablar de literatura, para glosar versos, para debatir grandes ideas. Sin embargo, “el plato fuerte que los pierde es el chisme, el ejercicio sarcástico, la risueña denigración, obras maestras de una pequeñez más digna de una peluquería de barrio o de la mundanidad viperina de Andy Warhol que de la noble tradición del siglo XVIII inglés”; la conversación lo era todo para ellos: “confianza, intercambio, perversión y, sobre todo, laboratorio secreto de una maldad desenfundada”.

Los cinco escritores convocados por *Radar Libros* señalan la ingente cuenta de incorrección política que recorre el diario de Bioy, pero no todos opinan que queda saldada por otra, también ingente: la del genio de Borges. Rabanal no pertenece a este último grupo:

En este diario, donde el registro del diarista es certero y honesto, no abundan los eufemismos ni los cuidados retóricos. Borges odia a Perón como sus abuelos odiaron a Rosas; políticamente incorrecto, aparece regocijándose en aberraciones: le desagradan los negros —de manera rara, insistente—, detesta a los homosexuales, le parece feo el tono “italiano” en el habla de la clase media baja de Buenos Aires y cuando surge Frondizi en la política nacional teme que lleve al país al comunismo, mientras aguarda, desesperanzadamente, que caiga del cielo una dictadura ilustrada. Esas son, al fin, las sombras del genio que Bioy no oculta, seguramente porque a pesar de ellas el genio vive, como una sorpresa permanente, en los laberintos de su inteligencia impecable.

Estos disensos revelan perspectivas de lectura radicalmente diferentes: según algunos, el libro documentaría, sin matices, la maledicencia, el *gorilismo*, el racismo de Borges y Bioy. De allí que el libro también haya suscitado lecturas políticas, en la estela del sintagma “Borges y el peronismo”. Como señala certeramente Horacio González, criticar la torpeza de Borges en la apreciación del peronismo no alcanza: “que se lo vitupere no trae problemas para el gran vituperador Borges, que elevó ese modo de expresión a la altura de una épica del lenguaje de los argentinos”. Con todo, González observa que:

En el enorme volumen recientemente publicado post-mortem, el *Borges* de Bioy Casares, hay un formidable desnudamiento de su figura, que lo muestra poseedor de una teoría estética magnífica, pero dicha en forma entrecortada, dañina y deliberadamente desdeñosa. Casi siempre herética y extrañamente devocional de cultos minoritarios, pero vistos con severa imaginación, que acaso no fuera soportada ni por su propio autor. El de Bioy es un libro formidable y quizás equivocado. Pero está allí la historia argentina en sus heridas fundamentales: fusilamientos, golpes de Estado, miedos, conspiraciones, estados mayores literarios participando de toda clase de conjuras y de políticas de premios literarios, entregados siempre con mordacidad y pequeños cálculos de cenáculo.²

Esta cita de 2010 rearma desde el peronismo las ideas que articulan las lecturas del *Borges*: ni siquiera aquellos que dan cuenta de la destreza y la espontaneidad en la relación de los diálogos de los dos amigos pueden evitar dedicarle al menos una frase a lo que Bioy debería preferiblemente no haber dicho. Como afirma Pauls, “*Borges*, en efecto, es una feria de infamias joviales organizada por un par de truhanes que sólo saben dos cosas: que no los escucha nadie y nadie los castigará”.

En este sentido, Michel de Certeau proporciona una interpretación posible para el cuestionamiento de tipo moral al que se ha sometido este libro. En *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*, De Certeau afirma que las prácticas enunciativas cotidianas no tienen un lugar propio, independiente de los enunciadores y de las circunstancias en que se produjeron.³ La edición de este diario, contraviniendo esta idea, les da a los diálogos cotidianos entre Borges y Bioy un lugar en un libro, y los hace circular, como todo libro, junto a otros bienes culturales. Este hecho constituye un pequeño escándalo, que una parte de la crítica no ha podido tolerar. En su planteo de los “contextos

² Citas tomadas de su nota: “Borges y el peronismo”, publicada en el diario *Página 12* de Buenos Aires, en su sección “El País”, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-151473-2010-08-17.html> (última consulta: 29/03/2012).

³ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, tr. Alejandro Pescador. Universidad Iberoamericana, México, 1996, p. 36.

de uso”, De Certeau afirma que hay maneras de hacer —entre las que incluye modos de hablar— que no obedecen a la ley de lugar, sino que despliegan estrategias transversales que contradicen las instrucciones imperantes en el contexto de su producción. Esta suerte de desobediencia respecto de las expectativas queda de manifiesto al darles a esos diálogos el marco de un libro que hallará interlocutores diferidos —sus lectores—, en vez de asegurarles a esos “truhanes” que “no los escucha nadie y nadie los castigará”.

LA NOTATIO EN EL *BORGES*

No solamente la recepción del *Borges* plantea retos al análisis crítico; también es problemática su producción: ¿cuándo escribía Bioy los diálogos que se reproducen? Pérez Alonso, en su contribución para el dossier de *Radar Libros*, se pregunta cómo logra Bioy ser tan preciso al reconstruir cada inflexión del “discurso brillante de Borges”, y llega a la conclusión de que el trabajo es “el de un cronista que sabe que está ante un hecho del que hay que dar cuenta —hay que dejar testimonio—, y cada una de las entradas es de una síntesis admirable.” Efectivamente, como sostiene Jean-Philippe Miraux en su análisis de las escrituras del yo, los diarios íntimos pueden tener en su origen la necesidad irrefrenable de dar testimonio: “callar resulta imposible”.⁴ Bioy tiene una conciencia temprana de la genialidad de Borges y sabe que ésta no solo se manifiesta en sus textos, sino también en los múltiples contactos a que da lugar la amistad que los une. Sin embargo, el registro comprende elementos que apuntan a plasmar otros aspectos de la subjetividad borgeana, que son los que despiertan en algunos lectores contemporáneos comentarios del tipo “Bioy no habría debido...” Miraux clasifica esos aspectos en dos categorías, como lo hace la preceptiva clásica: los que corresponden a los rasgos físicos, o *prosopografía*, y los que corresponden a las actitudes, o *etopeya*. Ambos aspectos de Borges están plasmados aquí en la escritura en primera persona de Bioy; uno y otro despiertan en el lector la impresión de verdad, provocada justamente por esa “síntesis admirable”, en la que no faltan alusiones a

⁴ Jean-Philippe Miraux, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, Nueva Visión, Buenos Aires, p. 45.

pequeños gestos mezquinos, a los aspectos miserables de un cuerpo que envejece. De ahí que no hayan faltado las acusaciones a Bioy: amigo “traidor” y “cobarde”.⁵

Rabanal, por su parte, plantea la cuestión del registro diario insertándola en una tradición prestigiosa:

Durante cuatro décadas y algo más, Bioy toma nota de cuanto dicen él y Borges en las frecuentes comidas semanales en casa del primero. Sólo un apego muy grande y el convencimiento inalterable del genio del interlocutor harían posible, explicable, esta vasta, cuidadosa y casi taquigráfica transcripción de esas charlas. Me pregunto cómo haría para llevarla a cabo. ¿Tomaba notas mientras hablaban, inmediatamente después, al día siguiente? La diosa Memoria debió inspirar a Bioy como lo hizo con Eckermann en sus entrevistas con Goethe, o con los discípulos de Wittgenstein en Cambridge.

En efecto, el diario de Bioy le propone al crítico el problema de la notación, pues la cita de la palabra de Borges es, la gran mayoría de las veces, en discurso directo y, por tanto, simula ser textual. Entonces, ¿cuándo anotaba Bioy estos diálogos?⁶ Si la cita de De Certeau con-

⁵ El debate al respecto continúa en la actualidad, como lo indica la breve columna del diario *Perfil*: en “La valentía de Bioy”, el escritor Martín Kohan discrepa con el veredicto de María Kodama, según el cual, Bioy sería un “cobarde” precisamente por haber escrito estos diarios. El argumento de Kohan es literario: “Es cierto que Bioy Casares revela en su libro no pocas miserias de Borges, algunas inclusive situadas penosamente en el baño. Pero lo hizo, según presumo, sabiendo perfectamente que, en el punto al que habían llegado las cosas, no había manera de señalar las desgracias ajenas sin admitir al mismo tiempo las propias. ¿Qué habría ocurrido si todo esto Bioy Casares se lo hubiese dicho en vida? Se habrían peleado con Borges, sin siquiera la dignidad de un duelo a cuchillo. Pero Bioy declinó la vida, donde habría imperado, y a cambio se inclinó por el libro, es decir una elección borgeana. ¿Cómo habríamos de interpretar eso, sino como un homenaje al amigo? Y además, qué duda cabe, como un acto de valentía.” Disponible en línea: http://www.perfil.com/ediciones/2012/8/edicion_699/contenidos/noticia_0016.html (última consulta: 12/08/2012).

⁶ Cuando se relaciona el momento en que la notación se vuelve más cotidiana y más detallada con el periodo en que Borges comienza a no ver más que

tribuye a comprender la *recepción* del *Borges*, una referencia a Roland Barthes y su *La preparación de la novela* contribuirá a la comprensión de la *producción* del *Borges*.

En *La preparación de la novela*, último de los seminarios dictados por Barthes en el Collège de France, se explora una teoría de la *notatio*.⁷ Según él, hay una dificultad para concebir ese momento de puesta en escritura de algo que, *de otro modo*, se hubiera perdido. En su intento por establecer las relaciones entre la vida y la obra, Barthes se detiene en las anotaciones del escritor, que describe así: “Instante absolutamente *fresco*: como si se comiera la cosa anotada del árbol mismo, como un animal que pasta en la hierba viva de la sensación, por ende, ese Instante parece decir también: *para acordarme*, cuando relea. Instante que tiene vocación de Tesoro: «Mañana, el recuerdo». O también: «si no anotara, olvidaría»”. La memoria inmediata, tal como la entiende Barthes, es lo contrario de la memoria involuntaria de Proust, no prolifera, no es metonímica. La *notatio* de Bioy no desencadena en este caso la preparación de una novela, pero “coagula” en la forma diario, que es en sí misma un género literario. Es en este sentido —de transformación de un pedacito de diálogo en memoria— como funcionan el discurso directo en el *Borges* de Bioy. Si no hubiera escritura, esos diálogos se hubieran convertido, según la fórmula de Barthes, en la “arena del tiempo”.

De ese naufragio de la memoria los rescata Bioy, registrando incluso el momento de sospecha sobre la existencia del diario por interpósitas figuras históricas: Johnson y Boswell, el ilustre biografiado y el biógrafo también ilustre. Así se refiere Rabanal al problema del conocimiento o no que tenía Borges sobre el registro que llevaba su amigo:

Hay, hacia el año 1960, una sospecha de Borges —una presunta sospecha, acaso una astucia— sobre el diario secreto de Bioy, cuando desliza una referencia especular sobre La vida de Johnson escrita por su amigo Boswell mientras Johnson ignoraba que lo estuviese haciendo. “¿Sabría Johnson —se pregunta Borges, mientras lo registra Bioy—

sombras, una respuesta posible a esta pregunta es la siguiente: Bioy escribía mientras Borges hablaba, pues éste estaba ciego y no podía verlo.

⁷ Roland Barthes, *La preparación de la novela I y II*, tr. Patricia Willson, Siglo XXI Editores, México, 2005, pp. 54 *passim*.

que Boswell estaba escribiendo la Vida?” Y en esa misma entrada, después de la cita de Borges, Bioy se pregunta a su vez si Borges sabrá que él, Bioy, está escribiendo este diario, esta otra Vida, si tendría curiosidad de leerlo, si sería capaz de hacerlo. He ahí el espejo en que ambos se proyectan sin que medie confesión alguna.

Idealmente, el lector del *Borges* tendrá una respuesta a esta pregunta, o quizás invalide la pregunta misma, por considerarla no relevante para su interpretación de la figura de escritor genial que Bioy va construyendo en este diario.

El registro de los diálogos es el que hizo el propio Bioy casi cotidianamente a lo largo de más de cuarenta años —con excepción de los primeros años de la amistad y de los largos viajes, sobre todo de Bioy y Silvina Ocampo, a Europa o a la costa argentina—, y fueron entresacados de sus diarios gracias al trabajo de edición de Daniel Martino, para dar un libro de más de mil seiscientas páginas. Se trata, entonces, de un extenso extracto de los diarios de Bioy, editados con anterioridad. En este sentido, Pauls señala con acierto la superioridad de este extracto respecto de los demás diarios de Bioy, por ejemplo, *Descanso de caminantes*, publicado en 2001 y también al cuidado de Martino.

Los diálogos entre los dos amigos se dan generalmente por la noche, y las entradas suelen comenzar con esta fórmula: Sábado, 13 de junio, o la fecha que fuera, “Come en casa Borges”. Y luego, la referencia textual al diálogo entre amigos, es decir, el *discurso directo*. En esas tertulias en casa de los Bioy a veces están presentes, además de Silvina Ocampo, J. R. Wilcock, José Bianco, Carlos Mastronardi, Manuel Peyrou, Xul Solar, Patricio y Estela Canto, Leopoldo Torre Nilsson, Beatriz Guido, entre muchos otros.

En el breve texto que compendia el período que va de 1931 (fecha en que conoció a Borges) y 1946 (cuando empieza el registro más sistemático), Bioy dice:

Por dispares que fuéramos como escritores, la amistad cabía porque teníamos una compartida pasión por los libros. Tardes y noches conversamos de Johnson, de De Quincey, de Stevenson, de literatura fantástica, de argumentos policiales, de *L'illusion comique*, de teorías literarias, de las contrarrimas de Toulet, de problemas de traducción, de Cervantes, de Lugones, de Góngora y de Quevedo, del soneto, del verso libre, de

literatura china, de Macedonio Fernández, de Dunne, del tiempo, de la relatividad, del idealismo, de la fantasía metafísica de Schopenhauer, del neocreol de Xul Solar, de la crítica del lenguaje de Mauthner.⁸

Todo esto aparece, sí, pero también hay abundantes referencias —por momentos sarcásticas y hasta malevolentes— a la institución literaria: a escritores, a críticos, a editores, a la paga por los contratos editoriales, a los premios nacionales y municipales, a la Sociedad Argentina de Escritores, a las solicitadas de escritores en contra del peronismo, etcétera. Es que, como afirma Villoro en el *dossier* de *Radar*, “aunque a veces Borges se abstraía en el estudio del islandés, llama la atención su chismosa inmersión en la vida literaria de su tiempo”.

La variedad de temas tratados en el libro da materia para búsquedas —o “buscas”, como preferían Borges y Bioy— acordes con intereses propios y previos del crítico.⁹ En este caso, el objeto seleccionado es la traducción y los traductores. Partiendo de la recopilación exhaustiva de las referencias al tema que aparecen en el volumen, se han seleccionado aquellas que aportan elementos que amplían o contradicen lo sostenido por Borges en “Los traductores de las 1001 noches” y “Las versiones homéricas”, principalmente.

⁸ Adolfo Bioy Casares, *Borges*, Destino, Buenos Aires, 2006, p. 29. Todas las citas corresponden a esta edición.

⁹ Por ejemplo, en su artículo “Borges y Porchia: el aquí y el ahora” (*Revista de la Universidad de México*, 2008, núm. 48, pp. 15-22), Daniel González Dueñas lee el libro en busca de referencias a Antonio Porchia. El *Borges*, por ser un diálogo de más de cuarenta años entre dos conspicuos hombres de letras, proporciona innumerables referencias, y no solamente de autores contemporáneos o argentinos. En otro orden de búsqueda se encuentra la que confiesa Rodrigo Fresán: “[el *Borges*] tiene una última pero no por eso menos interesante utilidad: nos permite averiguar qué día de la semana fue el de nuestro nacimiento (me entero por primera vez que el mío tuvo lugar un jueves) a la vez que informarnos qué hacían estos dos tarambanas mientras nuestra madre aullaba y pujaba y todo eso. Busco y encuentro y descubro que ese mediodía no almorzaron juntos y que Bioy recién se lo encontró en una comida de la revista *Sur* donde están todos (pero, ay, no aparece Bibiloni de Bullrich) y Victoria Ocampo afirmó que: «A mí me revienta venir de noche». Al caer el sol, todo ha vuelto a la normalidad. Leo: «Por la noche, como en casa; escribimos, ya un poco enloquecidos, la visita a Bonavena»”.

LA TRADUCCIÓN EN LA INSTITUCIÓN
LITERARIA ARGENTINA

La traducción aparece en el *Borges* bajo una perspectiva diferente de la que plantean los textos de Borges más olímpicos, más teóricos sobre el tema, pues éstos remiten únicamente al texto, no al objeto libro. La traducción tiene ínsita esta tensión entre el texto y el libro, esto es, entre la crítica textual, por un lado, y las condicionantes editoriales que operan sobre los procesos de importación literaria, una de cuyas prácticas es la traducción. Dicho de otro modo, la tensión entre dos formas de ser problemáticas de la traducción: cómo hay que traducir determinada palabra, determinada expresión, debate bizantino sobre el que posiblemente nunca se llegue a un acuerdo si se lo plantea de este modo, y el hecho de que una práctica secundarizada, silenciada, resulta ser el vehículo si no exclusivo al menos fundamental de la internacionalización de las ideas¹⁰ y de los repertorios narrativos y escriturarios en general, gracias a su circulación editorial a través de fronteras lingüísticas.¹¹ En el *Borges* aparecen así los aspectos más concretos y materiales de la traducción: cómo era la paga del traductor respecto del antólogo; quién decidía la asignación de traducciones en las editoriales, cuál era el papel que se reservaba un escritor de cierto renombre respecto de los contratos de traducción, y hasta cuál fue la relación de Borges con sus traductores, en especial con Norman Thomas Di Giovanni.

El lugar de la traducción en la institución literaria no siempre es fácil de reconstruir, por su carácter depreciado respecto de las escrituras de autor, o “escrituras directas”, como las llama Borges en “Las versiones homéricas”. Los datos sobre la traducción propiamente dicha son escasos, salvo cuando se trata de escritores que traducen o que encargan traducciones; las referencias son ocasionales y, a menudo, suelen encontrarse casi disimuladas en medio de otros temas, de otras

¹⁰ Tal como lo plantea Pierre Bourdieu en un iluminador ensayo sobre la circulación de ideas entre Francia y Alemania: “Les conditions sociales de la circulation mondiale des idées”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2002, núm. 145, pp. 3-8.

¹¹ Cf. Patricia Willson, “Introducción” a *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2004, pp. 11-39.

preocupaciones. Por ejemplo, en las memorias de Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria*, el primer tomo, *Amigos y maestros de mi juventud*, se menciona cómo se elegían los textos cuyas traducciones se publicaron en la revista *Ideas*, o que se prefirió a determinado traductor, porque estaba en dificultades y había que ayudarlo dándole trabajo...¹² Estos datos no surgen de la lectura de las traducciones publicadas en la revista, y les dan otra densidad a esas traducciones.

Otra razón vuelve importante la indagación del tema de la traducción en el *Borges*: en general, se ha seguido demasiado de cerca lo que Borges afirma en “Las versiones homéricas” y en “Los traductores de las mil y una noches”, suponiendo muchas veces que eso y nada más que eso es lo que Borges pensaba sobre la traducción. El que razone de este modo está llevando a cabo la pesquisa de Lonnröt: en los términos del enigma está su propia solución. El investigador puede leer a contrapelo lo que sostiene Borges en esos tan citados ensayos o, por lo menos, ampliarlo. Lo que permite el *Borges* de Bioy es, justamente, saber qué decía Borges sobre la traducción cuando hablaba de ella entre amigos, esto es, por fuera de lo que su concepción del texto y de la lectura tendía a hacerle afirmar. En las entradas de este diario de Bioy hay una espontaneidad, una laxitud, una especie de frescura —de ahí el mérito de la *notatio* de Bioy—, que ni siquiera está en las frecuentes entrevistas que dio Borges, y eso es lo que interesa interrogar aquí. Pero no sólo el tono distingue al libro de otras producciones de Borges, aun las orales; también son diferentes y novedosos los temas, más propios de una cotidianeidad de contacto entre amigos muy cercanos que de la curiosidad de un periodista entrevistador. A diferencia de esas entrevistas, que sí tenían una finalidad de difusión en un espacio público, los diálogos entre Borges y Bioy, en el registro que este último hizo de ellos, conjugan rasgos de las escrituras del yo y de las prácticas cuyo repertorio elaboró De Certeau.

En las referencias a la traducción ordenadas cronológicamente en el libro, el crítico puede superponer una serie de operaciones que permitan agruparlas desde un punto de vista conceptual. Así pues, a continuación se abordarán primero las alusiones a la traducción como reescritura, en su dimensión textual y como expresión de una concepción

¹² Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria I. Amigos y maestros de mi juventud*, Taurus, Buenos Aires, 2002, p. 84.

—o, también, “teoría”— borgeana de la traducción, porque son las que presentan mayor continuidad con los ensayos de Borges sobre el tema. Luego se hará referencia a la otra dimensión, la institucional y aun material, que es aquella respecto de la cual este diario proporciona datos imposibles de hallar en otros lugares: hay elementos de la práctica concreta de la traducción en el período “documentado” por el *Borges* que aparecen únicamente en él. También se incluirá en él que se vincularán autor y traductor. Por último, se incluirá un apartado sobre la crítica de traducciones, que también pertenece a la dimensión textual de la traducción, sólo que no siempre —o casi nunca— se condice con lo que la concepción o “teoría” del primer apartado tendería a hacernos esperar.

PARA UNA TEORÍA BORGEANA DE LA TRADUCCIÓN, SEGÚN BIOY

En la serie de referencias a la traducción en su dimensión textual que se encuentran en el *Borges* aparece patente la idea de que las traducciones son, ante todo, hechos de la cultura receptora. En 1956, los dos amigos discurren al día siguiente de una conferencia sobre *Las mil y una noches* auspiciada por la comisión para “la primera mezquita argentina”. Durante la conferencia, Borges advirtió que había propaganda a favor del presidente egipcio Nasser, en su disputa por el Canal de Suez. Entonces dijo que, para los árabes, *Las mil y una noches* no era una obra importante, lo era para las literaturas occidentales, y que en cierto modo su conferencia era en honor a Galland, a Lane, a Burton, o sea, a los traductores ingleses y franceses del texto. El siguiente es el registro de Bioy de aquella noche:

Come en casa Borges. Ayer dio una conferencia sobre *Las mil y una noches*, auspiciada por la comisión para “la primera mezquita argentina”. Aunque le habían dicho que no había en todo ello nada político, advirtió cierta propaganda a favor del mundo árabe, de Egipto, de Nasser, en su disputa con Occidente, por el Canal de Suez. Disgustado por la sospecha de haber sido *roulé*, dijo que para los árabes *Las mil y una noches* no era una obra importante; que era una obra importante para las literaturas occidentales; que, en cierto modo, era un monu-

mento en honor del francés Galland y también de los ingleses Lane y Burton. Se dio el gusto de refregarles muchos nombres ingleses y franceses (192-193).

Borges sitúa los productos de la práctica en el lugar donde interactúan en tanto textos, y anticipa veinte años a Itamar Even-Zohar y otros teóricos de los polisistemas, y tres décadas al giro cultural en los estudios de traducción.¹³ Estas corrientes teóricas se caracterizan por cambiar el foco de atención de la cultura fuente a la cultura meta o receptora.

Siguiendo esta misma línea de pensamiento, en la entrada del 11 de octubre de 1957, Borges afirma que: “Para el año próximo, en la Cultural Inglesa, prepararé un curso sobre traducciones de Homero. Empezaré con Chapman, seguiré con Pope, con William Morris, con Butler y acabaré con el capitán Lawrence. Será como un curso de literatura inglesa y se podrán comparar párrafos traducidos” (375). Esta afirmación entraña para la época una novedosa perspectiva sobre lo que es una literatura nacional, basada en las versiones que esa literatura produjo de un clásico, Homero, y permite una valoración de las prácticas traductorales que no son usuales cuando se tienen concepciones demasiado estrechas de lo que es una literatura nacional. El estudio de las literaturas desde un marco estrictamente monolingüe trae aparejada siempre una actitud de condescendencia respecto de la traducción.¹⁴

En 1968, Borges dice algo sagaz y definitorio en este sentido: “Aun prescindiendo de sus textos argentinos, nuestra *Antología de la literatura fantástica* es una de las obras capitales de la literatura argentina” (1220). Este modo de frasear la hipótesis es capital, pues remite sin ambigüedades ni metáfora a las traducciones como hechos de la

¹³ Si bien la teoría de los polisistemas tiene como origen la voluntad de trazar una semiótica de la cultura en general, con el tiempo constituyó un aporte identificable y diferenciado respecto del giro cultural en traducción, con el fin de explicitar en qué medida las ideas de Borges pueden ser consideradas antecesoras de estas corrientes. Una exposición de esta teoría puede leerse en Itamar Even-Zohar, “Polysystem Studies”, *Poetics Today*, 1990, vol. 11, núm. 1, pp. 97-175.

¹⁴ En este sentido, véase el ya clásico texto de Theo Hermans, “Translation Studies and a New Paradigm”, en *The Manipulation of Literature*, Croom-Helm, Londres, 1985, pp. 7-15.

cultura meta y como textos que interactúan con los textos producidos en la lengua vernácula. Bioy refrenda la afirmación de Borges al agregar: “También me parecen importantes, aunque en menor grado, algunos volúmenes del «Séptimo Círculo»: junto con la *Antología*, contribuyeron a enseñar a inventar y a contar argumentos” (*idem*). Aquí se ve la traducción como práctica de diseminación de géneros, de tópicos o de modos de representación ficcional a través de fronteras lingüísticas y se enfatiza la idea de que, para estar plenamente disponible en un espacio cultural, un texto extranjero debe ser legible en la(s) lengua(s) adscripta(s) a ese espacio cultural.

Otro de los hechos registrados por Bioy y que deben leerse en su continuidad respecto de los ensayos borgeanos sobre la traducción es la permanente referencia a traducir / escribir. No tenemos datos de la elaboración de la *Antología de la literatura fantástica*, porque Bioy empieza el ritmo más regular de registro apenas en 1947, pero sí hay referencias a *Cuentos breves y extraordinarios* y al *Libro del cielo y el infierno*, donde hay un verdadero *continuum* entre las tareas de escribir y traducir. “Traducimos y escribimos” para la antología, es una fórmula que se repite; por ejemplo: “Traducimos o redactamos dos cuentitos para la antología” (77). Borges y Bioy pasan de una a otra actividad, como si fueran intercambiables, lo cual, de paso, también avala la hipótesis de que algunos de los autores antologados son apócrifos.

LOS ASPECTOS MATERIALES DE LA TRADUCCIÓN

En su contribución a la *Historia de la literatura argentina* dirigida por Susana Zanetti, Jorge Rivera señala que, en la década de 1940, la traducción es una de las prácticas que contribuyen a reforzar los ingresos de algunos escritores. En la que es una de las primeras referencias que un crítico hace a la profesionalización del traductor en la cultura argentina, Rivera afirma, además, que en esa década surge la figura de la traductora mujer, y menciona a Nidia Lamarque, traductora de Racine y de Baudelaire, quizá visible por haber militado en el comunismo.¹⁵ En el *Borges* se menciona a varias mujeres traductoras; entre ellas, Mar-

¹⁵ Jorge B. Rivera, “El auge de la industria cultural”, en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, CEAL, Buenos Aires, 1986, vol. 4, p. 582.

garita Guerrero¹⁶ y Chica Salas, ambas amigas de Borges y de Bioy —de las muchas amigas y conocidas que aparecen en el libro—. En 1951, Margarita Guerrero necesita dinero, entonces alguien le recomienda que traduzca. Pero sobre todo, que traduzca para editores uruguayos, que pagan mejor que los argentinos: “Te conviene más traducir para editores uruguayos —le explicó—. Te pagarán en oro...” (58). Esta observación instala la traducción en la dimensión comentada por Rivera: la de la aparición de la traducción como una de las prácticas de la industria cultural que comienzan a hacerse visibles en el espacio argentino, en particular porteño. En el *Borges* aparecen muchas veces los agentes de la importación literaria en Argentina —editores, traductores, directores de colecciones—, en desmedro de la dimensión textual que tiene, como ya se dijo, la práctica de la traducción.

También se menciona a Max Dickmann, como el que fijaba los honorarios de traducción en la editorial Santiago Rueda. La referencia, de 1958, es oblicua: Max Dickmann recibe a Chica Salas, amiga de Borges y Bioy, y, según afirma Borges, trató de seducirla (“trató de festejarla”, dice, tiernamente, Borges) y, al mismo tiempo, de no pagarle demasiado como traductora (415). En el discurso directo que registra Bioy, Borges da otras precisiones sobre la entrevista entre editor y traductora:

[Max Dickmann] le aconsejó leer autores españoles, para aumentar el vocabulario; no leer autores argentinos; leer, eso sí, *Madre América*, de Max Dickmann, libro que iba a interesarle mucho. Dijo que lo encontraría en tal librería y, ni corto ni perezoso, habló por teléfono con la librería y consiguió para la muchacha un descuento del veinte por ciento, para el que contribuiría él con un sacrificio del diez. Por cierto, la favorecida no tiene ninguna intención de comprar el libro (415).

En la conversación, Dickmann representaba a una editorial que no se menciona, pero es posible reponer esa información: se trata de Santiago Rueda, donde Dickmann era asesor, además de haber traducido y prologado traducciones. En el campo de las traducciones durante

¹⁶ Margarita Guerrero, coautora con Borges del *Manual de zoología fantástica* (Fondo de Cultura Económica, México, 1954), reeditado con el título *Libro de los seres imaginarios*.

el apogeo de la industria editorial argentina, *Sur* y Santiago Rueda encarnaban dos polos de tensión ideológica.¹⁷

También en 1958, Borges y Bioy recuerdan la tentativa de publicar *Libro del cielo y del infierno* en Editorial Claridad, en 1945 o 1946. En aquellos años van a ver al dueño de la editorial, Antonio Zamora, al que califican de “gallego de clavel en el ojal” (471) —aunque Zamora, el mítico director de la editorial reformista Claridad, había nacido en Madrid—, con mil páginas para la antología, cuyas traducciones habían estado parcialmente a cargo de Wilcock. Zamora, quien nunca publicó el libro, les paga a Borges y Bioy mil pesos, mientras que a Wilcock sólo una módica cantidad —Bioy no dice cuál—, pese a haber sido el traductor de los cuentos largos de la antología. Aparece aquí una prueba concreta de la jerarquía de las prácticas importadoras. Pues si bien el centro mismo de todo proceso de importación literaria es la traducción, ésta no se sostiene por sí sola, sino que la rodean otras prácticas, en las que se puede detectar un gradiente de jerarquías. Los prologuistas, críticos y reseñistas, a los que según el sociohistoriador de la traducción Blaise Wilfert habría que incluir en la categoría de los “importadores”, a menudo son más visibles y están más legitimados en el campo cultural receptor que el traductor mismo, lo cual se refleja, de manera directa, en la mención de su nombre y en la remuneración que reciben.¹⁸

Tales “importadores” no necesariamente procesan el texto extranjero a partir de la lengua original: en determinadas épocas de las relaciones entre culturas suelen proceder a la traducción indirecta. Dicho de otro modo, traducen a partir de versiones hechas en el seno de culturas relevo; la cultura francesa es la que más intensamente funcionó en este sentido para los países hispanohablantes. Esta idea es la que se pone de manifiesto en un diálogo de 1965. Bioy refiere que Borges

¹⁷ Cf. Patricia Willson, “La constelación *Sur*”, en *La constelación del Sur*, pp. 229-267.

¹⁸ Véase al respecto el texto de Blaise Wilfert, “Cosmopolis ou l’homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2002, núm. 144, pp. 33-46, en el que el autor da cuenta de la pertenencia social de lo que él llama “importadores”, esto es, los agentes que intervienen en los procesos de importación literaria. Si bien el centro de esos procesos es la traducción, desde el punto de vista de la jerarquía de las prácticas, ésta se encuentra en un lugar menos destacado que la crítica.

usaba una muletilla para denostar la cultura de Eduardo González Lanuza, antiguo compañero de Borges de la vanguardia martinfierrista: la llamaba “la selección Pumarega” (1054). González Lanuza tiene la mala idea de decirle a Borges que está leyendo a Carlos Marx, pero en la “Selección Pumarega”, o sea, no traducido directamente del alemán, sino en una traducción indirecta hecha para una colección de libros populares en la España de la Segunda República. A partir de esta cita, es posible rastrear esa circulación temprana y de formato popular del pensamiento marxista: en la década de 1930, dos ¿hermanos? españoles Manuel y Ángel Pumarega, realizan una serie de traducciones de textos alemanes, pero a través del inglés, o del francés, y luego seleccionan ese material con vistas a un público vasto. Esas traducciones son publicadas en colecciones populares que circulan en la Argentina hasta la década de 1950 y 1960 y que llegan hasta las manos del amigo ridiculizado, González Lanuza.

Como se dijo antes, varias son las referencias a la relación de Borges con Norman Thomas di Giovanni que hace Bioy. Los meandros de esa relación en la versión que de ella da Bioy son por momentos sórdidos, pero también es posible pensar de qué modo el traductor adquiere prestigio al traducir a un autor consagrado: Di Giovanni advierte la centralidad que tendrán en su carrera de traductor sus versiones de los textos borgeanos. En las líneas que siguen se registrarán algunas de estas instancias de diálogo autor-traductor, a partir de la idea de los vasos comunicantes del prestigio literario.

EL AUTOR Y SU TRADUCTOR

En el *Borges* hay varias entradas en las que traductor y autor aparecen unidos por una relación por momentos tormentosa, contradiciendo así la visión olímpica que, de las traducciones y de los traductores de sus textos, Borges contribuyó a forjar a lo largo de los años en las numerosas entrevistas que dio. En 1962, precisamente, aparece un comentario acerbo de Borges sobre una traducción estadounidense de sus cuentos:¹⁹

¹⁹ *Labyrinths. Selected Stories and Other Writings*, New Directions, Nueva York, 1961. Los traductores de los textos incluidos en el volumen fueron Donald

Por la ley del menor esfuerzo, el traductor siempre traduce la palabra española por la palabra inglesa más parecida. Si digo *habitación*, traduce *habitation* y no *room*. Resulta un estilo rarísimo y un idioma que es apenas inglés. Yo dije en alguna ocasión que una ventaja del inglés es la de ser un idioma mitad anglosajón, mitad latina. Ahora me castigan por esa frase (767).

En este comentario, como confirmando la condición de “libro” que tiene la edición mencionada Borges agrega:

La fealdad física del volumen de *New Directions* es extraordinaria: más que un libro parece una caja de bombones, pero con algo menos tentador, como si ya dejara ver que no hay adentro bombones. Yo creo que el aspecto de un libro tiene importancia, porque influye sobre el ánimo del lector, de algún modo califica de antemano a los libros. A los norteamericanos les gusta hacer cosas baratas que parezcan caras. Mi libro es plateado y dorado: una inmundicia. El traductor es un bruto. Nosotros decimos *El Quijote*, pero en inglés no se dice *The Quixote*, sino *Don Quixote*. Bueno, naturalmente que, en un título, aparece *The Quixote...* (767).

La revisión de este volumen revela, en efecto, que aparece en el índice “Pierre Menard, Author of the *Quixote*”, pero la tapa, al menos en el ejemplar que se consultó, no es plateada y dorada, sino gris y color crema.

Otra relación conflictiva es la que se plantea entre el escritor argentino Ernesto Sábato y los traductores de *Sobre héroes y tumbas*. En 1968, comen en casa de Bioy Borges y Donald Yates, estudioso de la obra de Borges. Yates, en la conversación, refiere que un comité de traductores y especialistas trabajaron durante tres años en la traducción de *Sobre héroes y tumbas*. Sábato leyó la traducción, se declaró contrariado y rompió el contrato. “¿Cómo puede juzgar la traducción si no sabe inglés?”, se pregunta Borges. Bioy afirma: “Si aplicara la misma exigencia a la hora de escribir, quizá sus libros no fueran tan insignificantes” (1213).

Yates, James E. Irby, John Fein, Harriet de Onis, Julian Palley, Dudley Fitts y Anthony Kerrigan.

El 16 de noviembre de 1968 comen en casa de Bioy “Borges, [Manuel] Peyrou y Norman Thomas Di Giovanni (joven norteamericano, traductor de Borges, que planea una antología de cuentos argentinos y una traducción de *Crónicas de Bustos Domecq*)” (1243). Así introduce Bioy la figura contradictoria y conflictiva de un traductor que, a lo largo de los años, va adquiriendo notoriedad a raíz de sus versiones de textos de Borges. Bioy empieza a advertir una especie de vampirización de Borges por parte de Di Giovanni. Durante un tiempo prolongado, tanto Bioy como Borges trabajan con el traductor en la versión inglesa de las *Crónicas*. En una suerte de confesión, Borges le dice a su amigo:

Este muchacho no entiende absolutamente nada los cuentos. Sin nuestra ayuda su traducción sería peor que la alemana o la francesa. Pero va a ser buena... la traducción que nosotros hacemos. Que nunca hubiera visto las frases *ab initio* y *cum grano salis* echa una luz sobre su cultura. No creo que tenga ese gran sentido del estilo del que todo el tiempo se jacta. Generalmente los que tienen un gran sentido del estilo dan alguna prueba de tenerlo (1264).

[...]

Ese muchacho es un gran macaneador. Con tal que no macanee con esos contratos que dice tramitar (1265).

Sin embargo, lo más lapidario es la serie de observaciones que, con los años, va haciendo Bioy sobre esa relación autor-traductor en el plano del dinero. Para introducirlas recurre a la palabra de otros interlocutores: la madre de Borges, doña Leonor Acevedo, y el cineasta Hugo Santiago. En 1971, cuando cobra los derechos de traducción de *El libro de los seres imaginarios*, Di Giovanni los divide por dos, “la mitad para Georgie y la mitad para él” (1396), afirma doña Leonor, y se olvida de Margarita Guerrero, la otra autora del libro...

LA “CRÍTICA” DE TRADUCCIONES

La alusión a contextos concretos de práctica de la traducción tiene como contraparte una crítica de traducciones, pero no en su sentido noble, tal como lo entiende Antoine Berman: ir en busca del traductor

y descubrir su proyecto traductor, su posición traductiva, su horizonte de traducción, y contrastar el resultado de su labor con esos datos previos.²⁰ No, en el caso del *Borges* se trata más bien de una crítica doxal que incluye comentarios verdaderamente graciosos y cuya referencia parece buscar la sorpresa y la risa. Esto es posible porque en las traducciones hay un término de comparación que vendría a ser la supuesta traducción literal, y luego se cita la otra traducción, la que se toma la libertad inesperada. La idea de que una opción de traducción —no necesariamente un error, aunque también— pueda ser algo gracioso es inquietante, al menos para un traductor. Además de la muestra de ingenio, de la ocurrencia —que muchas veces surge del comentario de una palabra traducida, pues no sería tan jocoso hacer apreciaciones sobre traducciones en su conjunto, en especial si son narrativas— subyacen varias ideas interesantes. Entre otras, la posición de Borges frente a los problemas prosódicos en una traducción, el recurso a la literalidad y la intraducibilidad de las referencias culturales y el color local.

En 1960, Borges comenta que el traductor Patricio Gannon cree haber hecho una buena traducción del poema “Rose Aylmer”, de W. S. Landor. “Gannon dice que le salió redonda”, precisa Borges, y agrega: “No sé si le salió redonda, pero tiene algún verso mal medido. Gannon se defendió alegando: a) que un verso de doce entre los endecasílabos (ver Lugones) queda bien; y (b) que alguna elisión convertía las doce sílabas en once” (408).

En 1958, Borges crítica a Victoria Ocampo como traductora: “Cree que lo importante es trasladar palabra por palabra el original. No ha descubierto que el lector quiere recibir alguna emoción, que al lector no le importa el original, porque no lo conoce... Por *fat* traduce *regordete*. En inglés es un monosílabo, se nota menos” (423).²¹

En 1963 vuelven a la cuestión de la literalidad de las traducciones. Bioy alude a la traducción al inglés de *La trama celeste*; la traductora propone “The Celestial Plot”. Borges es categórico: “Qué horror: si

²⁰ Cf. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, París, 1994.

²¹ Véase un análisis de la concepción literaria subyacente a las estrategias literales de Victoria Ocampo como traductora en Patricia Willson, “Victoria Ocampo, la traductora romántica”, en *La constelación del Sur*, pp. 75-109.

todo el libro está traducido tan literalmente no se entenderá una palabra”, y sugiere el título: “The Pattern in the Sky” (889).

En 1963, le toca al turno a Julio Cortázar y su versión de los relatos de Poe. En concreto, los dos amigos comentan la traducción de “El caso de Señor Valdemar”. Borges dice “la traducción nuestra [la que hicieron para la *Antología de la literatura fantástica*] es mejor, sobre todo más legible, que la de Cortázar. La de Cortázar es más fiel. Cortázar parece no haber reparado en que el español soporta menos bien que el inglés la pluralidad de adverbios” (902-903).

En 1960, Borges comenta: “Baeza [se refiere al traductor español Ricardo Baeza] traducía de cualquier modo a Wilde; “The Ballad” [la *Balada de la cárcel de Reading*] está absurdamente traducida. Por ejemplo, traduce *a cricket cap* como *un gorro de dril*. ¿Por qué gorro? Es una gorra. Como Baeza es español, se permite cualquier libertad y le encaja un gorro de cocinero al pobre condenado” (661-662).

Un último ejemplo, para dar fin a una serie que es extensísima. En la larga entrada correspondiente al domingo 27 de abril de 1958, Bioy registra un diálogo que aborda temas muy diversos: el tango, John Donne, las mujeres, el sinólogo Sir Mandeville, Macedonio Fernández, el uso del “che” argentino. Según Borges, “palabra intraducible que sirve para ganar tiempo, para procesos mentales lentos”. Bioy le pregunta, ¿cómo la traducirías? Y Borges contesta, “Como *oiga*, como *amigo*”. Bioy afirma que los extranjeros no aprenden a usar el *che*. Borges aclara: “dicen: *dame una che bombilla*” (429).

CONCLUSIONES

El *Borges* de Bioy presenta una serie de ideas, observaciones, discusiones en torno a la traducción que los dos amigos más ilustres de la literatura argentina intercambiaron y sostuvieron a lo largo del tiempo. Si bien algunas de ellas se vinculan con las tesis centrales de los ensayos más citados de Borges sobre el tema, muchas otras brindan preciosa información sobre las condiciones en que los traductores argentinos —y los traductores extranjeros de la obra de escritores argentinos— desplegaban su tarea durante los largos años del registro del diario. En fin, la mayoría de esas entradas convierten la elección de una palabra por parte de un traductor en motivo de escarnio, de perplejidad, de

admiración; en todo caso, de incesantes, directos y a veces graciosos juicios de valor. Que todo eso fuera lo que *verdaderamente* opinaba Borges queda refrendado por el recurso permanente de Bioy al discurso directo, lo cual convierte estos diarios en un testimonio contemporáneo y verosímil de cada fragmento de diálogo borgeano.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. *La preparación de la novela I y II*, tr. Patricia Willson. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions. John Donne*. Gallimard, París, 1994.
- BIOY CASARES, Adolfo. *Borges*, ed. Daniel Martino. Destino, Barcelona, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2002, núm. 145, pp. 3-8.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, tr. Alejandro Pescador. Universidad Iberoamericana, México, 1996.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. “Polysystem Studies”. *Poetics Today*, 1990, vol. 11, núm. 1, pp. 97-175.
- GÁLVEZ, Manuel. *Recuerdos de la vida literaria I. Amigos y maestros de mi juventud*. Taurus, Buenos Aires, 2002.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel. “Borges y Porchia: el aquí y el ahora”. *Revista de la Universidad de México*, 2008, núm. 48, pp. 15-22.
- KOHAN, Martín. “La valentía de Bioy”. *Perfil*, 3 de agosto de 2012. Disponible en línea (última consulta: 06/08/2012): http://www.perfil.com/ediciones/2012/8/edicion_699/contenidos/noticia_0016.html
- Radar Libros*, suplemento de *Página 12*. 13 de mayo de 2007. Textos de Luis Chitarroni, Rodrigo Fresán, Alan Pauls, Paula Pérez Alonso, Rodolfo Rabanal, Juan Villoro. Disponible en línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3806-2007-05-13.html>
- RIVERA, Jorge B. “El auge de la industria cultural”. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, CEAL, Buenos Aires, 1986, vol. 4, pp. 577-600.

- WILFERT, Blaise. "Cosmopolis ou l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2002, núm. 144, pp. 33-46.
- WILLSON, Patricia. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2004.

“BORGES NO PUEDE IMAGINAR EN CASTELLANO”: POLÉMICAS Y RECEPCIONES DESCONOCIDAS DE LOS AÑOS HITLERIANOS

EDNA AIZENBERG
Marymount Manhattan College

I. POBRE DE BORGES

POBRE DE BORGES, TAN MALTRATADO. EN 1942 FUE RECHAZADO para el Premio Nacional de Literatura por un jurado que dictaminó, sin pelos en la lengua, 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” (citado en Podlubne: 45). El libro que recibió la bofetada fue ni más ni menos que el hoy célebre *El jardín de senderos que se bifurcan* (que después se convirtió en la primera parte de *Ficciones*). Pero en 1942 los senderos del globo terráqueo se bifurcaban de un modo que infiltraba todos los caminos, hasta los de la lejana Argentina. En aquellos años de plomo, difícilmente se podía dar el consenso, aceptar lo nuevo, aguantar lo aparentemente no “nacional”. El oficialismo se refugió en el gauchismo folklórico, recompensando la después largamente olvidada novela rural *Cancha larga*, de Eduardo Acevedo Díaz, a la que se concedió el primer lugar del Premio Nacional.

“En esta hora del mundo”, dijo el jurado: no en vano Borges intituló su ficción, supuestamente exótica y de decadencia, “El jardín de senderos que se bifurcan”. Allí inscribió con astucia la violencia de la guerra, la duplicidad de los enemigos enfrentados (Inglaterra, Alemania, las fuerzas de Asia) y la complejidad, si no la tragedia, del ser “nacional” en tiempos marcados por trincheras, ciudades bombardeadas y campos de concentración levantados precisamente para llevar a los así llamados “exóticos” y “de decadencia” por los sende-

ros de la eliminación. Pero en 1942 el jurado prefirió ignorar todo esto.

El pobre de Borges también tuvo sus defensores. Conocemos la controversia que desató la decisión del jurado, y el subsiguiente y muy comentado “Desagravio a Borges”, que colmó las páginas de *Sur* (número 94, julio de 1942). Pero el *Desagravio* sólo ha sido el más publicitado —y estudiado— de los documentos pro o anti Borges de la época hitleriana; limitarse sólo a él lleva a cierta miopía respecto de los factores y actores en juego en la temprana recepción del Borges hacedor de ficciones. El interés de esta temprana recepción no es meramente arqueológico: asentaría las bases para los Borges permitidos y prohibidos por largas décadas.

En este ensayo deseo hacer una primera aproximación a dos recepciones menos o nada conocidas de Borges en los años cuarenta. En primer lugar, un debate sobre el autor que en 1945 inflamó las columnas de *Antinazi*, el diario sucesor del influyente semanario antifascista *Argentina Libre*. En segundo, la presentación de Borges, un año antes, en la revista igualmente antifascista *Lettres Françaises*, la cual se publicó en Buenos Aires durante la ocupación nazi de Francia gracias al patrocinio de Victoria Ocampo y la revista *Sur*, y bajo la dirección del intelectual exiliado Roger Caillois.

Notemos que estas dos recepciones ocurrieron dentro del campo antifascista, donde la lucha contra Hitler y sus cohortes encabezaba la agenda, y donde la actividad literaria-cultural se concebía como un aspecto vital de la contienda a favor de la democracia, la libertad de pensamiento, la autonomía de la imaginación y la reconstrucción de la civilización (europea) después de la hecatombe. No nos encontramos dentro de los marcos hasta ahora más comentados, o del oficialismo —los premios nacionales son una manifestación del poder oficial— o de una revista elitista que fue entrando en materia política lentamente. O sea que en los dos casos las políticas de la literatura están claramente señaladas y son, subrayemos, las del campo antinazi al que Borges perteneció. A pesar de esta comunidad de propósitos, que muestra la necesidad de conocer el contexto para realizar un estudio completo de las ficciones, la recepción de Borges en *Antinazi* (1945) y *Lettres Françaises* (1944) dista de ser unívoca.

2. *ANTINAZI*:
 “BORGES NO PUEDE IMAGINAR EN CASTELLANO”

Antinazi, periódico fundado en 1940 bajo el nombre *Argentina Libre*, fue el más importante semanario argentino antifascista, donde se expresaron diversas voces —desde la izquierda hasta el catolicismo laico—, pero con una clara línea unificadora anti-oficialista, anti-nacionalista y opuesta a la supuesta “neutralidad” argentina, que en realidad encubría la postura del gobierno argentino a favor del Eje. Como tal, la publicación, que contaba con páginas culturales colmadas de prominentes autores nacionales e internacionales, fue continuamente acosada e intervenida por el gobierno, desde su inauguración hasta su violento cierre definitivo por el primer gobierno de Perón en 1949. Bajo el nombre aún más militante de *Antinazi*, publicó 297 números consecutivos de 1945 a 1946.

Argentina Libre-Antinazi contaba con voces de la talla de los historiadores José Luis Romero y Emilio Ravignani, de escritores como Luis Emilio Soto, Alberto Gerchunoff, Roberto Giusti, Guillermo de Torre, entre muchos otros, y de conocidos intelectuales antifascistas del exterior, como Gabriela Mistral, Max Lerner, Emil Ludwig, Stefan Zweig y Jacques Maritain. Debido a su postura militante a favor de los derechos humanos y su apoyo a los Aliados, algunos de sus colaboradores fueron detenidos, exiliados o forzados a esconderse detrás de pseudónimos. Según Jorge Nállim, estudioso de esta publicación, fue una experiencia editorial de importancia única (Nállim: 103). Por lo tanto, no me parece de poco interés saber qué se decía de Borges en *Antinazi*.

Pero antes de pasar a 1945, quiero mencionar brevemente que en 1942, la redacción de *Argentina Libre*, mucho más expuesta a los vejámenes político-sociales que la de *Sur*, tampoco vaciló en denunciar el “fallo desconcertante” de la Comisión Nacional de Cultura al negarle el premio a Borges, y lo hizo sin cortapisas. “Borges, antinazi notorio”, decía en un encuadre especial de su edición del 6 de julio de 1942, “estaba en inferioridad de condiciones con respecto al antide-mócrata Acevedo Díaz”. La denuncia apareció debajo de una historietta anti Hitler de uno de los caricaturistas del semanario, Toño Salazar.

El 16 de julio de 1942, apareció lo que podemos llamar el “Desagravio a Borges” de *Argentina Libre*, con otro asedio editorial bajo el

título “Premios nacionales y la bolilla negra”, que subraya “salvo la prensa filonazi del país, nadie que no sea parte interesada, dejó de reprobarnos el lastimoso fallo”, y que continúa con la siguiente valoración del escritor: “Ningún dogmatismo estético lo ha limitado. Su riqueza imaginativa, que se manifiesta en variedad creadora, lo libera de toda atadura, de toda persistencia provechosa”. Esta ponderación es reforzada por comentarios y artículos de varios escritores en la misma página, entre ellos José Bianco y Carlos Mastronardi, cercanos al grupo *Sur*, como lo eran otros contribuyentes al semanario (*Argentina Libre*, 16 de julio de 1942, p. 6).

Pasemos a 1945. En 1944, Borges publicó *Ficciones*, volumen en el que agregó seis cuentos nuevos respecto de los editados tres años antes. Esta vez sí mereció un premio especial: el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, creado y otorgado para recompensar la gran bofetada previa. Como era previsible, *Antinazi* incluyó reacciones a ese importante evento cultural. Así, el 28 de junio de 1945, el novelista J. Álvaro Sol¹ emitió comentarios que quizá sorprendan, dada la actitud de la redacción del semanario en 1942; esto llevaría a un combate de opiniones entre Sol y otro intelectual del grupo *Antinazi* que escribe (o se esconde) bajo el nombre de Héctor Lizado (cuya identidad develaré más tarde).

Hay que marcar que las circunstancias han cambiado en contraste con el año 1942, porque en 1945 ya había ocurrido la rendición incondicional de Alemania, así como la revelación, según apuntó Lizado, del campo de concentración de Buchenwald. Igualmente, había sucedido el golpe militar argentino de 1943, con sus secuelas autoritarias. El contraste entre la liberación de Europa, por un lado, y la militarización de la Argentina, por el otro, era un tema candente, que propiciaba un discurso de resistencia a la dictadura. Por lo tanto el debate en *Antinazi* giró sin rodeos ni eufemismos (como “en esta hora del mundo”) sobre la libertad y la literatura, sobre lo que Sol lla-

¹ Como escritor, publicó *El Hogar de los hogares* (1936), novela ambientada entre inmigrantes y obreros, y dedicada, entre otros, a los caídos en la Semana Trágica, un pogrom antijudío que ocurrió en Buenos Aires en 1919. Asimismo, *Adolescencias* (1931), que tiene lugar en Villa Crespo, un barrio porteño de boliches turcos entre roperías de judíos y casas de familia, como es descrito en la obra.

ma “libros vitales” que hagan frente “documental” ante la inmediatez autoritaria—“la intervención militar en el país, la fascistización de los sindicatos, el quintacolumnismo” (“El drama de los escritores”: 6). Al defender la literatura como documento de “denuncia social” y no necesariamente de “folklore gauchesco” estilo Acevedo Díaz, Sol, cuyos libros se publicaron junto a la bandera del social-realismo de la izquierda, adelantó muchas de las líneas de la recepción del Borges “no nacional” de la posterior generación parricida argentina y sus sucesores.²

Pero démosle la palabra a Sol, quien comienza ironizando que el volumen *Ficciones*, con relatos escritos entre 1935 y 1944, se compone nada más de catorce narraciones que representan diez años de labor: ¿selección de trabajos —pregunta mordazmente— o suma? Este tono irónico-negativo va en *crescendo* hasta el final del ensayo, que cierra con un acérrimo desmerecimiento de *Ficciones* y de su creador:

Borges nos devuelve... a una serie de relatos extranjeros: o, si se quiere, extraños a nosotros: con pensamientos no nuestros, sentimientos no nuestros, disquisiciones no nuestras, metafísicas que no entendemos ni nos conmueven ni nos reflejan. Todo el material que figura en el libro también es extranjero... inglés, francés, alemán, asiático. Casi todos sus protagonistas usan nombre sajón, germano, oriental; sólo uno luce el castellano: Ireneo Funes. De cien libros que cita (¿imaginarios todos?) no hay uno argentino ni hispanoamericano; la mayoría exhibe título o autores ingleses. Parecería que Borges no puede imaginar en castellano. [Yo siquiera entiendo lo que quiere decir que uno de los renovadores de la lengua española “no puede imaginar en castellano”, pero Sol tiene la palabra.]

Y sigue el arranque contra lo que Sol tilda como “el drama de Borges”: “el escritor traiciona su papel de conductor de la conciencia y la nobleza de su oficio si se aparta de la transcendental polémica que atañe a la suerte del hombre [...] Un carpintero, quizá un médico

² Al final del tomo *El Hogar de los hogares* (1936), aparece un aviso para “dos libros que hacen meditar”: *Yo vi...! en Rusia y Rusia soviética*, ambos de Elías Castelnuovo, conocido escritor de tendencia anarquista, comunista y socialista.

pueda separar su vida profesional de la privada. Un escritor, no. Creer lo contrario es ilusión” (“El drama de los escritores”: 7).

El contraataque no tarda en llegar. La semana siguiente, en la edición del 5 de julio de 1945, Héctor Lizaso le contesta a Sol bajo el título “Borges, la ficción y la realidad”, adelantando, antes que nada, que gracias al “espíritu democrático” que anima las páginas del semanario, “dentro de una orientación común [el anti-fascismo] admiten la convivencia de diferentes puntos de vista. No sucedería lo mismo en un órgano totalitario donde impera, sin disputa posible, la unanimidad de uno” (6). Aquí nuevamente se subrayan las ideas de la libertad de conciencia y de expresión, y el derecho de “pataleo” contra los autoritarismos, sean gobiernos totalitarios, formas literarias hegemónicas o lenguajes impuestos.

Inmediatamente después, Lizaso adelanta conceptos que sólo adquirirán vuelo hasta nuestros días. Según él, hay que examinar la obra de Borges como un vasto engranaje intertextual, sin descuartizarla en bloques aislados, eligiendo un Borges *du jour*, por ejemplo, el supuestamente “nacional” de *El idioma de los argentinos versus* el supuestamente “no nacional” de *Ficciones*. “¿Que los nombres de los personajes de Borges no son del país?” pregunta Lizaso. “¿No forma parte del propósito del autor el recurso de sugerir un clima de mezcla de irrealidad y de referencias irónicamente concretas a seres y cosas de la Argentina de nuestros días? Prueba acaso lo contrario la folklórica y guitarreada nomenclatura de las novelas radiales?” (“Borges, la ficción y la realidad”: 6).

La alusión a la “mezcla de irrealidad y de referencias irónicamente concretas” no sólo sugiere una irreverente hibridez que diluye el binarismo de la cuestión “nacional” —el supuesto exotismo o extranjerismo de Borges. También pone un dedo *no binario* en la llaga quizás más binaria de la crítica borgeana: la realidad o irrealidad de Borges.

Más aún, ateniéndose al argumento tan central sobre la libertad y la literatura, Lizaso postula una zona mucho más amplia de acción para el escritor que la limitada a la reproducción fotográfica y a la nomenclatura radial de sus immediateces: precisamente ante el trasfondo de la matanza razonada y el “espacio vital,” el *Lebensraum* estilo Buchenwald, deberían reestablecerse derechos fundamentales como la “intuición” y la “imaginación”, dice Lizaso, que servirían además para

ensanchar el potencial de la creatividad narrativa más allá de un realismo exprimido.

Y precisamente ante la invasión del cólera totalitario planetario en la Alemania nazi, la España franquista y la “Argentina de estos días”, contra los cuales Borges tomó partido desde la primera hora, precisamente por estos horrores, continúa Lizaso, el escritor debería expandirse transnacionalmente para pensar el “gran teatro del mundo” y otros universos posibles, pensar la metafísica de lo social y lo humano, pensar en las relaciones últimas tan manoseadas por la hecatombe.

Sol, sin embargo, no se deja convencer, y la contienda pro y anti Borges, con *Ficciones* como eje, se convirtió, por varias semanas más, en un debate más general sobre la literatura de “evasión”, la expresión individual y la postulación de la realidad. El 12 de julio, Sol contesta con el ensayo “El valor del realismo, o lo clásico”, donde rechaza cualquier “ismo” que no sea el “real-ismo” para la literatura de América, y niega la existencia del irracionalismo como invención del psicoanálisis. Sol no retoma el problema de la “matanza razonada” que había mencionado Lizaso (“El valor del realismo, o lo clásico”: 6).

Pero Lizaso no se queda quieto y vuelve el 19, bajo el título “Realismo y expresión individual”, en que, desde Latinoamérica, sí retoma este problema tan tratado posteriormente por el pensamiento pos-Auschwitz europeo, aduciendo que los así llamados realistas, por ejemplo, los sociólogos, “se desorientaron ante el fenómeno complejo del fascismo y suplantaron luego sus errores de previsión, con fórmulas más o menos oportunistas, es decir, razones de emergencia” (6). Insiste en que la pregunta más profunda que no pudo contestar el realismo es: “cuáles son los atributos de ese ser [humano] que se mueve por encima de la inestable realidad del fenómeno”. O sea, la pregunta de Borges.

Sol responde otra vez el 16 del mes en “Crítica y autocrítica”, donde reafirma “el derecho de localidad o residencia para la música, la pintura, y todo arte mayor o menor”. En cuanto a “las posibilidades de conocimiento suprasensible”, éstas llevan al espiritismo. ¿Pertenece Borges al gremio de los que dicen fotografiar el espíritu? Por ello ironiza: “Del ultraísmo al espiritismo es un viaje liviano” (“Crítica y autocrítica”: 6-7). Pobre de Borges.

Lizaso le da fin al debate el 2 de agosto, en “El realismo que excluye y el que integra”. Escribe que de seguir mezclando humor con seriedad,

“correríamos el riesgo de convertirlo a un cuento de Borges, laberíntico, indefinido, y sin que la reducción al absurdo se revista con la levadura del ingenio” (6). El pro-Borges después resume su postura, objeto la aplicación de la “ley de residencia” a los escritores argentinos, en una alusión política muy directa a la legislación anti-inmigratoria, anti-extranjera de principios de siglo; defiende el derecho al irracionalismo, a la metafísica y a los mundos inventados; a elegir formas literarias sin un “totalitarismo nivelador”; a una literatura de técnica avanzada, de “fantasía, ironía y valor estético nada comunes”. Por otra parte, subraya, volviendo a su artículo inicial, que “ficción y realidad son términos correlativos; aquél sólo es concebible teniendo como punto de referencia este último” (6). El pobre de Borges también tuvo sus defensores.

Me parece que hay en estos artículos de Lizaso, ya en 1945, un proyecto polivalente de entendimiento y recepción de Borges que no desvía lo histórico-político-nacional-real, ni menosprecia lo imaginario-irreal-metafísico-planetario, que en efecto no separa las hebras en Borges permitidos y prohibidos. Lástima que sus artículos, como todo el intercambio con Sol, haya permanecido en archivos largamente olvidados.

3. *LETTRES FRANÇAISES: PERSONNE N’A MOINS DE PATRIE QUE JORGE LUIS BORGES*

Poco después de la liberación de París en 1944, Roger Caillois publicó “La lotería en Babilonia” y “La biblioteca de Babel”, bajo el título “Assyriennes”, en el número 14 de *Lettres Françaises* (octubre de 1944), ambos traducidos por Néstor Ibarra. *Lettres Françaises*, patrocinada por *Sur*, formó parte de la red de publicaciones anti-fascistas que abundaron en la Argentina durante la época, tanto en castellano como en los idiomas del exilio europeo (véase Bisso).

Si en 1945 en *Antinazi*, Héctor Lizaso había propuesto un proyecto de entendimiento y recepción de Borges que no desviaba lo histórico-político-nacional-real ni menospreciaba lo imaginario-irreal-metafísico-planetario, no fue así un año antes en *Lettres Françaises*. Al contrario, la evaluación de Ibarra se acerca extraordinariamente a la de Sol, pero con una gran diferencia: lo que Sol condena como

falta, Ibarra lo alaba como don. Álvaro Sol adelanta muchas de las líneas negativas del Borges “no nacional” de la posterior generación parricida argentina y sus sucesores; Néstor Ibarra, la lectura positiva del Borges “no nacional” de la posterior generación pos-estructuralista europea y sus sucesores.

La introducción de Ibarra a las dos ficciones “asirias” lo declara tajantemente:

Hispano-anglo-portugais d'origine, élevé en Suisse, fixé depuis longtemps à Buenos Aires [...] *personne n'a moins de patrie que Jorge Luis Borges*. Ce n'est qu'en lui-même qu'il doit être considéré, non pas en fonction d'un pays, ou d'un continent, ou d'une culture dont il se relève point et qu'aucunement il ne représente [...] *Borges est un homme de lettres européen* qui serait à sa place à Londres, à Paris aussi ou du moins, plus largement à la N.R.F. [...] Son “créolisme” des années 25 ou 30 fut une attitude [...] d'un si outrageux artifice qu'elle n'a jamais pu faire illusion même à un Prix National [...] étranger [...] à la musique, aux beaux-arts, à toute pensée sociale, Borges est homme de lettres expressément [...] Il semble ignorer toute action qui ne soit tournée vers les Lettres (“Jorge Luis Borges:” 9; las cursivas son mías).

Nuevamente, miremos el contexto y los actores y factores implicados: en el segundo número de *Lettres Françaises* de octubre de 1941, Roger Caillois publicó una declaración de principios sobre las responsabilidades y privilegios de los escritores franceses en el extranjero. Según él, sería criminal que los colegas que gozaban de la hospitalidad de las tierras americanas se convirtieran en meros emigrantes encarados hacia sus nuevos entornos, sin seguir fieles a la Francia cabizbaja, a los que laboran bajo el semi-silencio y la represión de la patria (“Devoirs et Privilèges des Écrivains Français à L'Étranger”: 2-3). La agenda de la revista es, entonces, claramente literario-política, en representación de la lengua, la literatura, la fidelidad, la fraternidad y la libertad francesas mancilladas por el opresor.

Dada dicha agenda, así como la omnipresencia de Hitler y la guerra en las páginas de la revista, ¿por qué la total negación a Borges del derecho a una patria y a una cultura por medio de una presentación selectiva de los hechos, y de una censura ejercida en las mismísimas libertades y los mismísimos propósitos que la revista pretende defender,

con tal que se trate de Francia y no de Argentina o Latinoamérica? De hecho, fuera de Victoria Ocampo, Borges es el único escritor argentino publicado en *Lettres Françaises*; y en cuanto a latinoamericanos, sólo Gabriela Mistral mereció una traducción el mismo año.

Más aún, ¿por qué alabar a Borges como hombre de letras *européo*, y celebrar el hecho de que al ser *tan* europeo ni siquiera pudo aspirar al Premio Nacional de Literatura? Aquí no hay ningún eco de las batallas que la negación desató, es decir, de los desagrazos y polémicas que Ibarra conocía muy bien. La respuesta —o las respuestas— a estos interrogantes no puede ser única, pero ateniéndonos al encuadre antifascista puede ensayarse.

Después de la catástrofe de la guerra y la ocupación, Francia, al igual que Europa, tenía que reconstruirse; esta reconstrucción no fue sólo material, sino intelectual. Agotada, la Vieja Madre tenía que buscar recursos para fortalecer e innovar los ideales mancillados por el totalitarismo; una revista como *Lettres Françaises* podía estar a la vanguardia de esta búsqueda en el campo literario-cultural desde su ubicación “protegida” en el exilio. Se dice convencionalmente que Borges fue una “invención” de los franceses. ¿Pero dónde y cuándo fue “inventado” a través de las tempranas traducciones? No en París, sino en Buenos Aires, en el momento en que la así llamada “periferia” brindó a intelectuales como Caillois espacios literarios nutridos de contenido para seguir publicando en *francés* a escritores *franceses*, e igualmente, para descubrir una “modernidad literaria” innovadora (tendiente a lo que después se llamaría la posmodernidad) en las ficciones de Borges, cuyas credenciales antifascistas, además, eran impecables.

Llevadas estas novedades al “centro”, las “absorbió” una generación de escritores, críticos y filósofos que constituyeron la galaxia intelectual de la posguerra que alabó y utilizó al Borges desnacionalizado, convertido en “homme de lettres européen” hecho y derecho, surgido casi de la autogestión: “personne n’a moins de patrie que Jorge Luis Borges”. (Aquí obviamente discrepo de Pascale Casanova sobre la unidireccionalidad de París hacia la Periferia en el traspaso de los recursos culturales en la república de las letras.) Las exigencias del antifascismo franco-céntrico del exilio argentino propugnaban esta recepción parcial, si no colonialista, de Borges, y la crítica posterior tomó poca nota del contexto geográfico y político inicial en que se modeló el Borges a la francesa.

4. ANTIFASCISMOS QUE SE BIFURCAN

Los argentinos compartían una geografía y una política con sus *cofrères* franceses, pero las necesidades de su antifascismo *ipso facto* eran otras: estaban dirigidas hacia el propio país, y en 1945, contra la dictadura militar que parecía prolongar las mismas fuerzas que acababan de ser derrotadas en Europa. Por eso el tono “localista” del debate entre Sol y Lizaso, más fuerte en el caso de Sol. El tono del debate también revelaba las tensiones subyacentes en la prédica antifascista, que intentaba presentar un frente unificado bajo “una posición granítica” a lo que en realidad era “una multiplicidad de grupos y personas que diferían en importantes aspectos políticos e ideológicos” (Bisso: 21). Esto se percibe claramente en las constantes apelaciones de los dos contrincantes a su antifascismo común, mientras, desde polos opuestos, se asediaban sin tregua como dos boxeadores del intelecto, con el pobre de Borges en el medio del ring.

El común denominador de la defensa de la libertad cultural no podía salvar la distancia entre la visión realista, fotográfica, documental que exigía Sol como arma en la lucha anti-autoritaria, y la perspectiva hibridada, mezcla de irrealidad y de referencias irónicamente concretas que favorecía Lizaso con fines análogos. (El seudónimo “Héctor Lizaso” escondía, por motivos políticos, a Luis Emilio Soto, quien bajo su propio nombre participó en el “Desagravio a Borges” en *Sur*.³ Sol dirigía la sección literaria de *Argentina Libre*. ¿Habría escrito él las notas de la redacción pro Borges en 1942?) Es difícil entender la temprana recepción del Borges hacedor de ficciones sin tener estos factores y actores en cuenta.

Se puede argüir que la amenaza de la conquista del orbe por las fuerzas de Tlön dio nacimiento y sustancia narrativa a las ficciones borgeanas que motivaron tantos debates y desagravios. Un argumento análogo parece válido para la recepción de dichas ficciones: ¿qué valor

³ El artículo de Judith Podlubne provee importante información sobre el “Desagravio”. Cito las palabras de Soto: Borges “entre líneas, opone el reino de la libertad al de la necesidad, mundo de coerción cuantitativa así dentro de las operaciones lógicas como en las relaciones de la convivencia social y humana [...] A pesar de todo, el jurado prefirió premiar novelas que corresponden, dentro de la evolución nacional, a la edad del latifundio. Ambas formas representan, en igual grado retardatario, la realidad argentina” (Soto: 12).

tenían en la lucha contra las fuerzas de Tlön que pretendían erradicar el inglés, el francés y el mero español? Las repuestas que le daban Sol, o Ibarra, o Lizaso a esta pregunta, dentro del marco antifascista, en gran medida determinaban su evaluación. Ningún valor, o valor para el europeo, o valor para el argentino y el europeo y el ser humano que se mueve por encima de la inestable realidad del fenómeno.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO DÍAZ, Eduardo. *Cancha larga*. Sopena, Buenos Aires, 1939.
- BISSO, Andrés. *El antifascismo argentino*. CeDInCI/Buenos Libros, Buenos Aires, 2007.
- CAILLOIS, Roger. “Devoirs et Privilèges des Écrivains Français à l'Étranger”. *Lettres Françaises*, 2 (1941), pp. 1-4.
- CASANOVA, Pascale. *The World Republic of Letters*, tr. M. B. De Bevoise. Harvard University Press, Cambridge, 2007.
- IBARRA, Néstor. “Jorge Luis Borges”. *Lettres Françaises*, 14 (1944), pp. 9-12.
- LIZASO, Héctor. “Borges, la ficción y la realidad”. *Antinazi*, 5 de julio de 1945, p. 6.
- . “El realismo que excluye y el que integra”. *Antinazi*, 2 de agosto de 1945, p. 6.
- . “Realismo y expresión individual”. *Antinazi*, 19 de julio de 1945, p. 6.
- NÁLLIM, Jorge. “Del antifascismo al antiperonismo: *Argentina Libre*,... *Antinazi* y el surgimiento del antiperonismo político e intelectual”, en Marcela García Sebastiani (ed.), *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo: conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955)*. Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt-Madrid, 2006, pp. 77-105.
- PODLUBNE, Judith. “*Sur* 1942: El «desagravio a Borges» o el doble juego del reconocimiento”. *Variaciones Borges* 27, pp. 43-66.
- “Premios nacionales y la bollila negra”. *Argentina Libre*, 16 de julio de 1942, p. 6.
- SOL, Álvaro. “Crítica y autocrítica”. *Antinazi*, 27 de julio de 1945, pp. 6-7.

SOL, Álvaro. "El drama de los escritores". *Antinazi*, 28 de junio de 1945, pp. 6-7.

———. "El valor del realismo, o lo clásico". *Antinazi*, 12 de julio de 1945, p. 6.

SOTO, Luis Emilio. "Desagravio a Borges". *Sur* 94 (1942), pp. 9-12.
"Un fallo desconcertante". *Argentina Libre*, 9 de julio de 1942, p. 8.

SOBRE LA DIFUSIÓN DE BORGES EN EL MUNDO

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México

JORGE LUIS BORGES (1899-1986) INICIÓ SU CARRERA LITERARIA A la temprana edad de diez años, cuando el 25 de junio de 1910, *El País*, un diario de Buenos Aires, publicó su traducción al español de “El príncipe feliz”, de Óscar Wilde, la cual algunos lectores atribuyeron a su padre, Jorge Borges; esta precoz hazaña fue posible gracias a que su abuela paterna, Frances Haslam, nacida en Inglaterra, le enseñó inglés desde pequeño. En 1914, la familia completa emprendió un viaje a Europa, bajo la creencia de que allá se podría encontrar cura para la ceguera progresiva que aquejaba a Jorge Borges y que paulatinamente alcanzó a su hijo; durante esa residencia europea, que duró siete años, Jorge Luis cursó su bachillerato en Ginebra, Suiza, y empezó a desarrollar sus habilidades literarias, en particular en España, cuyas revistas divulgaron sus primeros ensayos y poemas, asociados a movimientos poéticos de vanguardia como el ultraísmo. A su regreso a Argentina, en 1921, Borges desplegó una permanente labor literaria, la cual culminó esa década con la publicación de tres poemarios y tres libros de ensayos, así como de numerosas colaboraciones en periódicos y revistas, además de una enjundiosa actividad para fundar revistas.¹ Esta

¹ Como se sabe, los tres poemarios son *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), que lamentablemente suelen ser citados por sus versiones muy modificadas, es decir, las reproducidas en los volúmenes de las *Obras completas* del autor, lo cual hace necesaria una edición crítica que restituya la lección original. Los tres libros de ensayos son *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928), recuperados para el público a partir de la década de 1990, luego de la restricción que les impusiera Borges en vida, visible incluso en la Biblioteca

constante presencia literaria acrecentó su fama local, a tal grado que en 1933 la ahora desconocida revista *Megáfono* realizó una encuesta sobre su obra entre los miembros del medio artístico bonaerense (aunque, como describiré más abajo, no todos los entrevistados expresaron opiniones favorables, pues como adelantaba la Dirección de la revista al presentar la encuesta: “El propósito de *Megáfono* no es de homenaje”).

En la siguiente década, Borges empezó a ejercer la narrativa. Primero en el suplemento cultural del diario *Crítica*, donde a partir de 1933 reelaboró, con base en diversas fuentes bibliográficas, relatos sobre personajes infames como el pistolero Billy The Kid, reunidos en su libro *Historia universal de la infamia* (1935), el cual remata con el único relato que no tiene un origen intertextual: “Hombre de la esquina rosada”. Más tarde, en la revista *Sur* de Victoria Ocampo, donde desde 1939, con “Pierre Menard, autor del Quijote”, se difundió la serie de híbridos textos narrativos borgeanos compilados después en las dos colecciones más conocidas del autor: *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), cuya fuerte influencia en la literatura occidental es ahora muy notable.

Pero obviamente esta última influencia no se produjo de inmediato, pues para que su obra adquiriera resonancia, fue necesario que rebasara el ámbito inicial del idioma español (Argentina, Hispanoamérica y España), lo cual exigía la traducción de sus textos a diversas lenguas extranjeras. Dentro de este largo proceso, desempeñó una labor central el francés Roger Caillois, director de la revista *Lettres Françaises*, editada en Buenos Aires (con el generoso apoyo de Victoria Ocampo) por un grupo de intelectuales europeos exiliados en Sudamérica debido a los rigores de la Segunda Guerra Mundial. En el número 14 de este órgano difusor (octubre de 1944), se incluyeron las versiones francesas de dos textos de Borges, “La lotería en Babilonia” y “La biblioteca de Babel”, bajo el rubro común de *Assyriennes*; con

Houghton de Manuscritos y Libros Raros de Harvard University, donde se encuentra un volumen de la edición original de *Inquisiciones* que contiene una inscripción de puño y letra del autor que dice: “I am ashamed of this book”. Por cierto que quienes no son conscientes de la primera carencia, es decir, de una edición crítica con las lecciones primigenias de la poesía de Borges, consideran, falazmente, que la reimpresión de sus libros iniciales de ensayos por fin ha ofrecido la verdadera “obra completa” del escritor. Para avanzar en este camino sería necesario, entre otros muchos factores, que se difundiera su poesía original.

ello la prosa del escritor argentino empezó a ser asequible para un público no hispanoparlante. Por cierto que no deja de ser curioso el interés de Caillois por los cuentos de Borges, si se consideran los antecedentes de su relación personal. En 1941, él había publicado un ensayo sobre la novela policial con el título de *Le roman policier* (Editions des Lettres Françaises, Buenos Aires), el cual también fue incluido, ese mismo año, en su libro *Sociología de la novela*, bajo el sello editorial de *Sur*. En el número 91 de la revista *Sur* (abril de 1942), Borges publicó una reseña de esta obra: “Roger Caillois: *Le roman policier*”, donde de una manera cortés y elogiosa pero al mismo tiempo irónica, derruye las nociones del francés sobre los orígenes de la novela policial. Como Caillois había visto las pruebas tipográficas de esa reseña, logró contestar en el mismo número de la revista; aunque él concede que quizá sus propias imprecisiones motivaron que Borges lo interpretara mal, acaba juzgando rotundamente a su interlocutor: “pero qué agradable es tan extraño modo de concebir la crítica, que obliga al autor sorprendido [Caillois] a formarse una buena opinión de sí mismo al verificar que en su propio texto estaba bien dicho lo que creía haber dicho, en vez de las tonterías (para procurarle esta satisfacción de amor propio) que su benévolo examinador [Borges] había simulado descubrir” (Caillois 1942: 71). En una nota de su útil y famosa antología de textos borgeanos, Emir Rodríguez Monegal deriva de este encuentro una relación de indiferencia de Borges hacia Caillois y de venganza de éste hacia aquél (1985: 453). Pero el hecho de que, al volver a Francia, Caillois haya propuesto traducir “Las ruinas circulares” (cuento publicado en la revista *Confluence*) y luego *Ficciones* completo, pone en tela de juicio la afirmación de Rodríguez Monegal. Como se verá, tampoco concuerda con su hipótesis el permanente agradecimiento que Borges profesó a Caillois por haberlo traducido.

La traducción de los relatos antes mencionados, es decir, “La lotería en Babilonia” y “La biblioteca de Babel”, estuvo al cuidado de un crítico y traductor franco-argentino, Néstor Ibarra, quien también preparó una presentación que informaba a los lectores no argentinos sobre la figura de Borges.² A instancias del mismo Caillois, a fines de

² Sobre la función de Ibarra como traductor de Borges, véase el ensayo de Martín Batalla (2010), quien recuerda que de hecho Ibarra hizo la primera

la década se trasladó por completo *Ficciones* al francés, labor que efectuaron el propio Ibarra y Paul Verdevoye. Este libro, que inauguró en 1951 la colección “La Croix du Sud” de la prestigiosa editorial parisina Gallimard, también incluyó el prefacio de 1944 preparado por Ibarra, quien había construido ahí, para el público europeo, una imagen muy peculiar de Borges que marcaría la recepción de su literatura en el extranjero, empezando por Francia.³

Ibarra conocía los argumentos que esgrimían entonces algunos miembros de la cultura argentina para demeritar a Borges. Por ello, con una actitud previsor, señaló una serie de características de su obra que se podrían interpretar como deficiencias: la supuesta debilidad de su poesía, su soledad, su pobreza de erudición, la dificultad sintáctica de su prosa, etcétera. Así, con habilidad retórica, el crítico se adelantaba a las probables objeciones que pudiera provocar en el lector francés la narrativa borgeana. No obstante esta enumeración de los “defectos” de la obra de Borges, al mismo tiempo Ibarra construyó la imagen de un escritor único, excepcional, incluso “exótico” dentro de los paradigmas literarios hispanoamericanos. La postura de Ibarra implicaba un viraje respecto de algunos conceptos negativos endilgados por parte de la crítica argentina contra Borges, los cuales se habían recrudecido en los años cuarenta, según explico enseguida.⁴

Como he dicho, *Sur*, revista fundada en 1931 por la escritora Victoria Ocampo, propagó los más famosos textos de Borges. El primero de ellos, de 1939, fue “Pierre Menard, autor del Quijote”, donde se simula una especie de nota necrológica sobre Pierre Menard, cuya obra “visible” se menciona sólo para abundar en la descripción del

versión borgeana difundida en Francia: “L’approche du caché” (“El acercamiento a Almotásim”), texto publicado por la poco conocida revista *Mesures* en abril de 1939.

³ Un buen estudio sobre la recepción e interpretación de Borges en la cultura francesa se ofrece en un capítulo del libro de Sylvia Molloy, *La difusion de la littérature hispano-américaine en France au xx siècle* (1972). Muchas de las ideas expresadas por Molloy respecto de las relaciones de la obra de Borges con la cultura francesa pueden hacerse extensivas, en sus líneas generales, a toda la cultura europea e incluso estadounidense.

⁴ En otro ensayo de este volumen, Edna Aizenberg analiza una vertiente distinta de la negativa recepción crítica de la obra de Borges durante la década de 1940.

secreto y ambicioso proyecto de este imaginario autor francés (aunque pueda aludir a varios escritores reales): componer de nuevo el Quijote de Cervantes. Cuando el texto cita un mismo pasaje de Cervantes y de Menard, el narrador reflexiona con agudeza que si bien las palabras de ambos son idénticas, su significado es distinto, pues mientras Cervantes escribe desde la perspectiva histórica y cultural de 1605, Menard lo hace en la primera mitad del siglo xx. De este modo, Borges es el primero en plantear con nitidez una “teoría de la recepción”, aspecto desarrollado con mayor amplitud por la cultura alemana en la década de 1970.

Ahora bien, como a los lectores regulares de *Sur* les agradó la forma híbrida de ensayo y de cuento presente en “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges detectó que había acertado al crear un nuevo género. Por ello siguió redactando textos de esa naturaleza, los cuales fueron compilados en 1941 en un libro que lleva el título de uno de sus más célebres escritos: *El jardín de senderos que se bifurcan*, obra que ahora no se identifica individualmente porque en 1944 se convirtió en la primera parte de *Ficciones*. Pero la recepción exitosa de este nuevo tipo de escritura no fue unánime. En 1942 se suscitó en Argentina una fuerte polémica, debido a la decisión del jurado del Premio Nacional de Literatura del trienio 1939-1941, que no concedió ninguna de sus tres distinciones a *El jardín de senderos que se bifurcan*. Esta exclusión confirmaba las temerosas prevenciones emitidas en la reseña de la obra redactada por Adolfo Bioy Casares, amigo y colaborador de Borges, quien con perspicacia había previsto que tal vez algún comentarista calificaría esos textos como meros juegos literarios:

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 [...] Estos ejercicios de Borges producirán tal vez algún comentarador que los califique de juegos. ¿Querrá expresar que son difíciles, que están escritos con premeditación y habilidad, que en ellos se trata con pudor los efectos sintácticos y los sentimientos humanos? (Bioy Casares 1942: 62 y 63).

Precisamente éste fue uno de los argumentos esgrimidos por Roberto Giusti, director de la aún poderosa revista *Nosotros* y miembro

del jurado, pues a quienes cuestionaron que *El jardín de senderos que se bifurcan* no hubiera recibido ninguno de los tres lugares del Premio, les respondió: “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...”, luego de lo cual, con un tono rimbombante, él acudía a esta demagógica invocación nacionalista: “...el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino, en esta hora del mundo [la Segunda Guerra Mundial], con el galardón de la mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia...” (Giusti 1942: 115 y 116). Los calificativos endilgados por Giusti contra Borges —cuya literatura juzgaba como “deshumanizada”, “bizantina”, “cerebral”, “exótica”, “decadente”—, tampoco eran novedosos en Argentina, pues habían surgido, aunque con una fraseología diferente, por lo menos desde el año 1933, en la mencionada encuesta sobre Borges organizada por la revista *Megáfono*. Por ejemplo, aunque entonces Enrique Anderson Imbert declaró que únicamente conocía los ensayos de Borges y no su poesía (su narrativa estaba entonces en ciernes), de todos modos se atrevió a opinar, contundentemente:

Sólo me interesan las obras-mensajes, plenas de vida y de problemas, singulares en la pasión o en la inteligencia. Nada de esto hay en Borges. No he encontrado, en sus libros de crítica, ninguna página recia, viva, templada bajo el fuego de convicciones ardientes, regada con la sangre caliente de una personal concepción del mundo [...] Sus libritos, engendrados sin sangre y sin fuerza en sus entrañas mal alimentadas, van apareciendo año tras año pero muertos. ¿El remedio a este mal? No es el suicidio, sino el trabajo: abonar mucho el terreno, despejar el camino de nuestra cultura, reajustar nuestras instituciones... (Anderson Imbert 1999: 28 y 29).

Si bien, para fortuna suya, este crítico tuvo tiempo de modificar sus opiniones —años después, ya como catedrático en Estados Unidos, se convirtió en un activo difusor de la obra de Borges—, sus comentarios representan a la perfección los prejuicios de un sector cultural de esa época (además de que resurgirían en la década de 1950, en un contexto histórico-cultural también complejo, con los intelectuales de la revista *Contorno*).

En su etapa fundacional, *Sur* había visto a Borges como un elemento extraño a su proyecto editorial, debido a que sus intereses culturales, en particular su todavía perceptible criollismo, eran distintos de la tendencia europeizante y estadounidense de la publicación; no en balde su primera colaboración para la revista (núm. 1, 1931) fue el exótico ensayo “Séneca en las orillas”, donde analiza retóricamente las inscripciones de los carros que sacaban la basura de Buenos Aires.⁵ Pero en 1942, cuando él se había convertido ya en uno de los colaboradores más conspicuos de la revista, Victoria Ocampo encabezó con valor y denuedo su defensa. Por ello, en el número de julio de ese año, *Sur* incluyó una simbólica sección titulada “Desagravio a Borges”, donde una lista de eminentes intelectuales (Eduardo Mallea, Pedro Henríquez Ureña, Eduardo González Lanuza, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, etcétera) formuló breves pero elogiosas opiniones sobre él. Todavía dos años después, la Sociedad Argentina de Escritores otorgó a Borges su recientemente instituido Premio de Honor. Por su parte, el autor, quien entonces conservaba casi intacta su timidez primigenia, prefirió contestar al incómodo suceso por medio de la escritura. En 1942, el jurado había decidió conferir el primer premio (hubo también segundo y tercer lugar) al ahora desconocido escritor Eduardo Acevedo Díaz (hijo), cuya novela premiada, *Cancha larga*, recibió el calificativo de “indiscutiblemente argentina” por parte de

⁵ Desde sus inicios como escritor, Borges ejerce con entusiasmo el fecundo autoplagio. En este caso, él recupera el significativo título original del artículo, que se había publicado por vez primera como “Séneca en las orillas” en la revista *Síntesis* (dic. 1928, núm. 19, pp. 29-32), aunque después cambió a “Las inscripciones de los carros”, con el cual apareció como un añadido de esa biografía apócrifa que es *Evaristo Carriego* (1930). Sobre esa costumbre suya, muchos años después, en el prólogo a *El otro, el mismo*, Borges recordó con ironía la acusación que entonces lanzó en su contra Alberto Hidalgo: “En su cenáculo de la calle Victoria, el escritor —llamémosle así— Alberto Hidalgo señaló mi costumbre de escribir la misma página dos veces, con variaciones mínimas. Lamento haberle contestado que él no era menos binario, salvo que en su caso particular la versión primera era de otro” (Borges 1996: II, 235). Obviamente, su respuesta legítima el autoplagio porque es ejercido por quien detenta la propiedad intelectual del texto original, lo cual le otorga el derecho de volverlo a usar cuantas veces quiera (como él nos enseñó en “Pierre Menard, autor del Quijote”, el contexto mismo cambia el significado de una frase).

Roberto Giusti. En 1945, en la posdata de su ilustre narración “El Aleph”, texto que también apareció por vez primera en la revista *Sur*, Borges aludió al incidente con una sana y sabia ironía que le permitió reírse de sí mismo; al ridiculizar a Carlos Argentino Daneri, quien con trozos de su absurdo e inconcluso poema “La Tierra” ha conseguido el Segundo Premio Nacional de Literatura, el narrador (*alter ego* de Borges) dice que este personaje “se ha consagrado a versificar los epítomes del doctor Acevedo Díaz” (Borges 1996: I, 627).⁶

Ahora bien, según adelanté, Néstor Ibarra había percibido sagazmente, en el prólogo a la edición francesa de *Ficciones*, que los rasgos de la obra borgeana considerados como “negativos” desde el horizonte cultural rioplatense, sobre todo su supuesta falta de “argentinidad”, podrían aprovecharse para llamar la atención del público europeo. Así, por ejemplo, la acusación de cosmopolitismo —que incluso fundamentaba el calificativo de Borges como escritor “antiargentino”— se convierte en elogio en las páginas de Ibarra; su argumentación sigue una hábil lógica lineal: ya que Borges es un escritor “cosmopolita”, su literatura tiene carácter “universal” y por tanto puede ser legible en cualquier latitud.

Este último punto es el aspecto central del prólogo de Ibarra, el cual se inaugura con la siguiente descripción de Borges: “Hispano-Anglo-Portugais d’ origine, élevé en Suisse, fixé depuis longtems à Buenos Aires où il naquit en 1899, personne n’a moins de patrie que Jorge Luis Borges” (Ibarra 1951: 9). Pese al tono humorístico de esta descripción, hay en ella el claro empeño de desligar a Borges de cualquier nexo con la cultura e historia argentinas. Ibarra define al escritor como un hispano-anglo-portugués —o sea, un “no argentino”—, cuya residencia en Buenos Aires parece casi casual, ya que su nacimiento en esa ciudad se presenta desplazado, como si fuera un hecho incidental, de menor importancia, por ejemplo, que sus experiencias estudiantiles en Suiza. La afirmación final del crítico no deja lugar a dudas: como Jorge Luis Borges no tiene patria, resulta “universal”, con lo cual se sugiere que puede ser atractivo para los lectores no argentinos de cualquier país y lengua.

⁶ Con el calificativo de “doctor” y no de “escritor” que endilga a Acevedo Díaz, el narrador practica con eficacia el delicado “arte de injuriar”, sobre el cual Borges también reflexionó (1996: I, 418-423).

Con esta perspectiva, que además tiende a privilegiar algunos aspectos de la literatura de Borges sobre otros (sus narraciones antes que su poesía, sus temas cosmopolitas y no sus temas argentinos, etcétera), Ibarra comenzó a urdir una versión un tanto falseada y fragmentaria de su obra, pero muy exitosa en todo Occidente. En este sentido, de acuerdo con un destacado crítico (véase Pezzoni 1952), puede deducirse que la visión de Ibarra precipitó las opiniones comunes sobre Borges, a quien desde entonces se ha ligado, a veces de manera excluyente de otros temas, con laberintos, espejos, juegos con el tiempo y el yo. Una de las “opiniones comunes” propagadas por Ibarra tuvo una enorme repercusión crítica: la definición de Borges casi única y exclusivamente como un escritor “cosmopolita” o “universal”.

En efecto, tanto en Europa como en América, han aparecido numerosos ensayos sobre la obra de Borges cuyo punto de partida consiste en considerarlo como un autor “cosmopolita”, lo cual puede comprobarse fácilmente con la consulta parcial de la ingente bibliografía borgeana. El éxito de este adjetivo ha sido avasallador, por lo que basta con citar dos ejemplos. Jaime Alazraki, experto en la obra borgeana, inicia la introducción a su excelente antología de textos críticos sobre el autor con las siguientes palabras: “Tan cosmopolita como la obra de Borges es la extensa bibliografía que la glosa, comenta o estudia” (Alazraki 1987: 11). Pero el “cosmopolitismo” borgeano ha tenido mayor repercusión todavía en la crítica no hispanoparlante, donde se encuentran libros completos dedicados a elucidar este aspecto de su obra (Berveiller 1973). Sospecho que mientras para los europeos y estadounidenses el calificativo “cosmopolita” aplicado a Borges sirve para acercarse familiarmente a su obra, para algunos escritores y críticos de Hispanoamérica funciona como reivindicación de identidad: su caso prueba fehacientemente que un clásico nuestro también puede alcanzar estatuto universal (aunque quizá sería más preciso y cauto decir “occidental”); esto se aprecia brevemente en los siguientes esporádicos datos sobre su recepción regional, en especial en México.

Desde la década de 1920, Borges tuvo contacto con varios escritores hispanoamericanos ajenos al ámbito de la cultura del Río de la Plata, por ejemplo, con Alfonso Reyes (1889-1959), quien luego de una larga estancia en Europa, fungió como embajador de su país en Argentina (1927-1930 y 1936-1937) y en Brasil (1930-1936). En este período, ellos coincidieron *in situ* en algunos proyectos culturales,

entre los que destaca la publicación, en 1929, del poemario de Borges titulado *Cuaderno San Martín*, dentro de la colección “Cuadernos del Plata” dirigida por Reyes. Este contacto directo no se puede usar, claro está, como un testimonio de influencia textual indirecta, es decir, no mediado por el contacto personal.⁷ Por ello creo preferible acudir a Juan José Arreola (1918-2001), quien fue interlocutor privilegiado de Borges durante la segunda visita de éste a México, en 1977, cuando ambos filmaron varios programas televisivos, bajo la conducción del mexicano.⁸

Arreola había conocido a Borges en 1973, cuando el argentino visitó México para recibir el Premio Alfonso Reyes. Pero mucho antes de esas relaciones personales en la década de 1970, trabó contacto con la obra de Borges, cuyos textos, sobre todo los difundidos por la revista *Sur* y por la editorial del mismo nombre, eran ya conocidos en la cultura hispanoamericana a comienzos de la década de 1940. El primer cuento de Arreola que alcanzó cierta difusión, titulado “Hizo el bien

⁷ Como es bien sabido, en sentido inverso, o sea la influencia de Reyes hacia Borges, éste manifestó en diversas ocasiones que el mexicano le había enseñado que la lengua española también podía ser un instrumento de precisión y elegancia (por ejemplo, véanse sus opiniones en la entrevista que le hace Rita Guibert, incluida en Alazraki 1987: 318-355). Recientemente, luego del descubrimiento, en la Biblioteca Nacional de Argentina, de un maravilloso acervo de libros que pertenecieron a Borges (Rosato y Álvarez 2010), algunos críticos han dudado de la sinceridad de sus elogiosas palabras sobre Reyes, pues no hay anotaciones de puño y letra del escritor argentino en los numerosos libros que el mexicano le regaló. Me parece que no toda influencia literaria se manifiesta necesariamente por medio de inscripciones en los libros que se leen; en este sentido, Borges fue muy claro: no dijo que Reyes lo hubiera provisto de ideas para la construcción de sus propios textos, sino que le enseñó una forma de usar el español; y este magisterio pudo incluso haber sido sobre todo personal y directo, en particular durante la etapa de definición estilística de Borges, es decir, en el paso de la década de 1920 a la de 1930, cuando alcanza ya su proverbial forma de escritura sintética y a la vez polisémica.

⁸ Esta visita propició una de las geniales respuestas orales de Borges, quien a su regreso a Buenos Aires fue interrogado por los periodistas sobre sus diálogos con Arreola, a lo cual él respondió con esta frase irónica y lapidaria, fundada en la conocida y avasalladora facundia de Arreola: “Bueno, él me permitió intercambiar algunos silencios”.

mientras vivió”, data de 1943, fecha paralela al inicio de su familiaridad con la literatura borgeana, que él recuerda así:

La experiencia Jorge Luis Borges ocurre, aunque con algún antecedente, en 1942 y 1943 en Guadalajara y en compañía de Arturo Rivas Sáinz. Juntos descubrimos *Historia universal de la infamia* [...] Importa resaltar que en Guadalajara se formó un círculo o colegio de borgistas o borgesistas. El primer círculo de lectores de Borges, o mejor, de conocedores de Borges, no ocurrió en México: sucedió en Guadalajara. Junto a Arturo Rivas Sáinz estaban Adalberto Navarro Sánchez, Antonio Alatorre y un hombre llamado Juan Rulfo. Lo esencial fue descubrir en los libros de Borges la sintaxis profunda del español (Arreola *apud* Campos 2002: 165-166).

Este dato (corroborado oralmente por Antonio Alatorre) muestra una maravillosa anomalía: que la primera recepción crítica de Borges en México se produjo fuera del centralismo cultural típico de la ciudad más grande del país. Todavía más notable resulta que su obra haya resonado en un insólito rincón de la provincia mexicana en coincidencia plena con la polémica sudamericana sobre la naturaleza de la literatura borgeana que he resumido. Obviamente, en estas latitudes la polémica argentina no tuvo mayores repercusiones. Incluso me atrevo a pensar que en gran medida lo que sedujo a Arreola y a sus contemporáneos fue la ausencia casi total, en los textos de Borges, de esos tintes locales o de ese “arte humanizado” que anhelaban los miembros del jurado argentino. La cultura mexicana se encontraba entonces bajo el dominio de los efluvios de la llamada Novela de la Revolución Mexicana, por lo que se privilegiaba la difusión de obras de raigambre realista. En este contexto, la llegada a México, en la década de 1940, de los imaginativos textos borgeanos, con su gran dosis lúdica e irónica, fue percibida por algunos jóvenes, escritores en ciernes, como una refrescante y productiva novedad.

Deseo detenerme ahora, por su singularidad, en otro caso de la recepción mexicana de la obra de Borges, el de Carlos Fuentes (1928-2012), quien el 11 de noviembre de 1991, frente a la Sociedad Anglo Argentina reunida en la Royal Academy de Londres, pronunció una conferencia que en 1993 se convirtió en su ensayo “Borges: la herida de Babel”, el más extenso que publicó sobre el escritor argentino. En

este texto, él data su hallazgo de la literatura borgeana en 1943, cuando a sus quince años el destino diplomático de su padre lo llevó a Buenos Aires. Con un tono confesional un tanto pícaro, menciona que ante la imposibilidad de asistir a la escuela, debido al giro fascista de la educación argentina, obtuvo lo que llama un año de gracia para “pasearme en el sol y bajo las estrellas, por las calles de Buenos Aires, enamorarme de esa ciudad a la que quiero, quizás, más que a otra cualquiera, y enamorarme de lo que en ella encontré: el tango, las mujeres y Jorge Luis Borges” (Fuentes 1999: 294). Sin duda esta curiosa enumeración deja entrever tanto algunas inclinaciones del adolescente entonces aprendiz de artista, como varias de las preferencias posteriores del escritor maduro, para quien lo vital y lo libresco constituyen una unidad indisoluble. Como este rasgo forma parte de los tintes autobiográficos de su ensayo, conviene recordar que ese modo de escritura está siempre marcado por una visión retrospectiva que privilegia el presente, pues como ha dicho de forma certera Sylvia Molloy, en el género autobiográfico: “La evocación del pasado está condicionada por la autfiguración del sujeto en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene de sí, la que desea proyectar o la que el público exige” (Molloy 1996: 19). Por ello Fuentes, fiel a la típica búsqueda autobiográfica del sentido determinante de las primeras experiencias, asegura que su encuentro con la obra de Borges definió su vocación literaria:

Mi vida cambió. Aquí estaba, al fin, la conjunción perfecta de mi imaginación y mi lengua, excluyente de cualquier otra lengua pero incluyente de todas las imaginaciones posibles. Leyendo sus cuentos, descubrí para mí mismo, mediante ese descubrimiento personal que ocurre con paralelismo a toda verdadera lectura, que el español era realmente mi lengua porque yo soñaba en español. Me di cuenta de que nunca había tenido (ni he tenido, ni tendré) un sueño en inglés (Fuentes 1999: 294).

La postura de Fuentes respecto de la lengua desplegada por Borges coincide a plenitud con la del escritor de origen guatemalteco Augusto Monterroso (aunque nacido en Honduras y después residente mexicano), quien al descubrir en 1945 la prosa borgeana, reconoció de inmediato su trascendencia para los artistas hispanoamericanos:

“Súbditos de resignadas colonias, escépticos ante la utilidad de nuestra exprimida lengua, debemos a Borges el habernos devuelto, a través de sus viajes por el inglés y el alemán, la fe en las posibilidades del ineludible español” (Monterroso 1996: 10). La primera persona de plural usada por Monterroso demuestra que la obra de Borges implicó, para muchos intelectuales hispanoamericanos, una especie de reivindicación cultural e ideológica (quizá más asible y concreta que los efluvios espirituales lanzados en 1900 por el uruguayo Enrique Rodó en su libro *Ariel*). En un nivel inmediato, esto fue notorio en la revaloración de la lengua española, que dejó de ser percibida por los escritores en ciernes como un obstáculo insalvable para una difusión mayor (“universal”, expresarían algunos) de la literatura imaginada en esta región. Para formular esto en otros términos, acaso convenga citar a Deleuze y Guattari, quienes consideran que una literatura menor “no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (1978: 31); desde esta perspectiva crítica, propongo, siguiendo a Fuentes y a Monterroso, que una notable contribución de Borges a la cultura hispanoamericana fue habernos enseñado que el español era capaz de convertirse en eso que Deleuze y Guattari llaman una “lengua mayor”.

Pero el probable reconocimiento de un idioma (y de su literatura) como una “lengua mayor” no se produce sólo en el seno mismo de la cultura en la que surge una obra específica, sino que procede, en gran medida, de la aceptación externa (la cual a veces incluso se manifiesta tácitamente). Parte sustancial de esta aprobación deriva de las traducciones que merezca un texto. Aunque sé muy bien que en ocasiones éstas obedecen a meros intereses lucrativos de las editoriales, sobre todo de las que logran imponer su presencia en varios países (es decir, las llamadas transnacionales), deseo más bien centrarme en el fenómeno cultural concreto. Para entender el proceso mediante el cual los textos de un autor pueden difundirse entre muy diversas culturas del mundo, como ha sido el caso de Borges, propongo adoptar y adaptar el concepto de *Clinamen*, palabra de origen griego esgrimida por Harold Bloom para designar una de sus principales hipótesis, según la cual la lectura provechosa de un gran poeta por otro se basa siempre en una interpretación errónea pero productiva: “Poetic Influence —when it involves two strong, authentic poets—, always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and

necessarily a misinterpretation” (Bloom 1997: 30). Por mi parte, yo quitaría cualquier connotación negativa a eso que Bloom llama “misreading” o “misinterpretation”. Por ello sostengo, más bien, que cuando en una cultura se busca asimilar a un escritor proveniente de una lengua y una tradición distintas, se efectúa un proceso paulatino que, en principio, suele arrancar con la traducción de los textos que tengan mayores posibilidades de ser inmediatamente comprendidos en la lengua y la cultura de llegada. Esta “comprensión” a veces implica el deseo de enfatizar las semejanzas entre dos culturas, por ejemplo, demostrar que, por sus temas y modo de escritura, Borges es tan europeo como cualquier escritor de esa región. Pero en otras ocasiones se prefiere exhibir el supuesto carácter “exótico” de una obra; creo que un excelente ejemplo de este proceso es el que analiza Borges en “Los traductores de *Las 1001 Noches*” (1996: 397-413), respecto de las múltiples versiones europeas (inglesas, francesas y alemanas) de la colección de relatos conocida en Occidente con ese nombre, la cual ha alcanzado un estatuto cultural que no posee en el mundo árabe, del que es originaria.

En el caso de la vasta obra de Borges, es ya un lugar común declarar que la difusión mundial de sus textos y de su imagen literaria se produjo luego de que en 1961 recibió, junto con Samuel Beckett, el Premio Internacional de Literatura Formentor, otorgado por el Congreso Internacional de Editores. Si bien es verdad que este galardón lo promovió internacionalmente y coadyuvó a que sus obras fueran traducidas a numerosos idiomas, también es cierto que, según he expuesto, este proceso se había iniciado años atrás en la cultura francesa. El propio Borges fue muy consciente de esto, pues en varias ocasiones admitió, agradecido, la labor de Ibarra y Caillois, la cual generó la enorme recepción que ha tenido en Francia y, en última instancia, propició que su obra fuera conocida en el resto del mundo:

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 en que publiqué en francés yo era prácticamente invisible, no sólo en el exterior, sino

en mi país, en Buenos Aires. Como resultado de este premio, mis libros se diseminaron de la noche a la mañana por todo el mundo occidental (Borges 1999: 95).

Aunque en la anterior cita Borges despliega su tradicional y calculada modestia (por ejemplo, cuando afirma que incluso en Argentina era “prácticamente invisible”), identifica un momento crucial en la ingente difusión de su obra, la cual sólo ha sido posible gracias a la inabarcable cantidad de traducciones de sus textos que hasta la fecha han circulado; en este sentido, si bien resulta arduo saber con exactitud a cuántas lenguas se ha trasladado su obra, es muy probable que él sea el autor occidental del siglo XX más traducido (incluso se cuenta ya con una versión al chino de sus obras completas).

Como señalé, el proceso de inserción de los textos borgeanos en otras lenguas y culturas, se ha realizado traduciendo aquellos que en principio parecen más asimilables a un nuevo ámbito cultural y lingüístico. Así, incluso antes de que se adjudicara a Borges el Premio Formentor, en varias lenguas europeas aparecieron compilaciones de su obra bajo el título de “Laberintos”, pese a que él nunca publicó ningún libro con ese nombre.⁹ Es obvio que los traductores, en consonancia con las políticas comerciales de las casas editoras, consideraron que ese título podía resultar más atractivo para el probable público lector.

Sin duda, la enorme difusión mundial de Borges se basa en el carácter “cosmopolita” de su literatura, es decir, en lo que en ella hay de universal (si acaso existe en verdad algo que involucre el espíritu de todos los seres humanos). Sin embargo, la afirmación casi exclusivista de esta vertiente inauguró un proceso que tendió a borrar o ignorar los nexos de su literatura con la historia literaria y cultural argentina e hispanoamericana. Debido al predominio de este horizonte, visible tanto en las traducciones como en la crítica borgeanas, algunos estudiosos sintieron la necesidad de replantear la lectura y ubicación de su

⁹ En francés: *Labyrinthes*, tr. Roger Caillois, Gallimard, París, 1953. En alemán: *Labyrinthe: Erzählungen*, tr. Karl August Horst, Eva Hesse, Wolfgang Luchting y Liselott Reger, Ed. Carl Hanser, Munich, 1959. En inglés: *Labyrinths. Selected stories & other writings*, ed. Donald A. Yates y James E. Irby, prefacio André Maurois, New Directions, Nueva York, 1962.

obra dentro y desde un contexto hispanoamericano, pues como expresó Julio Ortega:

Aun cuando el propósito de una lectura de la obra de Borges en el mismo sistema de la cultura hispanoamericana parecería ir, en estos momentos, en contra de la corriente, pues una parte de nuestra crítica prefiere estudiarla dentro del cosmopolitismo que le hace eco, mientras que otra parece resignada a perderla, creo que es oportuno empezar a interrogarnos por la naturaleza americana de esta escritura, y por sus funciones en el interior del discurso cultural nuestro (Ortega 1981: 25).

Para “reinscribir” la literatura de Borges dentro del espacio cultural hispanoamericano, ha sido necesario, primero, reconectarla con la cultura argentina del siglo XX (e incluso del XIX), en la cual participa y de la cual recibe influencias, pues sólo desde el ámbito de la realidad argentina —en su historia, en su literatura, en las inflexiones de su lengua, etcétera— puede empezar a comprenderse la textualidad borgeana. Por ello, parte de la crítica sobre su obra se ha dedicado, en las décadas recientes, a explorar estos aspectos,¹⁰ los cuales se complementan con la visión “universalista” que sirvió de puente para difundir sus textos en el resto de Occidente. De este modo, aunque todavía falta mucho por avanzar, poseemos ya una imagen más completa y comprensiva de su literatura; esta visión crítica permite percibir tanto las particulares inflexiones argentinas de su obra (por ejemplo, las relacionadas con la literatura gauchesca, sólo comprensible desde la cultura rioplatense), como sus ricos juegos literarios con las eternas interrogaciones, de todas las épocas y latitudes, sobre la categorías universales del yo, el tiempo y el espacio, representadas en las ficciones de Borges por los laberintos infinitos, los espejos inquietantes y las tramas con

¹⁰ En mi libro *El otro Borges. El primer Borges* (1993), he intentado estudiar los sustanciales vínculos con la cultura argentina visibles desde el primer período de la producción literaria del autor. Creo que ahora tenemos una perspectiva más completa de su obra, donde las raíces argentinas y las occidentales conviven en contrapunto; sospecho que el sentido global de su literatura estaba sintetizado, como intención aunque todavía no como realización, en una temprana frase de la década de 1920, cuando en el ensayo inicial de *El Tamaño de mi esperanza* expresó su anhelo por forjar un “criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte” (1926: 10).

múltiples posibilidades de sentido, tantas que por fortuna la crítica aún no alcanza a ahondar plenamente en ellas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1987). *Jorge Luis Borges*, ed. J. Alazraki. Taurus, Madrid.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1999). “Encuesta de la revista *Megáfono*” (1933), en *Antiborges*, comp. y ed. Jorge Lafforgue. Javier Vergara, Buenos Aires, pp. 27-30.
- BATALLA, Martín (2010). “*Le concours amical*: Néstor Ibarra, traductor de Borges”. *Variaciones Borges*, núm. 30, pp. 83-109.
- BERVEILLER, Michel (1973). *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*. Didier, París.
- BIOY CASARES, Adolfo (1942). “Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*”. *Sur*, núm. 92, pp. 60-65.
- BLOOM, Harold (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford University Press, Nueva York.
- BORGES, Jorge Luis (1926). *El tamaño de mi esperanza*. Proa, Buenos Aires.
- (1996). *Obras completas*. Emecé Editores, Buenos Aires, 4 vols.
- (1999). *Un ensayo autobiográfico*, pról. y tr. Aníbal González, epílogo María Kodama. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé Editores, Barcelona.
- CAILLOIS, Roger (1942). “Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges”. *Sur*, núm. 91, pp. 71-72.
- CAMPOS, Marco Antonio (2002). “De viva voz”, en *Arreola en voz alta*, ed. Efrén Rodríguez. Conaculta, México, pp. 163-175.
- DELEUZE, Gilles, y Félix Guattari (1978). *Kafka. Por una literatura menor*, tr. Jorge Aguilar Mora. Era, México.
- FUENTES, Carlos (1999). “Borges: la herida de Babel”, en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, ed. Rafael Olea Franco. El Colegio de México, México, pp. 293-312.
- GIUSTI, Roberto (1942). “Los premios nacionales de literatura”. *Nosotros*, 2ª época, julio, núm. 76, pp. 115-116.
- GUIBERT, Rita. “Borges habla de Borges”, en J. Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, ed. cit., pp. 318-355.

- IBARRA, Néstor (1951). "Preface" a Jorge Luis Borges, *Fictions*, tr. Néstor Ibarra y Paul Verdevoye. Gallimard (*La Croix du Sud*, 1), París.
- MOLLOY, Sylvia (1972). *La difusion de la littérature hispano-américaine en France au XX siècle*. Presses Universitaires de France, París.
- (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, tr. José Esteban Calderón. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México.
- MONTERROSO, Augusto (1996). "Beneficios y maleficios". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, junio, núm. 306, pp. 9-10.
- OLEA FRANCO, Rafael (1993). *El otro Borges. El primer Borges*. Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México.
- ORTEGA, Julio (1981). "Borges y la cultura hispanoamericana", en *Asedio a Jorge Luis Borges*, ed. Joaquín Marco. Ultramar, Madrid, pp. 23-42.
- PEZZONI, Enrique (1952). "Aproximación al último libro de Borges". *Sur*, núm. 217-218, pp. 101-123.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1985). J. L. Borges, *Ficcionario*, ed. y notas E. Rodríguez Monegal. Fondo de Cultura Económica, México.
- ROSATO, Laura, y Germán Álvarez (2010). *Borges, libros y lecturas. Catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*, ed., estudio y notas L. Rosato y G. Álvarez. Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires.

El legado de Borges

se terminó de imprimir en febrero de 2015
en los talleres de Gráfica Premier, S. A. de C. V.
Calle 5 de Febrero 2309, col. San Jerónimo Chicahualco
52710 Metepec, Estado de México.

Portada: Pablo Reyna.

Tipografía y formación: Víctor H. Romero.
Cuidó la edición el editor, bajo la supervisión
de la Dirección de Publicaciones
de El Colegio de México.

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
LXV

El legado de Borges culmina un proceso que inició con el coloquio internacional del mismo nombre, celebrado en El Colegio de México en diciembre de 2011 (con la presencia de honor de María Kodama), como homenaje a Jorge Luis Borges (1899-1986) en el vigésimo quinto aniversario de su desaparición física.

Los autores de este libro son una muestra representativa de los estudiosos de Borges en México y en el extranjero, así como de diversas generaciones que se dedican con fervor a su obra, cuya interpretación y recepción sigue creciendo con el paso de los años. Asimismo, en gran medida el presente volumen está formado por trabajos que analizan aspectos relativamente poco examinados por la crítica, por ejemplo la etapa inicial del escritor, o bien sus nexos con la cultura islámica, que por cierto revelan su asombrosa familiaridad con ésta.

En conjunto, se ofrece aquí una serie de sólidas lecturas, elaboradas desde una perspectiva académica que no puede (ni debe) prescindir de la investigación y de la documentación. De este modo, los lectores interesados en la literatura de Borges dispondrán de una mayor cantidad de elementos para aproximarse a su arte verbal (con la certeza de que el conocimiento también contribuye a aumentar el goce literario).

ISBN: 978-607-462-705-3

