

Borges crítico en *Los Anales de Buenos Aires*¹

MARIELA BLANCO

*Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Mar del Plata
marielacblanco@yahoo.com.ar
Mar del Plata – Argentina*

Recibido: 29 de marzo de 2020 – Aceptado: 5 de mayo de 2020

Resumen: El artículo expone el análisis discursivo de las seis intervenciones críticas en formato de nota que Borges publicó en *Los Anales de Buenos Aires*, la revista que dirigió entre 1946 y 1948. Además de estudiarse los procedimientos argumentativos desplegados por el autor, se demuestra la importancia de restituir los contextos originales de producción y circulación de estos textos escritos para revistas antes de ser integrados en volúmenes. De este modo, se pueden reponer las polémicas de época con las cuales dialogaba y atender a las condiciones materiales que incidieron en su labor, especialmente relevantes en este período de su vida. Se concluye que el tipo discursivo de nota breve que distinguiría las intervenciones críticas de Borges obedece a este condicionamiento material del formato de revistas, constituyéndose en un género en donde se observa el uso del contrapunto, los paralelismos, la refutación, el reciclaje de citas propias y ajenas y la reiteración de ciertos ideologemas que permiten armar diversas series. Por otro lado, se traza una serie entre estas notas y las conferencias que comenzaría a dictar en Argentina y Uruguay con mayor frecuencia a partir de 1949, así como con las clases de literatura inglesa y norteamericana que dictaría años después en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Católica de Mar del Plata.

Palabras clave: Borges – *Los Anales de Buenos Aires* – Revistas – Crítica – Conferencias

¹ Este trabajo expone resultados parciales del proyecto de investigación “Borges editor: *Destiempo* y *Los Anales de Buenos Aires* como espacios del periodismo” que forma parte de las actividades del Posdoctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA bajo la dirección de la Dra. Sylvia Saítta.

Borges as Critic in *Los Anales de Buenos Aires*

Abstract: This article undertakes a discursive analysis of the six short articles of literary criticism Borges published in *Los Anales de Buenos Aires* between 1946 and 1948. As well as focusing on the strategies of argumentation, we show the importance of restoring these anthologized texts to their original contexts of production and circulation. The texts are thus revealed as entries in the debates of the period, while the material conditions that shaped Borges' work, particularly relevant in this period, also come into relief. We conclude that the brevity that characterizes Borges' literary criticism is a consequence of the material conditions of the publications he contributed to, a genre that encouraged the use of counterpoint, parallelism, refutation, recycling references and self-quotation, as well as the reiteration of certain ideologemes that allow radically diverse series to be contrived. In turn, we tie the articles from this period with the lectures that Borges started giving in Argentina and Uruguay -ever more regularly from 1949 on- as well as the courses in English and North American literature given in Mar del Plata's Universidad Católica in the 1960s.

Keywords: Borges – *Los Anales de Buenos Aires* – Journals – Literary criticism – Lectures

En consonancia con la tendencia metodológica que estudia las revistas no ya como un medio para indagar un período o una poética, sino como un objeto autónomo (Artundo), propongo aquí analizar las intervenciones críticas de Borges en una revista, *Los Anales de Buenos Aires*, como parte de un enfoque que se propone revisar y analizar el itinerario de producción y circulación de los textos del autor. Es por eso que prestaré especial atención a los canales, medios, soportes, montaje y otros formatos como las conferencias para dar cuenta del diálogo, los usos; en síntesis, lo que Louis dio en llamar “obras y maniobras”:

[C]asi todos los textos de Borges conocieron una primera instancia de publicación en diarios y/o revistas, argentinos en su mayoría, entre 1919 y 1960. Para una aproximación de la red de relaciones en que se inscribe el texto en su primera aparición, el trabajo sobre el primer contexto de publicación es particularmente importante; el texto escrito no se presenta aislado, sino rodeado de otros escritos, a veces acompañado de ilustraciones, en un medio con una orientación estética y política, que se dirige a un público particular, con un tiraje determinado. (Louis 2013: 24)

En el caso de *Los Anales de Buenos Aires*, el análisis de ese primer circuito de publicación resulta doblemente relevante por el rol de Borges como director de la

revista a partir de su tercer número.² Así, resulta significativo no solo el contenido del material, sino también las operaciones que tienen que ver con el montaje tanto del número en particular como de la publicación en general. La importancia de este enfoque se advierte por la consolidación de un espacio en donde Borges propuso colaboradores (la mayoría de su círculo de amistades), temas, autores y líneas estéticas que se convertirían en sus caballitos de batalla del período, como la defensa de los géneros policial y fantástico. Del mismo modo, a través de las páginas de *Los Anales* se difundirían lecturas que se volverían temas comunes de sus reflexiones.

Los textos que analizaré en este artículo invitan, al mismo tiempo, a ser leídos como parte de una serie que justifica el recorte de este *dossier*; me refiero a una mirada que atraviesa toda su producción como escritor-lector, pero también se hace extensiva a otras labores, como la de conferencista primero y luego profesor de literatura inglesa y norteamericana en la universidad, que alimentan la figura del Borges crítico.

Los Anales de Buenos Aires fue una revista mensual publicada por la institución cultural del mismo nombre. Surgió como órgano de difusión de una sociedad artística que se propuso promover los vínculos con la cultura francesa y que tomó como modelo el *Journal de L'Université des Annales de Paris*. Se publicaron diecinueve números entre enero de 1946 y principios de 1948, numerados entre el 1 y el 23.³

Borges publicó en esta revista algunos de sus más famosos cuentos: “Los inmortales”, “Los teólogos”, “La casa de Asterión” y “El Zahir”, y ensayos: “Nota sobre el Ulises en español”, “La paradoja de Apollinaire”, “El primer Wells”, “Sobre Oscar Wilde”, “Nota sobre Walt Whitman” y “Nota sobre Chesterton”.⁴

Si bien no es el objetivo de este trabajo analizar el rol de Borges como editor, interesa señalar la relevancia de la lista de colaboradores de la revista, tanto extranjeros como nacionales, así como la inclusión de traducciones, muchas de su autoría, que dan cuenta de las operaciones de selección en la constitución de la estética de esta formación discursiva. En este sentido, una de las marcas distintivas es el espacio destinado a escritores noveles (uno de los propósitos de la revista enunciados en su primer editorial), de entre los que se destaca el joven Julio Cortázar. “Casa tomada”, uno de los

² El nombre de Borges como director recién comienza a figurar en el tercer número y se extiende hasta el 11, es decir, hasta fines de 1946. El número 12 inaugura el nuevo año (febrero de 1947) y el rol de Borges se transforma en el de “asesor”. Lo curioso es que, en el último número publicado, el único de 1948, vuelve a figurar como “director”. En el número 3 también revive la sección “Museo” inaugurada en la revista *Destiempo* (1936-1937). En este nuevo “Museo” vuelven a incluirse textos escritos en colaboración con Bioy, aunque esta vez firmados con el pseudónimo de B. Lynch Davis. La sección deja de aparecer luego del número 11.

³ La propuesta inicial era de una periodicidad mensual, no obstante, se registra el siguiente detalle: Año I (1946): los diez primeros números se publican regularmente entre enero y octubre, no aparece en noviembre y el número de diciembre es el 11; Año II (1947): el número 12 aparece recién en febrero, el 13 es de marzo, el 14 sale en abril, el 15-16 en mayo-junio, el 17 en julio, el 18-19 comprende el período de agosto-septiembre y el 20-22 es de octubre-diciembre; Año III (1948): a principios de 1948, aparece el último número, el 23, sin fechar.

⁴ Los cuentos fueron recogidos luego en *El Aleph* (1949). En cuanto a los ensayos, cabe señalar que “Nota sobre el Ulises en español” no volvió a publicarse en vida del autor y que “La paradoja de Apollinaire” fue reeditado solo en *Ficcionario*, de 1985 (México: FCE), El resto de las notas fueron seleccionadas para formar parte de *Otras inquisiciones* (1952).

cuentos que más repercusión ha generado en la crítica, encontró en el número 11 de *Los Anales de Buenos Aires* su primer espacio de circulación. Cortázar publicaría allí también “Bestiario” (n° 18-19) y “Los reyes” (n° 20-22).

De la lista de colaboradores también resulta interesante observar las firmas recurrentes de escritores pertenecientes al círculo más cercano a Borges, tales como Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Xul Solar, Ulyses Petit de Murat, Manuel Peyrou (a cargo de la sección fija “Cinematógrafo”), Enrique Amorim, Ramón Gómez de la Serna, Ezequiel Martínez Estrada, entre otros.

Más allá de la evidente filiación francesa, la revista se distingue por una impronta cosmopolita que se desprende tanto de los autores de los artículos y de los textos de creación, como de las literaturas abordadas, entre las que se destacan la argentina, la inglesa, la española, la rusa y la alemana.

Otro punto relevante que emerge de estas páginas es que permite revisar la relación de Borges con Francia y, particularmente, con la literatura francesa. En efecto, la crítica suele reparar solamente en “el sinfín de reproches que éste le hacía a la cultura francesa” (Lafon 23). No obstante, estas páginas dan cuenta, en primera instancia, de un vínculo económico que resultaría de mucha importancia para el escritor en este período, que coincide con su renuncia de la Biblioteca Miguel Cané luego de las discordancias con la recién asumida gestión de Perón.⁵ En segunda instancia, ubican a Borges como un pilar fundamental en el afianzamiento del diálogo cultural entre Argentina y Francia.

Otras de las marcas distintivas de esta publicación es la calidad de las ilustraciones, desde el diseño de tapa, a cargo de destacados artistas, hasta el cuidado y armonía con las ilustraciones internas, que no solo distinguen secciones, sino que se constituyen en algo más que en un acompañamiento del texto, invocando sus propias leyes, su espacio, su autonomía. Destacan, en este sentido, los trabajos de las célebres austríacas Marie Elisabeth Wrede y Mariette Lydis, junto a Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Norah Borges, Luisa Herrera, Raúl Soldi, Orlando Pierry, José Bonomi, Xul Solar, entre otros artistas de renombre.

1. “Nota sobre el Ulises en español”: reciclaje y circulación textual

El primer artículo de corte ensayístico que Borges publica en *Los Anales* es “Nota sobre el Ulises en español” (n° 1: 49). Este texto no será recogido por el autor en ningún volumen; tendrá que esperar a 2001 para ser incluido en *Textos recuperados (1931-1955)*. Se trata de la más breve de las seis “notas” que Borges publicará en esta revista.

Interesa tomar en cuenta que en este número Borges aún no ejerce el rol de director. En efecto, hay un editorial (solo en el primer número) en donde se manifiestan los

⁵ En reiteradas ocasiones, principalmente en entrevistas, Borges señala que sus amigas lo ayudaron a sobrellevar este momento de zozobra, al encontrarse desempleado en 1946. Así como Victoria Ocampo lo recomienda como conferencista en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa, será Sara de Ortiz Basualdo quien propicie el vínculo con la institución francesa.

objetivos y la orientación propuestos para la revista, pero resulta claro por su sintaxis que no fue escrito por Borges.

Respecto del objeto del artículo, el escritor retoma aquí una preocupación de juventud, ya que en 1925 había ensayado una traducción de “La última hoja del Ulises”, que había publicado en *Proa* (n° 6: 8-9). Recordemos también que la traducción estaba precedida de una especie de semblanza sobre Joyce, titulada “El Ulises de Joyce” (n° 6: 3-6), que concluía con apreciaciones estilísticas sobre la novela.⁶ Lo distintivo de este ensayo de 1946 es que se centra en debatir las posibilidades e imposibilidades de traducir la novela al español, retomando una práctica y una preocupación tempranas de Borges. En efecto, en esta nota recicla la hipótesis principal sostenida en “Las dos maneras de traducir”, publicada en *La Prensa* en 1926 (2007 1: 313-317), en donde afirma su creencia en las posibilidades de lograr buenas traducciones en tanto el concepto de traducción se aleje de las creencias románticas que ponderan la supremacía del autor sobre el texto. De este modo, estos dos modos de traducir se contraponen a partir de que “[u]na practica la literalidad, la otra la perífrasis” (2007 1: 315). La reformulación de 1946 es sin dudas más sofisticada: “El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la superstición o al cansancio” (n° 1: 49, subrayado en el original). No obstante, esta frase también está literalmente tomada de un texto previo en donde se había referido a la traducción, como es “Las versiones homéricas”, publicado en *La Prensa* (8 de mayo de 1932) y luego incluido el mismo año en *Discusión*.

La continuidad en esta serie textual está marcada, por un lado, por la perduración de la concepción literaria, que Sergio Pastormerlo sintetiza con eficacia:

El ensayo [“Las dos maneras de traducir”] distinguía, así, una manera de traducir “romántica”, basada en el culto romántico del artista individual, y por lo tanto, en el culto del texto original, y una manera de traducir “clásica”, ajena a esos cultos. Para la ideología “clásica”, descrita en términos borgeanos, la literatura era impersonal, los textos originales eran borradores que admitían siempre una corrección y los traductores no estaban obligados a rendir homenaje a las manías o distracciones del escritor anterior (64).

Por otro lado, la intratextualidad resulta evidente por el uso crítico, es decir, por el modo en el que Borges pone a funcionar esa creencia en relación con el objeto del ensayo; por eso, mientras que en el primer texto dice: “En cuanto a mí, creo en las buenas traducciones de obras literarias” (2007 1: 313), acá mitiga bastante el tono para afirmar: “No soy de aquellos que místicamente prejuizan que toda traducción es inferior al original” (n° 1: 49). De hecho, el escepticismo que ya preludian estas palabras anuncia la conclusión de esta lectura, que consiste en poner en duda, en cuestionar, aunque no de negar rotundamente, las posibilidades de conseguir una “versión cabal” del *Ulises* en español por las particularidades de la lengua. Así, más allá de consideraciones puntuales, no menos importantes que las similitudes entre ambos

⁶ Al respecto, véase el ineludible estudio de Patricia Willson, en el que analiza las estrategias de traducción de Borges en relación con la estética que el autor impulsaba en esa etapa criollista (120-132).

artículos son las diferencias. Tal es así que mientras el primer texto, signado por un tono optimista, abunda en ejemplos criollistas (Evaristo Carriego, *Martín Fierro*), en el de 1946 se borra todo rastro de esa impronta y se apela a ejemplos de la literatura universal (Gracián, De Quincey, *Las mil y una noches* y *Ulises*).

Con respecto al texto del medio, “Las versiones homéricas”, el dato más significativo compartido tiene que ver con la opción por las versiones más alejadas de lo literal, que es de hecho el único modelo que le parece plausible para paliar las diferencias lingüísticas entre el español y el inglés. Patricia Willson, en su ineludible estudio sobre los traductores de *Sur*, distingue las intervenciones de Borges por su carácter vanguardista tanto por sus elecciones (169) como por “su lectura en disenso respecto de otras concreciones críticas nacionales y extranjeras” (272).

De este modo, puede advertirse la circulación interna de estos textos y su reciclaje en función de los temas que se iban convirtiendo en objeto de sus reflexiones, la mayoría de los cuales no se circunscribirían a un momento puntual, sino que se seguirían alimentando y reconfigurando de acuerdo con los formatos requeridos a lo largo de los años. Es por eso que resulta relevante subrayar tanto el desarrollo significativo que ha tenido la crítica genética y textual en lo referente a la escritura de Borges en los últimos años, como el creciente interés por el estudio de su labor desde una perspectiva social más apegada a lo material, que toma en consideración no solo su lugar en el campo y sus consecuencias (redes intelectuales y simpatías o antipatías ideológicas) sino también que atiende a los medios y los formatos a través de los cuales ha conseguido publicar sus textos y una remuneración que le permitiera seguir sosteniendo su oficio de escritor.⁷

Gracias al reciente estudio de su labor como conferencista y profesor, puede enriquecerse el análisis de estos itinerarios.⁸ A partir de la datación y localización de sus conferencias en Argentina, pudimos relevar tres en donde retoma el estudio de Joyce. Pero es gracias a las notas de Bioy que sabemos que uno de los puntos que lo siguió preocupando es el de la traducción del *Ulises*: “Borges declaró que el *Ulysses* era prácticamente intraducible al español y al francés, idiomas de palabras polisilábicas y sin palabras compuestas” (2006: 41). El comentario es sobre la clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores (CLES) el 5 de septiembre de 1949, en el marco del curso sobre escritores ingleses que dictara entre julio y septiembre de ese año. La otra clase sobre Joyce se enmarcará en el curso denominado “El medio siglo de literatura”, que tendrá lugar nuevamente en el CLES, pero en 1951. Por último, Joyce es retomado en 1953 en una conferencia que Borges dictó en Rosario en 1953, en la filial

⁷ Cfr. Saïtta 2018, “Borges mediático”.

⁸ A partir de 2015, con el grupo “Escritura e invención” bajo mi dirección en la UNMdP, emprendimos este trabajo cuyos resultados pueden consultarse en la herramienta digital alojada en el Centro de Documentación Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional: <http://centroborges.bn.gov.ar/>
[Nota de la ed.: Ver al respecto, en este mismo dossier, la reseña/manual de uso de la herramienta digital “Conferencias de Jorge Luis Borges (1949-1955)”.]

que el CLES tenía en esa ciudad y cuyo lugar fue protagónico en este período dada la reciente clausura de la sede de Capital Federal.⁹

2. “La paradoja de Apollinaire”: contrapuntos, literaturas nacionales, nacionalismos

La tesis de este ensayo se propone desde el comienzo a partir de la contraposición entre la literatura inglesa y la francesa. Interesa subrayar este contrapunto dado que, de ahora en más y a través de un medio financiado por capitales franceses, Borges optará por desarrollar sus reflexiones sobre la segunda. En efecto, a excepción de Whitman (que sí comparte la lengua, aunque no se inscriba estrictamente bajo el rótulo de literatura inglesa), el resto de los artículos estarán dedicados a Wells, Wilde y Chesterton. De este modo, la atención conferida a Apollinaire puede leerse como un gesto relativamente atípico dentro de los textos producidos para esta publicación y dentro de la literatura de Borges en general.

A pesar de estas consideraciones, la literatura francesa sale mejor parada de estas líneas que el autor objeto del comentario. Esto se advierte en que más allá de los reparos sobre el excesivo apego de la literatura francesa a las clasificaciones en grupos y cenáculos que prodigan los propios autores, Borges remata el primer párrafo del ensayo así: “Hacer escarnio de esa premeditación no es difícil; conviene recordar, sin embargo, que ha producido la literatura francesa, acaso la primera del orbe” (n° 8: 48). El uso del contraste resurge en un movimiento discursivo similar en relación con Apollinaire: frente a Rilke, Joyce (vuelve *Ulises* como emblema de la literatura moderna), Yeats y Valéry, su poesía quedará asociada a un período histórico determinado; vale decir que “el valor general de la obra de Apollinaire es más documental que estético” (n° 8: 49). Es que Borges parece no perdonarle su desdichada frase sobre la guerra vertida en una carta que el texto mismo recoge: “*la guerra es una cosa hermosa*” (n° 8: 50, cursiva en el original). No obstante, y casi contradiciendo sus propios argumentos (o quizás para burlarse de las ilusas pretensiones de Apollinaire), Borges remata el ensayo con un final sorpresivo en donde rescata los versos eternos del poeta.¹⁰

⁹ Para este importante tema que vincula la historia de esta institución con las disputas con el peronismo, cfr. mi trabajo “Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores”.

¹⁰ Respecto de estas contradicciones internas, son sugerentes las apreciaciones de Giordano sobre el ensayo en Borges, cuando propone hablar de “*poéticas de combate*” (36) para comparar ensayos entre sí o, incluso dentro de un mismo texto, para confrontar fuerzas, intensidades, en lugar de comprobar convergencias o verdades: “Comparar dos ensayos de Borges uno con otro, requiere de un procedimiento para comunicar entre sí dos actos de enunciación (que convergen o divergen) antes que dos enunciados (solidarios o antagónicos). Si diésemos alguna vez con ese procedimiento, el ‘patrón’ con arreglo al cual se realizará la comparación lo proveerá la física, antes que la lógica o la semántica: el valor-fuerza desplazará al valor significado y al valor-verdad. Ya no nos preguntaremos si un ensayo es más verdadero que otro, si dice lo mismo que el otro o si afirma otra cosa. Preguntaremos por la diferencia de intensidad entre ambos” (35).

Uno de los aspectos que más me interesa poner de relieve en este ensayo son sus consideraciones sobre el nacionalismo. Al respecto, en su estudio sobre el manuscrito de “Viejo hábito argentino”, prelude de lo que será “Nuestro pobre individualismo”, el conocido escrito que formará parte de *Otras inquisiciones*, Balderston señala:

El ensayo de *Otras inquisiciones* lleva el lugar y fecha de su composición: “Buenos Aires, 1946”. Sabemos que Borges es cuidadoso de fechar muchos de sus textos, a veces con lugares falsos (“Nîmes, 1939” en “Pierre Menard”), a veces con fechas que revelan un contenido íntimo (“1934” para los poemas ingleses) o político (“1943” para “El milagro secreto” y “Poema conjetural”). Cuando pone lugar y fecha al incluir un texto en un libro, o después en las *Obras completas*, quiere recordar – y quiere que sus lectores recuerden o se fijen en – su momento de composición. Para Borges en 1952, cuando publica su colección más importante de ensayos, 1946 es un hito en su historia personal – renuncia en ese año a su puesto en la Biblioteca Municipal Cané, supuestamente porque algún peronista travieso lo hace nombrar Inspector de Aves y Conejos en el mercado municipal (...). A la vez, es una fecha que recordará como otro tipo de hito: el inicio de un período donde se convierte en un célebre conferencista a nivel nacional (y también en el Uruguay), y que marca otra etapa con su carrera literaria con *El Aleph* de 1949, y *Otras inquisiciones*, donde aparece nuestro ensayo de 1952 (150-151).

Los escritos que aquí analizo se publican entre 1946 y 1947, es decir que coinciden con este momento de gran ebullición discursiva dirigida contra el reciente advenimiento del peronismo al poder. A través del estudio de las conferencias, hemos podido demostrar que Borges aprovecha casi cualquier oportunidad de dar un discurso público para hacer una referencia más o menos velada contra Perón.¹¹ Lo mismo se constata en este ensayo, a través de dos alusiones: la primera, a los nacionalistas, a los que invoca para homologar a la pretensión de modernidad de algunos escritores, en una operación muy similar a la que realiza precisamente en los textos de la serie que Balderston analiza. Así, no hay dudas que este texto dialoga con la sentencia inicial de “Nuestro pobre individualismo” (“Las ilusiones del patriotismo no tienen término”, OC2: 36) cuando sostiene: “*Il faut être absolument moderne*, decidió Rimbaud, limitación que corresponde, en el tiempo, a la muy trivial del nacionalista que se jacta de ser herméticamente danés o inextricablemente argentino” (n° 8: 48-49). Unas líneas más adelante, luego de lanzar el misil contra Apollinaire por esa frase desafortunada vertida en su correspondencia ponderando la belleza de la guerra, vuelve a jugar con contrapuntos para cargar las tintas en la cuestión que más le preocupa en ese momento:

El sentido de una oración, como el de una palabra aislada, depende del contexto, que, algunas veces puede ser la vida entera de quien la dijo. Así, la frase *la guerra es una cosa hermosa* consiente muchas interpretaciones. En boca de un dictador sudamericano, puede significar su esperanza de arrojar bombas incendiarias sobre la capital de un país vecino. En boca de un periodista, puede significar su firme propósito de congraciarse con el dictador para obtener un buen puesto público (n° 8: 50).

¹¹ Cfr. Fitzgerald y Blanco (2019).

Además de las ya conocidas alusiones a los totalitarismos que ensaya en los textos que conforman esta serie que Balderston aborda, gracias a sus indagaciones contamos ahora con nuevos materiales, como el dibujo “Die Hydra der Diktator” como para que no queden dudas de que la única referencia a ser completada por el enunciado “dictador sudamericano” es la de Juan Perón.¹²

El reciclaje de la cita propia también se advierte en este caso entre escritos y conferencias. Así, tal como acá el foco es Apollinaire y su caracterización surge por oposición al estudio de la literatura inglesa, en un curso que Borges daría en Montevideo en 1950 dedicado a Wilde, pondrá a funcionar nuevamente esta oposición entre las escuelas de la literatura francesa y el aislamiento de los escritores ingleses.¹³

3. “El primer Wells”: operaciones selectivas del gusto

Este texto presenta una diferencia respecto de los anteriores: integra y cierra una especie de *dossier* dedicado a Wells con motivo de su muerte. Esto determina un cambio en cuanto a la diagramación respecto de las otras notas consideradas en este trabajo; en efecto, mientras el resto se ubica entre las páginas 44 y 49, este texto ocupa las páginas 20-22.

El homenaje está conformado por un artículo del destacado editor y traductor Ricardo Baeza, seguido de un breve “Elogio” de Bioy Casares y una densa y medulosa nota de Martínez Estrada. El *dossier* incluye cuatro retratos realizados por Elizabeth Wrede, Amanda Molina Vedia (2) y Andreu Damesón. La sección cierra con el texto de Borges, que será recogido en *Otras inquisiciones* (1952).

Los cuatro autores, con diferentes matices, coinciden en el rescate de la obra temprana del autor inglés, pero el más enfático a la hora de expresar su opinión de acuerdo con el gusto es Borges. Es cierto que Bioy Casares recorta casi las mismas obras que su amigo, no obstante, las pone al mismo nivel que otros textos como los ensayísticos o novelas de otra etapa. En contraposición, Borges no duda en sentenciar de manera selectiva: “De la vasta y diversa biblioteca que nos dejó, nada me gusta más que su narración de algunos milagros atroces: *The Time Machine*, *The Island of Dr. Moreau*, *The Plattner Story*, *The First Men in the Moon*” (n° 9: 22). Si bien son amplias las posibilidades dentro del género de artículos necrológicos, Borges se singulariza del resto de los autores en que no duda en manifestar sus opciones estéticas ni en denostar el campo que éstas excluyen. Así, mientras pondera las cualidades de los “primeros ejercicios fantásticos” de Wells (n° 9: 21), condena las otras en las que intercala doctrinas, o, diríamos más informalmente, baja línea. En efecto, tal y como demuestra Biancotto para los ensayos de entre el treinta y el cuarenta:

¹² Cfr. el recientemente publicado *Ensayos. Jorge Luis Borges*, que incluye una versión facsimilar del dibujo, además de su brillante estudio y el cuidadoso trabajo con la transcripción de manuscritos que realiza Celeste Martín.

¹³ Cfr. <http://centroborges.bn.gov.ar/node/46>

El principal impulso que los ensayos de Borges toman de los de Stevenson, el eje desde el que el ensayista tracciona el movimiento de su enunciación es lo que defino como una ética del lector hedonista. Un lector cuya relación con la literatura está, por sobre cualquier otro interés, motivada por el de “deleitarnos con el libro, embelesarnos y olvidarnos de nosotros mismos” (Stevenson, 2008: 201). (Biancotto 361)

El contraste más evidente respecto de esta forma de leer está dado por el artículo de Martínez Estrada, quien no solo presenta una lectura opuesta a partir del lugar otorgado a Verne como padre de la ciencia ficción (mientras que Borges lo reduce al lugar de un “jornalero laborioso y risueño”, n° 9: 20), sino especialmente porque ofrece otros principios para validar sus opiniones. Lejos entonces de la “ética del lector hedonista”, Martínez Estrada ofrece, como es su costumbre, un enfoque sociológico en el que intervienen variables filosóficas (intérprete de la realidad) y sociohistóricas (de acuerdo con los vaticinios más o menos desacertados de sus textos). Tal es así que a las obras literarias directamente las califica como “ligeras” (n° 9: 15). Es el único que analiza varias etapas, más allá de sus inicios; no obstante, coincide en el recorte de las que perdurarán.

Esta variedad de formatos entre notas necrológicas permite advertir de manera más evidente la continua elección de Borges por el esquema contrastivo como principio estructurante de su argumentación. Pareciera que, gracias al contrapunto con Verne, la figura de Wells resultara más enaltecida. ¿Será quizás porque el francés contaba con mayor número de lectores que el inglés? ¿Será una nueva provocación a la institución que financiaba la revista? Lo que no deja lugar a especulaciones es que, al igual que en el artículo anterior dedicado a Apollinaire, Borges demuestra estar preocupado por los principios constitutivos de las obras llamadas a perdurar: “La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo” (n° 9: 20).¹⁴

El interés de Borges por Wells en este período se hace evidente en el epílogo a *El Aleph* (1949), en donde declara: “En ‘El Zahir’ y ‘El Aleph’ creo notar algún influjo del cuento ‘The Cristal Egg’ (1899) de Wells” (1996a: 272). También lo recuperará en la edición original de *El libro de arena* (1975), en su contratapa, en donde escribió: “He querido ser fiel, en estos ejercicios de ciego, al ejemplo de Wells: la conjunción del estilo llano, a veces casi oral, y de un argumento imposible”.

Sobre esta posibilidad de trascendencia de un autor, ya lo había dicho en el remate del artículo de 1946: “Como Quevedo, como Voltaire, como Goethe, como algún otro más, Wells es menos un literato que una literatura” (n° 9: 22).¹⁵ Es por eso que lo evocará en las conferencias de la primera etapa, junto con la figura de James, para hablar de literatura fantástica. En 1949, Borges dicta seis conferencias sobre literatura

¹⁴ Valga recordar que Borges había publicado dos ensayos titulados “Sobre los clásicos”: uno en *Sur* en 1941 y otro en la misma revista en 1966, luego incluido en la edición de ese mismo año de *Otras inquisiciones*.

¹⁵ Esta frase también la enuncia en relación con Joyce en “Fragmento sobre Joyce”, publicada en el n° 77 de *Sur* en 1941: “Joyce es menos un literato que una literatura” (167).

fantástica, sobre dos de las cuales tenemos conocimiento de sus contenidos gracias a los artículos periodísticos que las registraron. Cabe destacar que, con una de ellas, el escritor inaugura la sede de Rosario del CLES el 18 de junio de 1949. Allí, se detiene en el análisis de *La isla del Dr. Moreau*, *El hombre invisible* y *La máquina del tiempo*. Por lo que puede apreciarse por los datos de los diarios, Borges habría repetido el contenido de esta conferencia en Azul, Olavarría, Montevideo, Santiago del Estero y Tucumán en un *rally* intensivo por el interior del país y la zona rioplatense.¹⁶

4. “Sobre Oscar Wilde”: paralelismo y refutación

Si la nota anterior había comenzado discutiendo un aserto de Wilde (“Harris refiere que Oscar Wilde, interrogado acerca de Wells, respondió: -Un Julio Verne científico”, n° 9: 20), acá se repite la estructura argumentativa de partir de una afirmación ajena para ir desgajándola y negándola paso a paso.

Mencionar el nombre de Wilde es mencionar a un *dandy* que fuera también un poeta, es evocar la imagen de un caballero dedicado al pobre propósito de asombrar con corbatas y metáforas. También es evocar la noción del arte como un juego selecto o secreto –a la manera del tapiz de Hugh Vereker y del tapiz de Stefan George– y del poeta como un laborioso *monstrorum artifex* (Plinio, XXVIII, 2). Es evocar el fatigado crepúsculo del siglo XIX y esa opresiva pompa de invernadero o de baile de máscaras. Ninguna de estas evocaciones es falsa, pero todas corresponden, lo afirmo, a verdades parciales y contradicen, o descuidan, hechos notorios. (n° 11: 44)

Si bien, a diferencia del caso anterior, no hay un nombre propio a quien atribuirle las afirmaciones enumeradas, se recupera la estructura basada en la refutación. En este caso, se trata nuevamente de atribuir al escritor aludido la virtud de ser representativo de su época, a través de gestos y procedimientos, tal como ya se esboza en la introducción, pero otorgándole un valor agregado, como es precisamente la posibilidad de trascender su tiempo; en otras palabras, y como lo decía en la nota sobre Wells, de “perdurar”. Las palabras que emplea en este caso están tomadas, como lo indica una nota al pie, de Alfonso Reyes, pero la idea es muy similar:

Como Gibbon, como Johnson, como Voltaire fue un ingenioso que tenía razón además. Fue, “para de una vez decir palabras fatales, clásico en suma”. Dió [sic] al siglo lo que el siglo exigía –*comédies larmoyantes* para los más y arabescos verbales para los menos– y ejecutó esas cosas disímiles con una suerte de negligente felicidad. (n° 11: 46)

Al mismo tiempo, puede observarse el uso de la misma estructura sintáctica comparativa que en el artículo anterior en la formulación de un enunciado asertivo; antes había dicho sobre Wells: “Como Quevedo, como Voltaire, como Goethe, como algún otro más, Wells es menos un literato que una literatura” (n° 9: 22). Así, la

¹⁶ Al respecto, cfr. el completo análisis de Rocío Colman Serra en su artículo, especialmente por la pertinencia del análisis de los distintos contextos que surgen de contratar el enfoque de estas conferencias de 1949 con otra de la misma temática dictada en 1967.

enumeración de otros autores con los que se asocia al sujeto en cuestión parece ser el refuerzo para la contundencia de la última parte del enunciado.

De este modo, podríamos hablar de paralelismos y antítesis como procedimientos argumentativos destacados en estas notas. Antes de cerrar este texto, Borges vuelve a proponer un contrapunto, en este caso con Chesterton y la antítesis entre felicidad y pesadilla (que recuperaré unas líneas más adelante), para cerrar con otra enumeración precedida por “como”: “Como Chesterton, como Lang, como Boswell, Wilde es de aquellos venturosos que pueden prescindir de la aprobación de la crítica y aun, a veces, de la aprobación del lector, pues el agrado que nos proporciona su trato es irresistible y constante” (n° 11: 46). No solo encontramos cierta coherencia en lo que respecta a los ideogramas estéticos y políticos del período, sino la repetición de ciertas estructuras sintácticas sobre las que se estructura la argumentación.

Esta nota será incluida también en *Otras inquisiciones* y en *Nueva antología personal* (1968). Borges retomará esta figura de manera reiterada en las conferencias que se inician en este período de su vida, en un curso de cuatro clases que dará en 1950 en Montevideo, en otro que dictará el mismo año en el CLES y en otro que tendrá lugar en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa en 1955. Para completar la serie, podemos llegar hasta las clases de 1966 en la UBA y la Universidad Católica de Mar del Plata, en donde Wilde se constituye en una referencia recurrente de los cursos sobre literatura inglesa allí impartidos.

5. “Nota sobre Walt Whitman”: la imagen de autor como campo de disputa

Hay que destacar que en el número 13 en el que se publica este artículo hay un cambio significativo respecto de los anteriores y que ya se registra desde el anterior: Borges ha dejado de figurar en el índice como director, pasando a ocupar el lugar de asesor. Una de las consecuencias visibles es la desaparición de la sección Museo, que incluía un complejo montaje elaborado en colaboración con Bioy Casares y que ve la luz por última vez en el número 11 de diciembre de 1946.¹⁷ Seguramente 1947 haya presentado nuevos desafíos para el escritor y de ahí estos cambios visibles.

Esta nota también formará parte de *Otras inquisiciones* (1952) y será retomada en *Discusión* de 1957, en donde permanece en las *Obras completas*. Al mismo tiempo, hay un antecedente importante, “El otro Whitman”, publicado en el número 14 de *La Vida Literaria* de 1929 y *Discusión* de 1932.

Tal como observa Pastormerlo, una de las preocupaciones de los textos en donde Borges ejerce la labor crítica es la de la imagen de autor y su incidencia en la lectura de sus textos (31). Una de las operatorias que estos textos comparten es precisamente la de rebatir imágenes cristalizadas de esos autores (Apollinaire moderno, Wells sucesor de

¹⁷ Análisis en profundidad los materiales con los que Borges y Bioy Casares compusieron esta sección en “Las piezas de ‘Museo’ de B. Suárez Lynch”, que integra el *dossier* dedicado a la escritura de Borges en colaboración que editamos junto con Daniel Balderston, publicado en la revista *Variaciones Borges* n°49.

Verne, Wilde decadentista, etc.); en este caso Borges arremete de lleno contra los modos en que las biografías de autor inciden en la lectura de los textos. Whitman vendría a ser el paradigma de los equívocos que estos modos de leer pueden provocar. Se trata, ni más ni menos, que de un nuevo ataque a las cristalizaciones del modo de leer romántico contra el que se ensaña desde sus inicios, tal como ya se puede observar en el artículo sobre el poeta norteamericano de 1929:

El asombro, con todo, labró una falseada imagen de Whitman: la de un varón meramente saludador y mundial, un insistente Hugo inferido desconsideradamente a los hombres por reiterada vez. Que Whitman en grave número de sus páginas fue esa desdicha, es cosa que no niego; básteme demostrar que en otras mejores fue poeta de un laconismo trémulo y suficiente, hombre de destino comunicado, no proclamado. (1996b 1: 207)

La recuperación de este antecedente se vuelve más que interesante porque esta alusión a Hugo remite a un comienzo sumamente beligerante que sería inconcebible en *Los Anales*, aunque algunos pasajes ya analizados dejan entrever, de manera no tan urticante, las mismas ideas. Me refiero a Francia como principal productor y diseminador de lecturas en donde la tradición (“tradición pandillera”, dice Borges) es leída como una práctica selectiva deliberada y que recorta e impone de acuerdo con intereses económicos:¹⁸

Los hombres de las diversas Américas permanecemos tan incomunicados que apenas nos conocemos por referencia, contados por Europa. En tales casos, Europa suele ser sinécdoque de París. A París le interesa menos el arte que la política del arte: mírese la tradición pandillera de su literatura y de su pintura, siempre dirigidas por comités y con sus dialectos políticos: uno parlamentario, que habla de izquierdas y derechas; otro militar, que habla de vanguardias y retaguardias. Dicho con mejor precisión: les interesa la economía del arte, no sus resultados. La economía de los versos de Whitman les fue tan inaudita que no lo conocieron a Whitman. Prefirieron clasificarlo: encomiaron su *licence majestueuse*, lo hicieron precursor de los muchos inventores caseros del verso libre. Además, remedaron la parte más desarmable de su dicción: las complacientes enumeraciones geográficas, históricas y circunstanciales que enfiló Whitman para cumplir con cierta profecía de Emerson, sobre el poeta digno de América. Esos remedos o recuerdos fueron el futurismo, el unanimismo. Fueron y son toda la poesía francesa de nuestro tiempo, salvo la que deriva de Poe. (1996b 1: 206)

Pastormerlo analiza la operación a partir de la cual Borges intenta “redefinir las relaciones entre la literatura francesa y estadounidense”, primero a partir de la poesía de Poe y luego, de la de Whitman (29-31). El diálogo entre estos dos textos es una clara muestra de esta tendencia, tal como queda de manifiesto en la referencia intratextual explicitada por el propio autor, con cita textual, procedimiento no tan común en sus ensayos (“La tercera [opinión] es mía; consta en la página 70 del libro *Discusión* (1932)”, n° 13: 41). En el artículo de 1947 retoma la problemática de los modos

¹⁸ Raymond Williams y Bourdieu, por solo nombrar algunos, se esmerarían un tiempo después en sistematizar estos conceptos.

cristalizados de leer a partir de la imagen impuesta de escritor en detrimento de lo que los propios textos dicen, tal como sintetiza a partir de esta sentencia magistral: “Pasar del orbe paradisíaco de sus versos a la insípida crónica de sus días es una transición melancólica” (n° 13: 42).

Es por eso que, de todos los artículos aquí analizados, este es el que más apela a la cita y análisis de versos. De ese modo, propone desplazar la lectura de Whitman desde encasillamientos en escuelas (el precursor del verso libre) y desde una imagen de poeta asimilado al sujeto poético de sus versos, hacia el poeta que trasciende su aquí y ahora, es decir, el valor como representativo de una época, para transformarse en una literatura, en un todo que aspira a perdurar: “Así se desdobló en el Whitman eterno, en ese amigo que es un viejo poeta americano de mil ochocientos y tantos y también su leyenda y también cada uno de nosotros y también la felicidad. Vasta y casi inhumana fue la tarea, pero no fue menor la victoria” (n° 13: 45).

Borges volverá a hablar sobre Whitman en reiteradas ocasiones, como el curso de literatura norteamericana que dictará en el CLES en 1949, o la conferencia que dará en la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) en 1951, que reiterará en 1953 en Avellaneda. Gracias a una crónica del diario *La Prensa* de 1958, contamos con algunos pasajes de una conferencia dictada en 1958 en el Instituto de Conferencias, recogida en *Textos Recobrados* (3: 38-40). A partir de esa “huella” se advierte el reciclaje de dos pasajes importantes de la nota de *Los Anales*, que son precisamente aquellos referidos a la relación del poeta con los lectores y los procedimientos de proyección a futuro, así como la contraposición entre la vida y la obra.

Respecto de sus clases universitarias de 1966, es llamativa la omnipresencia de este poeta en casi todas las clases, en relación con temas variados, que le permiten hacer dialogar distintas tradiciones, como la poesía medieval o el romanticismo con el verso libre, poniendo en práctica el ideologema de que es posible historizar la literatura por encima de los nombres propios.

6. “Nota sobre Chesterton”: la estética del policial y el fantástico

En el caso de esta intervención, es necesario considerar de manera conjunta la tarea de Borges como editor, ya que *Los Anales* publica cuatro textos de Chesterton (tres cuentos y un poema), volviéndolo uno de los autores más publicados de la revista.¹⁹ Este dato demuestra no solo el interés de Borges por el autor, rasgo que comparte con los otros escritores ya tratados en los textos anteriores, sino especialmente la afinidad con el proyecto estético que Borges pretendía promover en esta publicación. En efecto,

¹⁹ Los cuentos publicados son: “Cómo descubrí al Superhombre” (n° 3: 18-20), “Los pilares blancos” (n° 14: 27-37) y “Los tres jinetes del Apocalipsis” (n° 14-15: 9-19); el poema se titula: “El burro” (n° 20-21-22: 53) y es probable que haya sido traducido por Borges, tal como lo había hecho con “Lepanto”, el poema publicado en el primer número de la revista *Sol y Luna* (136), que incluye un artículo de Ignacio Anzoátegui, con el que difícilmente Borges haya coincidido, dada la fuerte moral católica que orientaba la mirada crítica de este autor. [Nota de la coord.: Sobre Borges y Chesterton, ver el artículo de Lucas Adur en este dossier].

los tres cuentos publicados tienen estructura del policial y juegan con la presencia de lo monstruoso.

Borges ya había escrito sobre él antes en reiteradas ocasiones; baste mencionar “Los laberintos policiales y Chesterton” (julio de 1935) y “Modos de G.K. Chesterton” (julio de 1936), ambas notas publicadas en *Sur*, en donde se propone imponer formas de lectura diferentes a las de los grupos católicos argentinos, a partir de la tesis de la fuerte presencia de la matriz policial y fantástica en sus ficciones. Imagen de autor y obra vuelven a imbricarse en el análisis crítico de Borges; en la necrológica de 1936 sostiene: “Quedan las cartas de su fama, quedan sus proyecciones inmortales” (1999: 18).

El texto de *Los Anales* también formará parte de *Otras inquisiciones*, aunque con el nombre acortado a “Sobre Chesterton”; luego integrará la *Nueva antología personal* de 1968. La hipótesis de esta nota es la repetición del esquema de composición de los textos policiales de Chesterton, que alternan elementos del policial y de los relatos de misterio, en contraposición con Poe, quien cultivó ambos formatos, pero sin combinarlos. Borges retoma el argumento ya utilizado en la necrológica de *Sur* (1936) y vuelve a apelar a la antítesis para definir una poética; es más, retomará el procedimiento y la idea en el curso que dará en 1951 sobre el género policial en Rosario, titulado “La novela policial. El siglo XX: Chesterton. Los contemporáneos”. Nuevamente, gracias a la nota periodística del diario *La Capital* de esa ciudad puede advertirse la refuncionalización de pasajes textuales entre esta nota y las conferencias (23/6/1951).

Luego del planteo inicial, Borges se concentra en analizar con mucha profundidad los procedimientos salientes de la escritura de Chesterton, demostrando cómo escapan a todo propósito inicial del autor, proponiendo otra vez teorías innovadoras sobre la separación entre autor y proceso creativo (o lo que muchos críticos llamarán posestructuralismo *avant la lettre*). Lo que me interesa destacar en este párrafo tan formal es el modo en que analiza las imágenes de Chesterton, que no solo contribuyen a reafirmar su hipótesis, sino que conforman un corpus que será retomado en sus clases de 1966 en Mar del Plata; tal es el caso de la metáfora del “monstruo hecho de ojos” para referir a las estrellas o la idea atroz de “un laberinto sin centro” como imágenes que contribuyen a calificarlo como “tejedor de pesadillas” (n° 20-21-22: 50). Diecinueve años después, reciclará conceptos de este texto para discutir su interpretación de los géneros como marco desde el cual leer un texto, apelando nuevamente a este cruce entre lo policial, lo fantástico y la parábola que singulariza los relatos de Chesterton (1966: 57).

Otro aspecto interesante que conecta esta nota con la anterior sobre Wilde es que recupera esa antinomia que decía que éste propendía a la felicidad, mientras que Chesterton lo hace hacia la pesadilla. Me parece que acá puede rastrearse otra noción que va a resultar importante para la mirada crítica de Borges; me refiero al concepto de felicidad ligado a una literatura y de las emociones como un parámetro describible en las lecturas. En efecto, ya en escritos tempranos como “El ‘Fausto’ criollo” (1925), Borges utiliza y define este concepto:

El *Fausto* de Estanislao del Campo es, a mi entender, la mejor que ha dicho nuestra América. Son aplaudideras en ella dos nobilísimas condiciones: belleza y felicidad. Y conste que al decir felicidad no pienso en la curiosa felicidad del elogio latino, frase que muchos suelen entender como suena y cuya equivalencia castellana es algo así como justedad cuidadosa, sino en la buena voluntad y en el júbilo que sus versos trascienden. Libro más fiestero, más díscolo, más buen palmeador del vivir, no conozco ninguno. Dicha y belleza están en él: excelencias que fuera de sus páginas, solo en alguna mujer perfecta he mirado. (2012: 18)²⁰

De este modo, el concepto atraviesa distintas etapas de su escritura, desde los devaneos criollistas a las reflexiones sobre literatura inglesa, para finalmente hacer síntesis en uno de sus más célebres conferencias: “El escritor argentino y la tradición” (1951), donde la felicidad resurge como una categoría deseable, como un anhelo que debe proponerse el escritor argentino así, sin más distinciones ni especificaciones que las que el autor allí promueve para innovar y formar parte de la cultura universal, repitiendo el mismo movimiento que recién señalara para cada autor en el que detiene su mirada: “Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare” (1996b 1: .273).²¹

Por último, quiero subrayar la repetición de otro procedimiento, como es la comparación con otros casos de la literatura universal (precursores, como dirá con frecuencia) que permiten siempre ensanchar los límites del autor más allá de las fronteras de una nación y de un presente, para contribuir a verlo en su dimensión universal y, al mismo tiempo, otorgarle un lugar dentro del vasto engranaje que trasciende el tiempo: la maquinaria literaria.

Para cerrar este trabajo, me gustaría concluir con dos consideraciones sobre los posibles aportes de este tipo de enfoque: la primera, en relación con la metodología en pos de lograr el objetivo general de restituir los contextos de producción y circulación de cada texto de Borges para estudiar el surgimiento y consolidación de su figura de autor y lector; la segunda –como un desprendimiento de ésta– las particularidades del tipo discursivo practicado por Borges y sus variantes, de acuerdo con las polémicas de época con las cuales dialogaba y atendiendo a las condiciones materiales que incidieron en su labor.

Cuatro de los textos aquí analizados pasan a integrar el volumen *Otras inquisiciones*. Además, los temas tratados y las ideas esbozadas son retomados en conferencias posteriores. De este modo, puede armarse una serie a partir de la circulación intratextual que arroja nuevos resultados sobre los modos de escritura en Borges. Uno de los

²⁰ En el mismo sentido se orientan los conceptos del texto “La felicidad escrita”, publicado en *La Prensa* en 1926 y luego recogido en *El idioma de los argentinos* en 1928.

²¹ Agradezco a Daniel Fitzgerald y Sol Martincic, miembros del grupo “Escritura e invención” que dirijo en la UNMdP, por hacerme notar esta persistencia de la noción de felicidad. Hablando de constantes, resulta llamativa también la referencia a *La urna* de Enrique Banchs en “El escritor argentino” y en el ensayo “Examen de un soneto de Góngora” en donde también lo valora a partir de la idea de felicidad.

principales estudiosos e impulsores de esta línea de lectura, desarrollada en muchos de sus trabajos, pero especialmente sintetizada en su trabajo monumental de edición y estudios de manuscritos, Daniel Balderston, lo explica de este modo:

Es decir, muchos de los ensayos del período central de Borges habrán pasado por varias etapas: anotaciones de lecturas, listas de posibles temas, borradores de clases o conferencias, y segundas versiones más escuetas que giran en torno a alguna idea provocadora que había surgido en los borradores anteriores; luego vienen copias en limpio, o casi en limpio, para su publicación. Muchos, a la vez, se reescriben de modo parcial o total para versiones posteriores (como es el caso de “Destino escandinavo”, sacado en parte de un par de páginas de *Antiguas literaturas germánicas* pero reescrito casi totalmente). (2019: 16)

Este artículo es una pieza más en el entramado crítico que atiende a la publicación y circulación de los textos y la reposición de la temporalidad, que nos dará una idea acabada de la sucesión en el armado de series, así como de la simultaneidad de actividades de distinta índole que arroja luz sobre las condiciones de producción de los textos. Se advierte así no solo la importancia de estudiar cada texto en relación con su contexto inicial de publicación, sino también en relación con la serie de la que forma parte en tanto se puede comparar con distintas variantes (ediciones) y formatos (manuscritos, conferencias, clases, notas, etc.) atendiendo a repeticiones y diferencias. En efecto, coincido con Louis cuando marca que “el mismo texto publicado en una revista y en un libro no es el mismo texto, puesto que más allá de las posibles variantes, las modificaciones que sufre un texto cuando pasa de un medio a otro transforman su significado” (2014: 11).

Estas reflexiones sobre las variantes entre formatos nos llevan a destacar la importancia de las ilustraciones en forma de retrato que forman parte del montaje del texto y que desaparece en las versiones posteriores en libros. Y en el mismo sentido se orienta la reflexión sobre el género, dado que más allá de leves matices, los seis textos aquí recortados presentan rasgos similares que pueden ser sistematizados.

Así, por ejemplo, cabe destacar que, a diferencia de los textos publicados en su predecesora *Destiempo*, los seleccionados para *Los Anales* no fueron publicados con antelación, de tal modo que son producidos *ad hoc*.²²

Por otro lado, resulta llamativa la coincidencia de la estructura sintáctica en tres de los títulos, además de la reiteración de la palabra “nota”, que remite precisamente al género en cuestión. Podríamos sumar “Sobre Oscar Wilde” si consideramos que “nota” bien puede considerarse elidido. Esta lectura se ve reforzada por el cambio que realiza en *Otras inquisiciones*, en donde “Nota sobre Chesterton” se transforma en “Sobre Chesterton” a secas. Si a esto agregamos el lugar fijo en la revista (excepto en la nota sobre Wells que integra un *dossier* necrológico) y otros rasgos formales visibles como

²² Al analizar el circuito de publicación de los textos incluidos en la revista dirigida junto a su estrecho colaborador y amigo Bioy Casares, García (3-4) y Mascioto (64) demuestran que los textos que Borges incluye allí habían sido publicados antes en otros medios.

la brevedad, creo que podemos dejar establecido un vínculo entre el género y las exigencias del formato revista, considerando –además de la brevedad– el atractivo que la fuerza de la polémica tendría para atraer la atención del lector. La estructura es repetitiva, lo cual se aviene bien con la idea de secciones fijas: estos escritos se distinguen por tomar como objeto a un escritor y tratar de ofrecer una semblanza a través de una mirada que se centra en la obra, más que en la vida, y que polemiza constantemente con otras miradas. Más allá de estos rasgos formales, es importante señalar el valor de estas intervenciones a la hora de analizar el proyecto general de la revista en relación con su rol de director. En líneas generales, se advierte que en *Los Anales* Borges construyó un espacio en donde pudo trabajar con libertad, proponiendo autores (la mayoría, de su círculo de amistades o colegas respetados) y reforzando líneas estéticas que lo distinguirían en el período (defensa de los géneros policial y fantástico), así como lecturas que se volverían temas comunes de sus reflexiones. En tanto estos textos también invitan a ser leídos y analizados como precursores de su labor como conferencista primero y luego profesor de literatura inglesa y norteamericana en la universidad, conforman una serie que también devela las operaciones de una faceta que atraviesa y alimenta las demás, la de Borges crítico.

Referencias bibliográficas

- ARIAS, Martín Y HADIS, Martín (eds.). 2019. *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Sudamericana.
- ARTUNDO, Patricia. 2010. “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”. *IX Congreso Argentino de Hispanistas “El Hispanismo ante el Bicentenario”*, La Plata. Consultado el 15 de febrero de 2020. URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf
- BALDERSTON, Daniel. 2018. “Revelando las falacias del nacionalismo: de ‘Viejo hábito argentino’ a ‘Nuestro pobre individualismo’”. *Variaciones Borges* n° 46, pp.135-155.
- BALDERSTON, Daniel y MARTIN, María Celeste (ed., transc. y notas). 2019. *Ensayos. Jorge Luis Borges*. Borges Center, Pittsburgh.
- BIANCOTTO, Natalia. 2013. “Borges, lector hedonista”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* n° 42, pp. 347-366.
- BIOY CASARES, Adolfo 2006. *Borges*. Buenos Aires, Destino.
- (dir.). *Destiempo*. En *Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA)*. Consultado el 3 /12 / 2018. URL: <https://www.ahira.com.ar/revistas/destiempo/>
- BLANCO, Mariela. 2019. “Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores”. *Cuarenta naipes* n° 1, pp. 275-298. Consultado el 1 de marzo de 2020. URL: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cuarentanaipes/article/view/3364>
- (dir.). 2018. Conferencias de Jorge Luis Borges (1949-1955), herramienta digital disponible en: <http://centroborges.bn.gov.ar/>

- BORGES, Jorge Luis. 2012. "El 'Fausto' criollo". *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Debolsillo, pp. 17-21.
- , 2077. *Textos recobrados*. Buenos Aires, Emecé, tomos 1 y 2.
- , 1999. *Borges en Sur*. Buenos Aires, Emecé.
- , 1996. *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé.
- , 1996. *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé.
- , 1996. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, tomos 1 y 2.
- , 1966. *Apuntes de sus clases dictadas en la Universidad Católica de Mar del Plata*, material inédito.
- , 1925. "El Ulises de Joyce" y "La última hoja de Ulises". *Proa* n° 6, pp. 3-9 (edición facsimilar).
- , (dir.). *Los Anales de Buenos Aires*. En *Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA)*. Consultado el 1 de febrero de 2020. URL: <https://www.ahira.com.ar/revistas/los-anales-de-buenos-aires/>
- COLMAN SERRA, Rocío. 2016. "Variaciones sobre lo fantástico en tres conferencias de Borges". *Variaciones Borges* n° 42, pp. 87-96.
- FITZGERALD, Daniel. 2016. "El escritor y nuestro tiempo: la conferencia, Entre Ríos 1952". *Variaciones Borges* n° 42, pp. 59-85.
- GARCÍA, Carlos. 2019. "Destiempo 1936-1937: la revista de Bioy". En *Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA)*. Consultado el 5 de junio de 2019. URL: <https://www.ahira.com.ar/wp-content/uploads/2019/03/Destiempo-1936-1937-la-revista-de-Bioy.pdf>
- GIORDANO, Alberto. 2005. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- GOYENECHE, Juan Carlos; AMADEO, Mario y ANZOÁTEGUI, Ignacio (dir.), *Sol y luna*. En *Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA)*. Consultado el 3 de marzo de 2020. URL: <https://www.ahira.com.ar/revistas/sol-y-luna>
- HELFT, Nicolás. 2013. *Jorge Luis Borges. Bibliografía e índice*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- LAFON, Michel. 2011. "Borges y Francia, Francia y Borges". En Cámpora, Magdalena y González, Javier Roberto (eds.), *Borges-Francia*. Buenos Aires, Selectus/Publ. de la FFYL, UCA, pp. 21-34.
- LOUIS, Annick. 2014. "Las revistas literarias como objeto de estudio". *Revistas culturales 2.0*. Consultado el 23 de marzo de 2020. URL: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>
- , 2013. *Jorge Luis Borges. Obras y maniobras*. Santa Fe, UNL.
- MASCIOTO, María de los Ángeles. 2018. "Borges editor". *Anclajes* n° 2, pp. 57-68.
- PASTORMERLO, Sergio. 2007. *Borges crítico*. Buenos Aires, FCE.
- SAÍTTA, Sylvia. 2018. "Borges mediático". *Variaciones Borges* n° 46, pp. 3-21.

WILLSON, Patricia. 2004. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI.