



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Pontificia Universidad Católica Argentina
Santa María de los Buenos Aires

Número monográfico

**Borges, sus ensayos:
lógicas textuales y archivos de época**

Coordinación a cargo de:
Magdalena Cámpora

81

Enero – Junio 2020

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decana

Dra. OLGA LUCÍA LARRE

Directora del Departamento de Letras

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Secretarios de Redacción

Dr. ALEJANDRO CASAIS

Mgtr. PABLO CARRASCO

Consejo editorial

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)

Consejo de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. MAGDALENA CÁMPORA; Dra. ADRIANA CID;
Dra. DULCE DALBOSCO; Dr. DANIEL CLEMENTE DEL PERCIO; Lic. MARÍA BELÉN NAVARRO;
Dra. MARCELA NÉLIDA PEZZUTO; Dra. MARÍA JOSÉ PUNTE

Revista indizada por catálogo de LATINDEX, MLA Internacional Bibliography y DIALNET

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Acceso abierto:

<http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/index/index>

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC - Buenos Aires

(54-11) 4338-0791 - depto_letras@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/filosofia-letras/nuestra-facultad/departamentos/depto-letras

ISSN electrónico: 2683-7897

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual

Nº: 181711

Índice

LETRAS

81 (enero - junio 2020)

PRELIMINARES

MAGDALENA CÁMPORA, <i>Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de época</i>	5

¿LEJOS? ESPAÑA, ENTRADA EN MATERIA

ROBIN LEFERE, <i>Borges, lector de Unamuno (¿1920-1937?)</i>	14
MUNIR HACHEMI GUERRERO, <i>De maestros y discípulos: estrategias de construcción de la figura tutelar en Borges (el caso de Cansinos Assens)</i>	32
CARLOS GARCÍA, <i>Jorge Luis Borges vs Guillermo de Torre (1920-1925)</i>	46
CÉSAR DOMÍNGUEZ, <i>Guillermo de Torre junto a Jorge Luis Borges: mediadores transatlánticos del meridiano intelectual 1927-1945 (O sobre los gatekeepers de William Marling: addenda et corrigenda)</i>	56

EL ESCRITOR ARGENTINO Y LA ÉPOCA

DANIEL BALDERSTON, <i>“Anotación al 23 de Agosto de 1944”: Reflections on a Newly Acquired Manuscript</i>	77
MARÍA LUCÍA PUPPO, <i>El escritor hispanoamericano y la tradición: Jorge Luis Borges y José Bergamín en el Diario de José Pedro Díaz (Montevideo, 1945-1948)</i>	91
MARIANO SVERDLOFF, <i>La hidra de los traductores: exclusiones y continuidades en “El escritor argentino y la tradición”</i>	100
GUIDO HERZOVICH, <i>El escritor argentino y la internacionalización. Las jergas de la autenticidad</i>	122

EL ENSAYISMO Y EL TRABAJO: EDITOR, ANTÓLOGO, CONFERENCISTA Y CRÍTICO

ANA GARGATAGLI, <i>Borges en Crítica: invención y escritura de Las mil y una noches</i>	155
LUCAS ADUR, <i>Chesterton: una lectura a contrapelo</i>	171
MARIANO GARCÍA, <i>Jorge Luis Borges: géneros menores y canon para adultos</i>	190
MARIELA BLANCO, <i>Borges crítico en Los Anales de Buenos Aires</i>	204

LA MARCA BORGES, ENSAYO Y ANTIENSAYO

SEBASTIÁN URLI, <i>Libertella y Borges, o las patografías de Menard</i>	225
ANA GALLEGU CUIÑAS, <i>El gesto Borges en Piglia</i>	245
ANNICK LOUIS, <i>A momentary lapse of history. Borges y la crítica moderna argentina bajo la última dictadura y en la postdictadura (1976-1986)</i>	270

RESEÑAS

Mariela Blanco (Dir.), <i>Conferencias de Jorge Luis Borges (1949-1955)</i> , ORNELA LIZALDE y SOL MARTINCIC	340
Daniel Balderston y María Celeste Martín (eds.), <i>Jorge Luis Borges. Poemas y prosas breves / Jorge Luis Borges. Ensayos</i> , MARIANO GARCÍA	345
Daniel Balderston, <i>How Borges Wrote</i> , MARÍA LAURA BOCAZ LEIVA	352
Roland Béhar y Annick Louis (Dirs). <i>Lire Borges aujourd'hui. Autour de Ficciones et El hacedor</i> , LUCAS ADUR	359
Julio Premat, <i>Borges</i> , MARIANA DI CIÓ	364
Pablo Ruiz, <i>Four Cold Chapters on the Possibility of Literature: Leading Mostly to Borges and Oulipo</i> , JUAN TORBIDONI	369
Mariana Di Cío (ed.), <i>Alejandra Pizarnik – André Pieyre de Mandiargues. Correspondance. Paris-Buenos Aires. 1961-1972</i> , SANTIAGO HAMELAU	373
Ana Gallegu Cuiñas, <i>Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial</i> , JORGE LOCANE	380

Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de época

*Le risque, pour l'historien désireux de comprendre le passé,
de savoir ce qu'il est advenu après la période qu'il étudie.*
Alain Corbin

El presente ilumina al pasado tanto como éste a aquél.
Tulio Halperín Donghi

El espíritu que anima este dossier se mueve entre estas dos citas de historiadores. Y una tercera, de Valéry: “solo se lee lo que se puede pensar”. Ahora que Borges es el monumento que sabemos, resulta difícil imaginar en términos epistémicos y metodológicos una situación de escritura donde se obvie ese estatuto, donde el ensayo sea, como en sus orígenes, tentativa; sin embargo, no siempre fue así, y las determinaciones críticas que identifican operaciones, posicionamientos y cálculos también deben lidiar con los efectos de la contingencia y de la réplica, es decir, con la presencia de la vida y de los otros. Borges escribió para, discutió con, pensó en, se construyó como, y lo hizo en contextos históricos que le eran promisorios, adversos, favorables: toda la fecunda tradición de crítica contextualista de los últimos treinta años (este número de *Letras* cuenta con algunos de sus mayores representantes) nos mostró hasta qué punto Borges se entendía de otro modo, cuando su texto se colocaba al lado de los textos y los sucesos que le eran coetáneos.

¿Qué hay de nuevo entonces? Para empezar, la infinita multiplicación de las fuentes documentales y de sus posibilidades de acceso, en estos tiempos en que las herramientas digitales y la reproductibilidad técnica, al alcance de todos, permiten imaginar y proponer facetas impensadas de la vida y de la obra. La Biblioteca Nacional Mariano Moreno con sus colecciones digitales,¹ su Centro de Estudios y Documentación J. L. Borges,² el sitio dedicado a las conferencias argentinas (1949-1955);³ los múltiples insumos del Borges Center,⁴ la publicación facsimilar de manuscritos y borradores en ediciones digitales; el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AhiRa),⁵ el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDinCI),⁶ los documentales, las entrevistas, las intervenciones públicas colgadas en plataformas

¹ <https://catalogo.bn.gov.ar/>

² <https://bn.gov.ar/biblioteca/centros/borges>

³ <http://centroborges.bn.gov.ar/conferencias/>

⁴ <https://www.borges.pitt.edu/>

⁵ <https://www.ahira.com.ar/>

⁶ <http://cedinci.org/>

institucionales, en redes sociales, en YouTube, en SoundCloud: la novedad es que el estudio de Borges ya no depende del legado patrimonial de sus textos, y que la libertad de acceso a las fuentes promete nuevas e incontroladas percepciones. Sin duda, con un poco de distancia, el lingüista utópico que en *El tamaño de mi esperanza* proponía ensanchar el idioma multiplicando no los signos sino las representaciones, hubiera sabido apreciar los muchos Borges que, como fotos de Viterbo, las bases digitales nos arrojan. Borges en Santiago del Estero, en Bahía Blanca, en Olavarría, surcando el mapa de las provincias como un viajante de comercio para dictar sus conferencias; tachando un manuscrito, dejando sobre la página de un cuaderno Caravela una marca de eso que alguna vez llamó el momento infinitesimal de la invención (TR 2, 122); Borges hablando en el Club social de Gualaguay, en el Fogón de los Arrieros en Resistencia, en la Agrupación Artística Chivilcoy; sobre James Joyce en la Sociedad de Ingenieros en Rosario y sobre la Cábalá en la Asociación Cultural sionista tucumana.

Lo cierto es que en medio de tanto archivo, Borges puede ser el centro de la galaxia o el punto de ajuste de una red compuesta por múltiples actores y objetos, que lo devuelven a escala humana: el campo crítico en formación, los adversarios políticos con quienes sus ensayos

discuten; los gestores culturales y los notables que lo presentan antes de disertar; los periodistas que anuncian sus visitas con letras que bailan, debido a las matrices sin justificar de una linotipo que algún obrero tipográfico – el del recorte acá al lado es de Azul– no logró arreglar; el público que lo lee, la gente que lo escucha: “la disertación fue seguida por un número crecido de concurrentes”, “el conferencista fue muy aplaudido por el calificado auditorio

que participó de la velada”, “interrumpida en diversos pasajes su disertación por el



Diario del Pueblo, Azul, Prov. de Buenos Aires, 25 de agosto de 1949
(Fuente: Conferencias de JLB, 1949-1955, BNA)

aplauzo de la concurrencia”; los pasillos de los hoteles, los halls de los clubes sociales. Viñetas, escenas, objetos, materialidades que hoy descubrimos en catálogos, facsímiles, recortes escaneados, geolocalizaciones y mapas; ventanas que traen a nuestros ojos algo del mundo ya perdido de sus pares.



Borges en “El Fogón de los Arrieros”, Resistencia, Prov. del Chaco, junto a Efraín y Aldo Boglietti, fundadores del espacio cultural, agosto 1950 (Fuente: Conferencias de JLB, 1949-1955, BNA)

El fetichismo o la desorientación son algunos de los peligros ante la avalancha de registros. Las ventajas, en términos de investigación, aparecen cuando la multiplicación de archivos obliga a recurrir a métodos de otras disciplinas, para ordenar las fuentes. Los

artículos que componen este dossier acuden, para estudiar a Borges, a la historia del libro y del impreso, a la historia intelectual y a la sociología de los intelectuales, a la historia de la lectura, a la internacionalización del mercado editorial, a los estudios transatlánticos, a la historia de la traducción, a la crítica genética. Esta reposición de circuitos y de redes restablece lo que entonces era actual y ofrecía resistencia, y devuelve a Borges a su anterior escala; más aún, la ampliación de la perspectiva en algún punto suspende lo que sabemos vendrá luego. Aquí es donde el otro elemento del dossier —el ensayo— se manifiesta en su doble sentido, que en Montaigne era uno solo: el género discursivo, la tentativa vital. Los “ensayos” de Borges a los que remite el monográfico son textuales y vitales; a ambos los une la tentativa como forma.

Si algo dicen, en efecto, los documentos de época, es hasta qué punto en cada etapa de la vida literaria Borges avanza por prueba y error, ensaya posibilidades múltiples —“yo estoy seguro de que así procede la inteligencia: por arrepentimientos, por obstáculos, por eliminaciones [...]” (TR2, 121). Esos desplazamientos de un punto en un campo de relaciones se observan mejor en determinados contextos, de fondo más claro. España en este sentido es el espacio más explícito, más literal, de una entrada en materia donde *à la Rimbaud* (de 1870) se prueban todos los vinos, todos los corazones para ingresar al cenáculo. El trabajo de Robin Lefere, que abre el dossier, nos descubre a Miguel de Unamuno en pleno ejercicio del compromiso político que marcó sus últimos años: luminaria esquivada que el joven Borges busca en reseñas laudatorias o desafiantes, cartas y dedicatorias de libros, muchas de ellas desconocidas hasta ahora. Ese halo del autor de *Niebla* que tanto atrajo al primer Borges le servirá luego para problematizar, en sus ensayos, las complejas relaciones entre imagen, leyenda y fama. La reflexión de Munir Hachemi Guerrero recupera el punto de vista de Cansinos Assens, y desde ahí ilumina la lectura (estratégica) que hace Borges, años más tarde, de

esa búsqueda de padrinazgos en España con la construcción de Cansinos como mentor y guía, y el propio conmovedor relato retrospectivo de un Cansinos ya anciano. Carlos García restablece en base a sorprendentes inéditos el lugar del “inevitable Torre” (*Cartas del fervor*, 126) en la primerísima difusión de Borges, al margen del testimonio del futuro cuñado, en general burlón y displicente, de lo que fue Guillermo de Torre en la “hora ultraísta” (*TR2*, 101). César Domínguez resignifica el antagonismo De Torre/Borges al mostrar la homología de posiciones que ambos comparten como gatekeepers en un espacio transatlántico –editorial, comercial, simbólico– que ellos mismos contribuyeron a armar: mediadores que consagran a otros en sintonía con el movimiento de A que engendra a B, que engendra a C. Estos archivos, que la investigación y el fino análisis vuelven inteligibles, recuperan parte de la experiencia vital y afectiva del hombre de letras, que servirá luego en los ensayos centrales de los años cuarenta y cincuenta como base argumental para la reflexión sobre la relación entre el autor y su imagen –autor que llevará el nombre de Flaubert, de Valéry o Whitman, como bien marca Lefere, pero seguirá atravesado por el decurso vital y las preocupaciones del propio Borges. Desde esta perspectiva, y en contra de un lugar común instalado por nuestro autor, no hay en él disociación entre experiencia y escritura, y la materia de que están hechos esos ensayos (como le corresponde por lo demás al género) abrevia plenamente en su vida.

Un efecto de la multiplicación de archivos, decíamos, es la consecuente reposición de escala de un Borges situado: en circuitos editoriales, en redes transnacionales, en determinado momento de la circulación de ideas. No que esta amplitud metodológica obture el análisis textual, al contrario: en la reinscripción dentro de un campo visual más amplio se potencia singularmente la percepción del funcionamiento argumental y retórico de su escritura. Esto se vuelve patente en el estudio de “El escritor argentino y la tradición”, el ensayo cuyas marcas contextuales Borges intentó borrar de modo más brutal, y al que Guido Herzovich, Lucía Puppo y Mariano Sverdloff dedican nuevas lecturas. El trabajo de Lucía Puppo resitúa algunas de las ideas centrales de ese ensayo en un circuito amplio, que se extiende hacia la banda oriental y entra en contacto con pensadores uruguayos y españoles que, para la misma época, manejan argumentos afines a los expuestos en “El escritor argentino y la tradición” —además de ofrecer la impagable mirada de soslayo de José Pedro Díaz observando a Borges: “veo venir hacia mí, por un corredor, un hombre algo bajo, con inverosímiles lentes negros —la sala, el corredor, el hotel, estaban en penumbra— que al llegar al hall miraba afanosamente para todos lados...” Ese impreciso desamparo contrasta con el vigor polémico del texto. En el teatro discursivo que Borges arma en éste, tal vez su ensayo más famoso (en todo caso, en la actualidad el más citado), se suceden voces y discursos transmutados por la ironía, según libreto que hoy nos es ya familiar: “un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho...”, “Según este singular parecer, los argentinos estamos como en los primeros días de la creación...”, “Muchas personas pueden aceptar esta opinión porque una vez aceptada se sentirán solas, desconsoladas y, de algún modo, interesantes”. Esos discursos, sin embargo, tienen por fuera del ensayo de Borges vida propia; los trabajos

de Mariano Sverdloff y de Guido Herzovich, que funcionan en díptico, restablecen a sus locutores en su contexto de origen –nacionalismo, izquierda, izquierda nacional–, desarmen los hilos y la cruz de madera que los sostiene y en ese proceso revelan la relación entre polifonía e ironía, en un teatro de la enunciación donde la letra de los actores marioneta la determina el ensayista. Sus investigaciones en particular recuperan amplias zonas de la actividad intelectual en la Argentina que Borges silencia (o apenas esboza al final del ensayo cuando habla de la escritura en función del ideal político, en Kipling): los intelectuales de izquierda, que en esa época traducen, editan, compilan, fundan editoriales y revistas, enseñan y ejercen la crítica desde instituciones y espacios ideológicos diversos, viajan y participan de vastas redes internacionales —disputan, en suma, las formas de posesión de la tradición. Otros tiempos, otras agendas: cuando se disipa la magia de la ironía borgeana, persiste el presentimiento de algo ausente en el discurso pulverizado del rival, y la pregunta por aquellos entramados culturales, editoriales, políticos, económicos, que delimitan el campo polémico en el que Borges se mueve. Al dar espesor a esas voces y a esas redes fantasma, los textos críticos recuperan una interlocución que abre a nuevas dimensiones interesadas y polémicas del ensayo; en el caso de “El escritor argentino y la tradición” esto es incluso refrescante, ahora que ese texto se ha vuelto palabra revelada, doxa crítica, sostén de periferias, y que la “irreverencia” como método legitima proyectos institucionales y pedidos de financiación internacional.

Como puede verse, la instancia material no le disputa espacio a la instancia crítica, sino que le da ideas. Tal vez sea en la crítica genética donde esta dinámica se realice de modo más inmediato. El análisis que Daniel Balderston ofrece del manuscrito de “Anotación al 23 de agosto de 1944” (parte de un proyecto más amplio de recuperación y estudio de los manuscritos autógrafos de Borges, del que se da cuenta en las reseñas de este número) permite aprehender un proceso inverso al de la economía estilística: ensayos de frase y expresiones que conviven en la página, sin definición o elección sintagmática por parte de su autor. Balderston analiza cómo, en una poética que hace de la pluralidad de versiones un modo operatorio, esta vertiginosa multiplicación hacia dentro de la frase instala en el lector de esos manuscritos una experiencia fuerte de la vacilación, de la inestabilidad del propósito. Como sucede con los archivos de Flaubert, esa multiplicidad que se descarta al volcar el texto a la imprenta sigue trabajando el texto por debajo. De ahí, quizá, la experiencia de la variación que la crítica sobre el ensayo borgeano ha estudiado (Sarlo, Arenas Cruz, Molloy, Giordano, el propio Balderston): esa intelección lectora de algo que no concluye (Flaubert de nuevo), y que ahora literalmente se nos muestra mientras sucede en los manuscritos.

En este sentido, cabe preguntarse por el estatuto del archivo en esa configuración llamada texto borgeano. ¿Cómo delinear los límites de ese objeto, y con qué términos: borrador, manuscrito, tapuscrito, prepublicación, ediciones en libro? ¿Cómo se relacionan, dado que Borges vivió de la literatura, esas instancias con sus trabajos de editor, conferencista, antólogo, crítico, traductor y lector de traducciones? A la existencia simultánea de múltiples posibilidades en los manuscritos –no dirimir, no zanjar, no concluir– se agregan las sucesivas versiones de un texto publicadas en

distintos soportes. Los derroteros laborales determinaron en algún caso esos soportes, con efectos cuya sumatoria no necesariamente equivale al ensayo puesto en libro, o sí. En su ensayo sobre (à) la *Revista Multicolor de los sábados*, Ana Gargatagli discierne los núcleos que allí aparecen como gemas, intuiciones, pero no se vuelcan en los ensayos recogidos en libro. Inversamente, muestra cómo otros textos allí publicados – “El puntual Mardrus”, “Las 1001 noches”– pasan directo al ensayo en libro, sin mayores modificaciones, en una prueba más de “las escasas diferencias que Borges establecía entre los diferentes tipos de público.” Su trabajo así ilumina la invención de un modo de relación con el lector que se mantiene en todas las etapas de la obra, sin teleología ni clasificación. El examen de la “operación Chesterton” que conduce Lucas Adur va en el mismo sentido, en la medida en que Borges pone los distintos soportes a los que tiene acceso al servicio de una disputa más o menos sorda con los nacionalistas católicos por el creador del Padre Brown: a través de un amplio mosaico de intervenciones en reseñas, prólogos, traducciones, ensayos, Borges instala a Chesterton en modo policial. Montajes argumentales, eslabones diseminados que arman una figura por repetición, insistencia, pequeños trazos: la reescritura como orden fundante, que Michel Lafon describió en su funcionamiento estructural, se refuerza aquí en los soportes, se vale de ellos para instalar una idea. Asimismo, Mariano García sigue la traza de Borges como director de colecciones y antólogo en los años treinta y cuarenta, y en ese operar analiza su gabinete de lecturas, que para entonces era más bien un gabinete de curiosidades donde la pieza policial y la pieza fantástica eran las rarezas estelares. A través del análisis de la maquinaria editorial, de la historiografía literaria en boga en esa época y del funcionamiento relacional entre centro y margen del canon, García profundiza las lecturas clásicas de Beatriz Sarlo y María Teresa Gramuglio en torno al “vasto operativo” que las principales figuras de *Sur* emprendieron, en los años cuarenta, para favorecer las condiciones de recepción de su propia estética.

Así, a la manera de Montaigne que en los márgenes de los *Essais* ya publicados engrosaba su materia, Borges aprovecha cada ocasión de publicar para ampliar el propósito, y ese ir y venir incide formalmente en la factura de su prosa. El estudio que propone Mariela Blanco sobre los ensayos que aparecen en *Los Anales de Buenos Aires* es desde esta perspectiva ejemplar porque analiza, en los textos, el modo en que las restricciones materiales de la revista moldearon procedimientos, dinámicas retóricas, extensión. En diálogo con el proyecto de recontextualización de las conferencias en formato digital que Blanco dirigió en el sitio de la BNA, el trabajo a su vez investiga el orden de relación entre la forma de esos ensayos y las restricciones del género conferencia, hacia y desde el que circulaban ideas y argumentos en un tiempo (los años cuarenta) en que Borges debía potenciar laboralmente su producción, de la que vivía.



El último capítulo de este monográfico se ocupa de Borges cuando ese nombre ya tiene significado propio, cuando se abre un nuevo estadio de la figura y de la obra que, parafraseando a Libertella, podría describirse como Borges[®] y que en todo caso remite a un momento donde el ensayo se vuelve teatral, porque el personaje es público de formas hasta entonces no practicadas con escritores en la Argentina. La lectura que Sebastián Urli hace de los ensayos de Libertella sobre Borges, escritos entre los años 1980 y principios del 2000, problematiza la hipótesis de la domesticación, por parte del mercado, de un Borges universal y mediático, que ha dejado según Libertella la “patografía” por la “Literatura” con mayúscula. En la obra poética tardía coetánea a ese

proceso, Urli sin embargo analiza aquellas autofiguras que permanecen, desde la forma, irreductibles a la domesticación. Llegados a este punto del dossier, y siempre hilando la noción de ensayo, interesa la implicación temporal, el decurso cronológico que supone la idea misma de una “marca Borges”: esta resultaría de la fijación de significados tomados de sus textos, de sus publicaciones, de su actuación pública, que para los años 1970 y 1980 ya llevan medio siglo de presencia. Toda lectura retrospectiva de esa firma, marca o factor, basada en la elección analítica de aquellas estrategias que le resultaron a Borges eficaces, funciona en este sentido como un anti-ensayo porque fija, extrayendo de esa loca sincronía de hechos que es una vida, una secuencia narrativa, una concatenación causal que vendría a diseñar una “carrera literaria”. El trabajo de Ana Gallego Cuiñas explora justamente en Ricardo Piglia esa apropiación, elaborada por una mente poderosa que bajo la máscara de Emilio Renzi revela su propio uso y perspectiva de eso que Gallego Cuiñas (cuyo novedoso libro sobre Piglia Jorge Locane reseña en este número) llama “el gesto Borges”.

Cierra este dossier el trabajo de Annick Louis sobre Borges y los medios impresos en la última década de su vida, un estudio de setenta páginas que también es un archivo de época. Escrito durante la pandemia que aquejó al mundo en 2020 (esperemos, lectores, que el pretérito esté justificado cuando lean estas líneas), cuando los medios de comunicación eran una mediación central de la nueva realidad, “A momentary lapse of history” investiga, en base a un descomunal trabajo de corpus y de pensamiento sobre cómo analizarlo, la relación entre Borges y los medios en la última dictadura militar argentina y en la postdictadura, hasta 1986, año de su muerte. Louis estudia el modo en que Borges constituye en notas, entrevistas, “conversaciones” lo que define como

“capital autoral mediático”; también vuelve audible la discusión que Borges entabla –a través de diarios y revistas– con las principales líneas teóricas y conceptuales que la “crítica modernizadora” buscaba instalar, en un tiempo (el regreso de la democracia) en que sus principales representantes encontraban en la universidad los medios de su institucionalización y en ciertas formas del ensayismo, un tono. En relación con el ensayo y la difusión de un pensamiento crítico sobre la literatura en el último Borges, los trabajos de Sebastián Urli, de Ana Gallego Cuiñas y de Annick Louis dan que pensar. Así, mientras Piglia y Libertella desarrollaban la “ficción crítica” o “la así llamada ficción teórica” (Rosa, “Veinte años después...”, 182-183), por su lado Borges, que para entonces rondaba los ochenta años, planteaba un movimiento muy radical: la puesta en vida de la crítica por otras vías, en nuevas zonas que hasta cierto punto suponían la entrega del control sobre las palabras y las ideas, con la consecuente necesidad de reajustar en los medios, día a día, las frecuencias de reproducción del sonido de su voz. En este, que podría ser tal vez su último juego con la forma del ensayo, las posiciones críticas se desplazan al espacio oral y mediático donde el sujeto Borges, como bien lo muestra Louis, pasa a ocupar el centro de la escena: larga distancia separa el ensayo autógrafo, obsesivamente trabajado, del texto escrito por otro en base al diálogo, la oralidad, las sucesivas correcciones de Borges en los medios.

Completa este número una actualización bibliográfica de algunos de los últimos textos y proyectos críticos más estimulantes sobre Borges y sus contemporáneos, presentados por las bellas plumas de Mariano García (sobre Borges, *Ensayos*, 2019, y *Poemas y prosas breves*, 2018, ed. de Daniel Balderston y María Celeste Martín); de María Laura Bocaz Leiva (sobre Daniel Balderston, *How Borges Wrote*, 2018); de Mariana Di Cío (sobre Julio Premat, *Borges*, 2018); de Ornela Lizalde y Sol Martincic (sobre Mariela Blanco, Dir., *Conferencias de Jorge Luis Borges (1949-1955)*, recurso digital, 2018); de Lucas Adur (sobre Roland Béhar y Annick Louis, Dirs., *Lire Borges aujourd’hui. Autour de Ficciones et El hacedor*, 2016); de Juan Torbidoni (sobre Pablo Martín Ruiz, *Four Cold Chapters on the Possibility of Literature: Leading Mostly to Borges and Oulipo*, 2014); de Santiago Hamelau (sobre Mariana Di Cío, ed., *Alejandra Pizarnik-André Pieyre de Mandiargues. Correspondance. Paris-Buenos Aires. 1961-1972*, 2018); de Jorge Locane (sobre Ana Gallego Cuiñas, *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*, 2019).

Lee bien el que lee último (*lira bien qui lira le dernier*), decía con ironía Genette, jugando con el dicho “rira bien qui rira le dernier”: bien conscientes de esa doble valía –risa y lectura– que señala el carácter mutable de toda hipótesis, ofrecemos estas páginas que siguen, sobre Borges y sus ensayos.

Magdalena Cámpora
Buenos Aires, junio de 2020

¿Lejos? España, entrada en materia

Borges, lector de Unamuno (¿1920-1937?)

ROBIN LEFERE
Université libre de Bruxelles
rlefer@ulb.ac.be
Bruselas – Bélgica

Recibido: 28 de febrero de 2020– Aceptado: 28 de marzo de 2020

Resumen: ¿Qué relaciones personales hubo entre los escritores Jorge Luis Borges y Miguel de Unamuno? ¿En qué medida se leyeron mutuamente y cuándo? Sobre todo: ¿en qué medida y en qué aspectos la lectura crítica de Unamuno por parte de Borges fue fecunda para éste? Son las cuestiones que explora este artículo, que pone de relieve, entre desacuerdos aparentes y continuidades secretas (e inversamente), una impronta unamuniana mucho más significativa de la que se suele considerar (la bibliografía es atípicamente parca, y tiende a limitarse a contrastes temáticos), y llega a formular la hipótesis de que la figura y la obra de Unamuno desempeñaron, a distintos respectos, un doble papel de modelo y de contra-modelo.

Palabras clave: Borges – Unamuno – Crítica literaria – Literatura comparada – Intertextualidad – Estética de la recepción – Autobiografía

Borges, Reader of Unamuno (¿1920-1937?)

Abstract: What kind of personal relationship was there between Jorge Luis Borges and Miguel de Unamuno? To what extent did they read each other and when? Above all: to what extent and in which aspects the critical reading of Unamuno's work was fruitful for Borges? These are the questions explored in the present paper that highlights, amongst apparent discrepancies and secret continuities, a much more significant "unamunian" mark than the one typically considered (bibliography is unusually thin and tends to be limited to thematical contrasts). It also leads to the hypothesis that both Unamuno's figure and work play, in different respects, a double role of model and counter-model.

Keywords: Borges – Unamuno – Literary criticism – Comparative literature – Intertextuality – Aesthetic of Reception – Autobiography

Después de su larga estancia en Ginebra (abril 1914-junio 1918), la familia de Jorge Luis Borges se traslada a Lugano, donde permanece unos meses, y luego, al cabo de un recorrido en tren con varias escapadas por el sur de Francia, llega a Barcelona (a finales de 1918), antes de embarcar para Palma de Mallorca (entre febrero y abril de 1919). En la isla balear estuvieron hasta julio o agosto de 1919; luego, por temporadas más breves, en Sevilla y Madrid, antes de volver a Palma a finales de abril de 1920 (pasando por Ginebra y Barcelona); dejaron la isla diez meses después, el 4 de marzo de 1921, día en que su barco sale de Barcelona.¹ Esto es: J.L. Borges estuvo en España dos años y unos tres meses, entre los diecinueve y los veintiún años, claves en su formación. Es ahí donde “Georgie” inició una vida literaria pública y conoció personalmente a varios escritores (Adriano del Valle y Pedro Garfias, Rafael Cansinos Asséns, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre...); ahí donde publicó, en revistas –principalmente *Grecia*, *Baleares*, *Gran guignol*, *Ultra* y *Cosmópolis*– sus primeros poemas y prosas, sus primeras traducciones (del alemán, del inglés, del francés) y sus primeros manifiestos literarios.² Ahí también donde intentó publicar sus primeros libros (uno de ensayos y otro de poemas),³ que al quedar inéditos finalmente destruyó. En suma, es ahí donde empezó a afirmarse como autor y crítico, incluso como polemista.

Ahora bien, Borges no estuvo en contacto con las figuras literarias de primerísimo plano, en particular los grandes nombres de la llamada “generación de 1898”. No se dio la ocasión, pero tampoco buscó crearla (que se sepa). Miguel de Unamuno –que dominaba la literatura española de la época y era la figura de más prestigio, y sin duda la que más relaciones mantenía con América latina, sobre todo Argentina–⁴ estaba en Salamanca cuando Borges en Madrid y, retrospectivamente, podemos soñar con un encuentro entre ambos (uno que hubiera sido documentado, idealmente con las impresiones de cada uno).⁵ Sin embargo, a principios de 1920, ¿hubiera sentido Borges el deseo de acercarse a Unamuno? De esa famosa generación, ¿qué había leído Georgie? Nos consta que, en agosto de 1919, había frecuentado, por lo menos, textos de Pío Baroja y de Azorín (y prefería netamente al primero),⁶ cabe suponer que también algo de los otros, aunque conviene recordar que, en Ginebra, había leído sobre todo las literaturas en francés y en alemán: debe de ser durante su estancia en España cuando se

¹ Me baso aquí en Marcos Ricardo-Barnatán (1995), Alejandro Vaccaro (1996), Carlos Meneses (1996 y 1999), Edwin Williamson (2006). Ninguno disimula sus dudas acerca de las fechas exactas; de hecho, sus cronologías varían bastante; el único consenso reside en las fechas en que la familia abandona Ginebra y toma el barco de vuelta hacia Buenos Aires. En su “primera década del Borges escritor”, Irma Zangara habla de “un año en Lugano” prescindiendo de fechas y, en realidad, retomando lo que declara Borges en su *Autobiographical Essay* (“Primera década...”, 402). Jean-Pierre Bernès, que no manifiesta dudas, dice que la familia se instala en Mallorca “pour près de dix mois”, hasta el invierno de 1919, y sitúa la vuelta posterior a “début octobre” de 1920 (*Œuvres Complètes*, I, XLIX).

² Para títulos y fechas, consúltense las “Publicaciones en orden cronológico” de la imprescindible *Bibliografía completa* de Nicolás Helft (1997).

³ Respectivamente *Los naipes del tahúr* y *Los ritmos rojos* (o *Los salmos rojos*).

⁴ Véanse Julio César Chaves, *Unamuno y América* (1964) y, el mismo año, Manuel García Blanco, *América y Unamuno* (los dos autores se concertaron y sus libros resultan complementarios), así como la recopilación del *Epistolario americano (1890-1936)* de Unamuno.

⁵ M. García Blanco escribe que “la visita al ‘morabito de Salamanca’, como le llamó Ortega y Gasset, constituía estación obligada” en las “peregrinaciones por España” de los escritores americanos, y menciona los casos de Ricardo Rojas, Luis Ross Mujica y Alfonso Reyes (22). Es cierto que en 1920 Borges recién empezaba a publicar artículos y por accesible que fuera Unamuno...

⁶ Véase “Chronique des lettres espagnoles” (*La Feuille*, Ginebra, agosto de 1919; ahora en *Textos recuperados. 1919-1929*, 17-23), donde Borges destaca a Baroja: mordaz, escéptico, vigoroso, franco, irónico.

puso al día con la literatura española contemporánea. De hecho, es probable que Borges no leyera a Unamuno antes de 1920: en una carta a su amigo Jacobo Sureda, de finales de noviembre de 1920, encontramos una primera referencia fugaz, cuando declara que “Del ingenio solo nos pueden salvar los graves hombres del Norte: Unamuno, Baroja” (*Cartas del fervor*, 182) –lo cual supondría una lectura previa (aún muy reciente), pero, por otra parte, la carta que le dirige a Unamuno en 1923 sitúa este “encuentro” literario más bien en 1921 (“hace dos años me encontré con Ud en la *Vida de don Quijote y Sancho*”)⁷. De manera general, es difícil saber exactamente lo que Borges leyó de Unamuno y cuándo (volveré sobre el tema).

En todo caso, de esto sí que no cabe duda: Unamuno es el escritor de la “generación de 1898” que más, y de forma más duradera, iba a impactar a Borges; y esta relación no se ha valorado lo suficiente.⁸ Se puede abordar desde diversas perspectivas (como el contraste, a partir de un aspecto determinado o a propósito de obras determinadas),⁹ pero la más interesante, me parece, es la que se corresponde con el tema de este dossier: la recepción crítica de Unamuno por Borges, y lo que se puede deducir o inducir de ella. Quisiera sugerir que, si bien Unamuno es una “influencia” entre otras muchas (sabido es que destaca la literatura anglosajona, con Whitman, Stevenson, Chesterton, Kipling, De Quincey, Carlyle... escritores admirados también por el español), ha sido una de las más productivas: Unamuno ha llegado a desempeñar, en ciertos aspectos, un doble papel de modelo y de contra-modelo. Propongo que sigamos la historia (tentativa) y las peripecias de esta recepción.

Antes de 1923

Las primeras referencias a Unamuno se encuentran en la correspondencia de Borges con sus amigos Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda; ya hemos visto una de ellas. He aquí las otras dos anteriores a 1923:

- “la Estética de Croce est une dégoûtation de bouquin encyclopédique; mais la préface de l'irréductible Don Miguel de Unamuno est assez bien” (carta a Maurice Abramowicz, 20 de enero de 1921; *Cartas del fervor*, 134);

- “Baroja y Unamuno y Pitín Sureda son de los pocos hombres totales que cuenta el siglo” (carta a Jacobo, alias Pitín, Sureda, abril de 1921; *Cartas del fervor*, 196).

Son apenas tres menciones lacónicas en el espacio de seis meses, que no nos dicen nada acerca de un conocimiento efectivo de la obra de Unamuno. Solo hay una referencia concreta, pero remite al prefacio de una obra ajena. La valoración globalmente positiva puede deberse en parte a la positiva del también vasco Baroja, y a un prejuicio favorable a los “graves hombres del Norte”; en cambio, la calidad de “hombre total” probablemente se le contagia a Baroja a partir de la *figura* de Unamuno. Cabe pensar que el Georgie de 1921 conocía sobre todo a ésta, especialmente a través

⁷ Carta conservada en la Casa-museo Miguel de Unamuno en Salamanca, que aceptó enviarme una copia (gracias especiales al muy profesional y amable Clemente Bernal Pérez).

⁸ En su excelente biografía literaria de 1978, Emir Rodríguez Monegal no considera en absoluto esa relación (las siete menciones del nombre Unamuno son circunstanciales y fugaces). En la crítica posterior, cabe destacar los artículos de Jon Juaristi (1993) y de Manuel Fuentes (2002).

⁹ Véanse el contraste temático –principalmente en torno a los temas del tiempo, de Dios, de la inmortalidad– que hicieron Jaime Barylko (“Entre Borges y Unamuno”, 1969; cortesía de N. Helft), Dolores Koch (“Borges y Unamuno: Convergencias y divergencias”, 1984), Nilo Palenzuela (“Unamuno y Borges: disfraces del tiempo”, 1997) y, más recientemente y en otro formato, la tesis doctoral de Gorka Bilbao Terreros: “Divergencias y convergencias [...] Jorge Luis Borges y Miguel de Unamuno” (2009).

de los testimonios de la familia Sureda.¹⁰ Para todos los letrados (y no solo) resultaba, de hecho, avasalladora: Unamuno era, ya, el escritor completo (novela, ensayo, poesía, teatro, cuento), el destacado crítico, el perfecto filólogo y el humanista, el filósofo, pero también el académico (decano, rector), el intelectual comprometido y valientemente pugnaz. Un hombre, pues, que era casi tanto de acción como de estudio, siempre dispuesto a sacar la pluma cuando había que pelear. Como tal, encarnaba una figura áurea –cervantina (las armas y las letras) y sobre todo quevedesca– de hombre total, que impactaba, y potencial modelo (aun abrumador) para un joven escritor con ganas de imponer su voz en el campo de las ideas y las letras.

El año de *Fervor*

Es en el año 1923 cuando se manifiesta plenamente la importancia de Unamuno para Borges. Nada más publicarse, a principios de julio,¹¹ su primer libro y primer poemario *Fervor de Buenos Aires*, Borges se lo envía desde Buenos Aires, con una dedicatoria autógrafa: “a don Miguel de Unamuno estas metafisiquerías líricas Jorge Luis Borges”.¹² La fórmula distanciada “metafisiquerías líricas” es la *captatio benevolentiae* del discípulo hacia el maestro: tiendo a ser un poeta filósofo, como Ud. pero, claro, salvando las distancias. Ahora bien, al Unamuno poeta ¿en qué medida Borges lo había leído? Tenemos indicaciones contradictorias: sabido es que en el prólogo redactado en 1969 para las *Obras completas* Borges declara que, entre sus demasiados fines, se propuso “remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno” (OC I, 13);¹³ por otra parte, en la ya mencionada (pero muy poco conocida) carta a Unamuno de finales de agosto (o septiembre) de 1923,¹⁴ Borges dice que escribió *Fervor de Buenos Aires* “hace unos meses, en época cuando érame desconocida su obra lírica”.¹⁵ Visto la tonalidad íntima de la carta, y el deseo de establecer una comunicación “de alma a alma”, me parece más confiable que un prólogo escrito cuarenta y seis años después para un público internacional. Por lo tanto, Borges debió de leer la obra lírica – más precisamente *Rosario de sonetos líricos*– después de la escritura de sus propios poemas (incluso, quizás, del prefacio “A quien leyere” de la edición original, donde no se menciona a Unamuno), y antes de dedicar el volumen a Unamuno. Es decir, pocos

¹⁰ En su *Miguel de Unamuno. Biografía* (2009), los Rabaté indican: “En la ‘bendita tierra de Mallorca’, que no conocía aún, [Unamuno] se queda durante un mes. Lo alojan durante diez días en Valldemosa sus amigos Juan Sureda y su esposa Pilar Montaner, ‘excelente pintora’ que reúnen en torno suyo a lo mejor de la intelectualidad de la isla” (versión electrónica Kindle, localización 6391).

¹¹ De nuevo se observan divergencias entre los biógrafos. No sabemos la fecha exacta (además, se trataba de una mera impresión costeadada por el padre), pero sí que fue pocos días antes del segundo viaje –repentino– a Europa (la familia salió el 21 de julio).

¹² Debo agradecer otra vez los buenos oficios de C. Bernal Pérez, quien me copió y envió las dedicatorias manuscritas de los libros de Borges hoy presentes en la biblioteca de Unamuno.

¹³ Desde ahora en adelante, cuando cito a Borges, lo hago por las *Obras completas* en cuatro volúmenes y los *Textos recobrados* en tres volúmenes, publicados por Emecé y respectivamente abreviados como OC y TR; salvo, por supuesto, cuando se trata de textos no incluidos en esos siete volúmenes.

¹⁴ Falta el principio de la carta, y por lo tanto la fecha, pero el contenido permite inferir que se escribió pocos meses después de imprimirse *Fervor de Buenos Aires*. Si consideramos, además, que fue probablemente escrita desde el Hotel Bayard en París (la segunda hoja lleva el membrete de este hotel), habría que situarla antes del 15 de septiembre de 1923.

¹⁵ Conviene recordar que, según Vaccaro (que se apoya en el *Autobiographical Essay*), los poemas se escribieron “entre 1921 y 1923, aunque también aparecen algunos textos anteriores, como ‘Llamada’, que había sido publicado en la revista *Grecia* en febrero de 1920 con el título ‘La llama’, escrito en 1919” (*Georgie*, 213).

meses antes de publicar en *Nosotros*, en diciembre de 1923, su artículo “Acerca de Unamuno, poeta”.¹⁶ De la carta se desprende que la lectura del *Rosario de sonetos líricos* le llegó hondo a un Borges que confiesa pasar por momentos de “grande abatimiento espiritual”: “agradece señaladamente”, de manera significativa, “la escritura de Ex-futuro, de la Oración del Ateo, y aquello de ‘Y viviré esperándote, Esperanza’”, declarando “mi constante preocupación con sus versos”.¹⁷

Unamuno no acusó recibo de *Fervor de Buenos Aires*,¹⁸ y ese silencio motivó la carta en cuestión, que representa, pues, un segundo intento de iniciar un diálogo: “Yo celebraría no desmintiera Ud. con silencio las muchas cosas que sus versos me han dicho”. Se percibe una punta de decepción y aun de orgullo herido; está claro que Borges esperaba con ansias una respuesta, preferentemente favorable (idealmente una respuesta privada con permiso de hacerla pública, en Buenos Aires).¹⁹ Aparentemente, esta carta tampoco fue respondida. Unamuno, lector bulímico y cortés, gran grafómano e incluso “epistolómano”, probablemente no había leído aún el ejemplar dedicado de *Fervor de Buenos Aires*. Conviene recordar aquí la situación personal del español: escritor e intelectual siempre metido en una multitud de tareas y proyectos, con un sinfín de compromisos y un número ingente de corresponsales,²⁰ desde 1920 su actividad política es tan intensa como en la época en que defendía a los aliadófilos contra los germanófilos (que, por supuesto, no sabían nada de Alemania);²¹ se trata ahora, principalmente, de su campaña antimonárquica (contra Alfonso XIII y su madre), con muchas peripecias; además, a partir de mitad de septiembre de 1923 Unamuno entró en guerra contra el golpe de estado de Primo de Rivera (con la complicidad del rey).²² En estas condiciones, le faltaba tiempo incluso para contestar a Alfonso Reyes, con

¹⁶ Es cierto que en este artículo, sobre el que volveremos, Borges declara: “Hace bastante tiempo que mi espíritu vive en la apasionada intimidad de sus versos”, pero se trata probablemente de una postura legitimadora (de cara al lectorado porteño).

¹⁷ Borges debía de reconocer su estado anímico del momento en esos poemas que reflejan las angustias y los combates espirituales de Unamuno; esto es: el “abatimiento espiritual” bien podía provenir de una frustración amorosa (episodio de Concepción Guerrero), pero desde luego ésta se había extendido a otras inquietudes existenciales.

¹⁸ A no ser un problema de correos, pero Unamuno se hubiera referido a ello en su carta del 26 de marzo de 1927.

¹⁹ Hubiera sido su primera consagración, y una jugada decisiva para imponerse en el campo literario porteño; es así como Borges pidió a Roberto Giusti (con quien, por cierto, Unamuno mantenía correspondencia), que incluyera en *Nosotros* la reseña de Enrique Diez Canedo que se había publicado en España (cf. Vaccaro, *Georgie*, 216).

²⁰ Unamuno recibía tantas cartas que él mismo elaboró una tipología de sus corresponsales. El primer tipo era definido como “el joven ansioso de confidencia que anhela una palabra de aliento” (Maíz, *Constelaciones unamunianas*, 73) ... exactamente el caso de Borges.

²¹ La crítica de Unamuno –“los más de los españoles que han estudiado en Alemania, como pensionados, y los que sabemos alemán, estamos contra Alemania, mientras que el grueso de nuestros germanófilos ¡ni alemán sabe! Es una especie de beocia que admira la fuerza y esa organización de máquina” (citado en Rabaté, *Unamuno. Biografía*, localización 6215)– prefigura lo que será el juicio de Borges acerca de los supuestos germanófilos argentinos de 1940 (recuérdense “Definición del germanófilo” y “Deutsches Requiem”).

²² El manifiesto de Primo de Rivera se promulgó el 13 de septiembre de 1923, y el 14 el estado de guerra ya estaba declarado en toda la provincia de Salamanca.

quien mantenía una estrecha relación intelectual y amistosa;²³ se entiende que un joven poeta porteño aún desconocido no podía ser una prioridad. Borges debía de estar al tanto de dicha situación, puesto que la prensa argentina solía publicar todos los artículos de Unamuno cuya publicación era vedada o censurada en España.

Así pues, no renunció, sino que también intentó llegarle a Unamuno de manera indirecta, provocándole a través de un artículo: “Acerca de Unamuno, poeta”, que se publicó en *Nosotros* en diciembre de 1923 (y sería incluido en *Inquisiciones*). Era la primera manifestación pública de Borges acerca de la obra de Unamuno, en una revista en que éste había colaborado desde los orígenes, y que probablemente seguía leyendo;²⁴ por lo tanto, se puede pensar que el artículo tenía, además del lectorado argentino de *Nosotros*, un destinatario secreto: Unamuno. Detengámonos un momento en su examen.

“Acerca de Unamuno, poeta”

Cuando se publica este ensayo, Borges empieza a ser reconocido como destacado poeta joven, y en tanto crítico ya se había afirmado a través de sus manifiestos poéticos, antologías poéticas, y de un par de reseñas (Manuel Maples Arce, Guillermo de Torre).²⁵ Sin embargo, éste es el primer ensayo monográfico dedicado explícitamente a un poeta. Debería llamar la atención, y sorprender la elección... si no conociéramos el contexto de comunicación frustrada que acabo de esbozar. Objetivamente, la relación es asimétrica (Unamuno es muy conocido incluso en Argentina), pero Borges se guarda mucho de señalarlo; al contrario, asume el papel de juez, cuya legitimidad asienta en el íntimo conocimiento de la obra unamuniana (en realidad, un conocimiento muy limitado, pero muy perspicaz), y el tono no es nada reverencial (a diferencia de la dedicatoria y la carta señaladas). En un primer nivel de sentido, Borges está reivindicando, frente a su público argentino, el derecho y la aptitud de la joven generación a enjuiciar la vieja,²⁶ y del literato argentino –con, en aquella época, una mínima tradición literaria nacional a sus espaldas– a enjuiciar a un glorioso representante de la literatura española.

“Bien conocemos todos a don Miguel de Unamuno en ejercicio de prosista” (*Inquisiciones*, 109): Borges finge, hábilmente, un conocimiento compartido y un consenso que le permiten despachar en un párrafo dicho ejercicio. Se caracterizaría éste por un “hegelianismo cimental”, que combina “pensamiento sencillo” (más allá de las

²³ En 1923, el “epistolario americano” solo incluye dos cartas, y en la dirigida a Reyes, del 23 de octubre, Unamuno se disculpa por no haber contestado, explicando que se le va el tiempo en “hacer artículos de batalla, en recomerme los hígados viendo lo que pasa” (481). Y eso que llevaban carteándose diez años, y que, en 1920, Reyes, a la sazón embajador de México en España, había ido a visitarlo en Salamanca (véase M. García Blanco, *América y Unamuno*, 120-166).

²⁴ Se da la casualidad de que en ese mismo número 175 de *Nosotros* se incluyó una carta de Unamuno no destinada a la publicación y fechada en noviembre de 1923; se dirigía a un profesor español residente en Buenos Aires (no identificado) y en ella Unamuno se desespera por la situación política de España (cf. *Epistolario americano*, 484).

²⁵ Respectivamente en *Cosmópolis* (agosto de 1921) y *Proa* (julio de 1923).

²⁶ Como explicó luminosamente Unamuno, en un texto que por esas fechas Borges no debía de haber leído aún: “El cielo de la fama no es muy grande, y cuántos más en él entren, a menos toca cada uno de ellos. Los grandes nombres del pasado nos roban lugar en él; lo que ellos ocupan en la memoria de las gentes nos quitarán a los que aspiramos a ocuparla. [...] El joven irreverente para con los maestros, al atacarlos, es que se defiende; el iconoclasta o rompeimágenes es un estilista que se erige a sí mismo en imagen, en ícono” (citado en Juaristi, “Borges contra Unamuno”, 9).

vistasas paradojas) y diestras “artimañas”, y se vale de una nueva retórica “de ritmo atropellado”, crepitante “de empujones polémicos y vislumbres”. El juicio es injusto, desde luego, pero no desprovisto de pertinencia. En todo caso, le permite centrarse rápidamente en la poesía, y esgrimir –confirmando la sugerencia del título– que Unamuno es, sobre todo y esencialmente, un poeta. A partir de aquí se tratará, pues, de una valoración de poeta a poeta (que es precisamente el tipo de relación que Borges intentaba establecer en su carta no contestada), con la afinidad que supone: “mi espíritu vive en la apasionada intimidad de sus versos”, “adentramiento recíproco”. Como poeta, Borges se muestra capacitado para formular reparos técnicos (“desmañados endecasílabos”, “metrificada endeblez”, falta del “más leve acariciamiento de ritmo”),²⁷ o limitaciones de la imaginación (“su claror no es comparable al de un árbol que albrician en primavera las hojas, sino a la trabajosa claridad de una demostración matemática”), pero celebra al “sentidor de la dificultad metafísica” animado por una “angustia constreñidora de su alma”, al poeta sincero capaz de introducirse “de lleno en nuestro vivir”, y provocar emociones íntimas. Esa grandeza de Unamuno lo distingue de los ingeniosos juguetones, y de los que solo pretenden “un halago meramente auditivo y sugeridor de visiones”. Es decir, Unamuno ilustra el tipo de poesía “meditabunda, hecha de aventuras espirituales” que Borges acababa de reivindicar en su prólogo a *Fervor de Buenos Aires* (“A quien leyere”), contra esa “lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén”.²⁸ El Borges crítico reincide en su manifiesto poético valiéndose de Unamuno. Si éste no actuó como modelo para el Borges de *Fervor*, por lo menos hubiera podido hacerlo: implícitamente, Borges lo convierte en “precursor”, en poeta esencialmente borgeano –y a sí mismo se afirma, indirectamente, como poeta unamuniano (consciente, sin embargo, de las deficiencias de éste). El destinatario secreto no podía sino ser estimulado por un artículo como éste, nada servil y audazmente crítico. Por muy sincero que fuera, Borges debía de saberlo. Sin embargo, Unamuno no contestó, sino de manera muy diferida, en su carta de marzo de 1927 (sobre la que volveremos). De nuevo, conviene recordar las circunstancias de Unamuno, en particular la resistencia numantina a la dictadura y las ofensivas quijotesas,²⁹ que no se le iban a perdonar: el 20 de febrero de 1924 se le impuso el exilio a Fuerteventura, además del cese de todos sus cargos y la suspensión de sueldo. El castigo provocó un *tolle* que llegó hasta la Argentina, aunque Borges debió de experimentarlo de muy cerca: su familia estaba en Madrid entre febrero y mayo de 1924.³⁰ De ser distintas las circunstancias, ¿hubiera intentado encontrarse con Unamuno?

²⁷ Según Manuel Fuentes (“Notas provisionales...”, 32), esta crítica es mediada por el deseo de contradecir a Rubén Darío, quien había publicado en 1909 en *La Nación* el artículo “Unamuno poeta”, donde ponderaba la belleza y el ritmo de la poesía unamuniana.

²⁸ Si bien en su prólogo de 1923 Borges no menciona a Quevedo, el gran rival de Góngora está implícitamente presente. Emir Rodríguez Monegal apunta certeramente que “à cette époque, où Georgie était déterminé à devenir un poète, il trouvait chez Quevedo un modèle pour le genre de poésie qu’il voulait écrire: une poésie où l’acte de pensée faisait lui-même partie de la matière poétique” (214; no he tenido acceso al original en inglés), pero pasa por alto al muy quevedesco Unamuno, que ilustraba en la actualidad ese tipo de poesía.

²⁹ Esto es: el ensayo de Borges no podía caer en peor momento; en “Un pronunciamiento de cine”, que aparece en *La Nación* el 21 de febrero, Unamuno “confiesa a sus lectores bonaerenses que ha estado más de tres meses sin mandar colaboraciones, 'todo el tiempo transcurrido después del pronunciamiento de los generales casineros', porque no se sentía con ánimo para escribir de ninguna otra cosa” (Rabaté, *Unamuno: Biografía*, localización 8086).

³⁰ En el segundo viaje a Europa (embarque el 21 de julio de 1923), después de una breve estancia en Londres, la familia Borges estuvo en París entre fines de agosto y el 15 de septiembre. Luego fueron a Ginebra, al sur de

1924-1929: lecturas seguidas, y esbozo de una correspondencia

Es muy probablemente después de 1923 cuando Borges más lee a Unamuno: después de su descubrimiento del *Rosario de sonetos líricos*, habrá tenido ganas de leer otros poemarios y, por otra parte, ahora que su artículo en *Nosotros* lo ha posicionado en el medio porteño como admirador crítico de la obra unamuniana, también debía de sentir la obligación de completar un conocimiento más que fragmentario. Como hemos visto, si confiamos en sus cartas (respectivamente a Sureda y a Unamuno), a finales de 1923 solo debía de haber leído, además del citado poemario, la *Vida de Don Quijote y Sancho* y los *Ensayos* (probablemente “mordisqueados”).³¹ En una carta a Jacobo Sureda de junio de 1925 escribe: “a Unamuno lo leo muy seguido y supongo que es el primero de cuantos hoy escriben en español” (*Carta del fervor*, 236). Esto es: lo que ha leído en dos años lo lleva a aventurar a un amigo íntimo una valoración que no asomó ni se dejaba sospechar en su artículo; la admiración ha ido creciendo, y se confirmará doce años después, cuando un Borges que goza ya de indudable autoridad literaria escribe en la prestigiosa *Sur*: “El primer escritor de nuestro idioma acaba de morir” (*Borges en Sur*, 144). En el período que media entre el artículo de *Nosotros* y los dos homenajes fúnebres de 1937, Borges no dedicó otros artículos a Unamuno, pero las referencias o alusiones son constantes (aunque no frecuentes).³² Por otra parte, siguió enviándole a Unamuno sus libros, con dedicatorias autógrafas: “A Don Miguel de Unamuno, con la devoción de su repetido lector” (*Discusión*, 1932), “A Don Miguel de Unamuno, este catálogo de antiguas metáforas” (*Las kenningar*, 1933), “A Miguel de Unamuno, con la perdurable y fresca amistad de su lector Jorge Luis Borges” (*Historia universal de la infamia*, 1935)³³. Se observará que se pasa de la “devoción” a la “amistad” (permite esta confianza la carta de Unamuno de 1927),³⁴ pero también que Borges sigue definiéndose, humildemente, como lector de Unamuno (y no sabemos en qué medida éste lo fue de Borges, más allá de las pocas referencias explícitas a algunos artículos –volveremos sobre ello). Examinemos las referencias más significativas.

En “Ejercicio de análisis” (*Proa*, diciembre de 1925), que pretende desarmar dos versos de Cervantes, Borges acaba desconfiando de la lírica toda, basada en “el mentiroso prestigio de las palabritas”, y solo salva “algunos renglones de Quevedo, de

Francia y a España; entre febrero y principios de mayo de 1924 estuvieron unos tres meses en Madrid. Me baso en Vaccaro (*Georgie*, 223 y 374), pero cabe señalar otra vez notables variaciones cronológicas según los biógrafos (para Barnatán, zarpan hacia Europa en febrero o marzo de 1923, y se quedan casi un año en España – véase *Biografía total*, 186). En todo caso, volvieron a Buenos Aires el 19 de julio de 1924.

³¹ En su carta a Jacobo Sureda enviada desde Ginebra en septiembre-octubre de 1923, Borges escribe: “te mando unos libracos de Unamuno que apenas ha mordisqueado mi pobre curiosidad y que tal vez hagan más mella en vos que en mí” (*Cartas del fervor*, 229). Sospecho que se trata de los *Ensayos*, cuya edición original en siete volúmenes publicó la Residencia de Estudiantes en 1916-1918.

³² He identificado, con ayuda también del *Finder's Guide* del Borges Center de Pittsburgh, unas doce referencias explícitas, sustanciales o fugaces (sin contabilizar la mera inclusión del nombre “Unamuno” en una serie).

³³ Los tres libros se conservan, con *Fervor de Buenos Aires*, en la Biblioteca de la Casa-museo Miguel de Unamuno en Salamanca. ¿Le habrá también enviado y dedicado Borges *Luna de enfrente* (1925), *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) y *Cuaderno San Martín* (1929)? En cuanto a los libros anteriores a 1927, cabe la duda (visto que Unamuno no acusó recibo de *Fervor*), pero a partir de la carta de 1927 es muy probable que sí, aunque se hayan perdido. Cabe añadir que los libros de Borges constituyen solo una parte ínfima de la amplísima biblioteca rioplatense de Unamuno, cuyo catálogo hizo J.M. González Álvarez.

³⁴ Unamuno se despedía con la fórmula “Reciba el saludo de su agradecido lector, compañero y amigo, ¿por qué no?” (*Epistolario americano*, 507).

Browning, de Whitman y de Unamuno” (*El tamaño de mi esperanza*, 104). Unamuno es uno de los dos españoles que integran el limitadísimo parnaso que esboza Borges en 1925; y puesto que suele encumbrar a Quevedo (en particular al poeta), la sugerencia de una filiación entre los dos grandes conceptistas exalta la excelencia de Unamuno poeta. En 1926, una reseña sobre Alfonso Reyes involucra a Unamuno, en su faceta de pensador literario:

Releo este afabilísimo *Reloj de Sol* y una curiosidad clandestina –la misma que ha desordenado más de una vez mis lecturas de Unamuno, de Tomás de Quincey, de Hazlitt– me hace preguntar: Este hombre tan sagaz, tan inteligente de los delicados errores y de los delicados aciertos de todo escrito, ¿creerá de veras en la venerabilidad de las letras, en la perfección durante dos horas? (*El idioma de los argentinos*, 115).

Tenemos aquí una calificación indirecta de Unamuno, a través del elogio de un Reyes cuya lucidez y supuesto escepticismo literarios estarán luego asociados con los de Quevedo, y alimentan dudas íntimas de Borges. En “La fruición literaria” (*La Prensa*, 23 de enero de 1927), Borges señala que “fui mereciendo amistades escritas que todavía me honran: Schopenhauer, Unamuno, Dickens, De Quincey, otra vez Quevedo” (*El idioma de los argentinos*, 92); esta pentalogía es más restrictiva aún, puesto que no se limita a la poesía, sino que abarca novela y filosofía. De nuevo encontramos la asociación estrecha de Unamuno y del tan admirado Quevedo, a quien Borges dedica un mes después el artículo “Quevedo humorista” (*La Prensa*, 20 de febrero de 1927); artículo tanto más importante cuanto pica la curiosidad del quevedesco Unamuno y le mueve a escribir a Borges, saldando una deuda;³⁵ la carta, sin embargo, se limita a confirmar que “está por descubrir el Quevedo entrañable”... “aunque yo lo he descubierto ya, al sentirlo y revivirlo en mis entrañas”; esto es, Unamuno se apropia de Quevedo y, en un largo desahogo egotista, se identifica con el Quevedo amargo víctima del poder político. ¿Cómo valoró Borges esta carta? No lo sabemos,³⁶ pero podemos pensar que, al margen del orgullo y de la satisfacción íntima (por fin la correspondencia), ahí está el germen de cierta rivalidad en la apropiación de los escritores que ambos admiran. En todo caso, en “El idioma de los argentinos” (1928), después de consideraciones poco amenas sobre la mediocridad de la literatura española, Borges “confiesa” que “algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas

³⁵ “Hace tiempo, compañero, que leyendo en *La Prensa* comentarios suyos me he sentido movido a escribirle comentándolos, a lo que me invitaba y animaba alguna halagüeña referencia que de mí ha hecho usted como uno de aquellos a quienes sigue oyendo” (*Epistolario americano*, 506). ¿Confundía Unamuno con *Nosotros*?

³⁶ Borges contestó la carta de Unamuno, pero parece que esa respuesta se encuentra perdida (no aparece en las colecciones de Salamanca). La información que proporciona Vaccaro –“le envió seis números de *Martín Fierro* y, entre otras cosas, le refirió el tema del tiempo y sobre la formulación matemática de Unamuno de que cero es igual a infinito” (*Georgie*, 324)– la saca de la respuesta de Unamuno del 24 de junio de 1927 (que se publicó en *Martín Fierro*, n°42, junio-julio de 1927; agradezco a Nicolás Helft la copia que muy amablemente me envió a Bélgica). Efectivamente, en esta carta –que empieza “Su carta me mueve, amigo mío, a escribirle de nuevo”– Unamuno comenta brevemente su interés por los números del *Martín Fierro*, vuelve sobre el tema de las formulaciones matemáticas, y critica el futurismo, “tan vacuo como el preteritismo, el presentismo o el eternismo”, recalando que lo importante es la actualidad, en el sentido de “substancia viva de la eternidad”: “Lo actual es lo que actúa, y actúa todo lo que ha actuado, y actuará”. Con, de paso, esta puntualización que Borges, que estaba emancipándose de las vanguardias, pudo tomar como advertencia: “no crean los jóvenes de hoy, los que se dicen nosotros, que ellos caminan más que otros. Hay muertos –es decir muertos no; hay pasados– que siguen caminando, que siguen actuando”. Desde luego, el Borges maduro no solo suscribirá este clasicismo, sino que será su principal valedor (en tiempos adictos a las últimas modernidades, o modas).

enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes”, y a continuación declara que, en lo que se refiere a Unamuno, “hay una seria presunción de genialidad” (153); más adelante, añade que es “el único sentidor español de la metafísica y por eso y por otras inteligencias, gran escritor” (157). No se precisa la genialidad (¿estriba en el sentir metafísico, ya celebrado en “Acerca de Unamuno, poeta?”), ni las “otras inteligencias”, y por lo tanto estos apuntes no representan un aporte. En cambio, en “El cinematógrafo, el biógrafo” (1929), se encuentra una observación de gran proyección ulterior: “El poeta o escritor de ensayos es novelista de un solo personaje que es él; los doce volúmenes de Enrique Heine solo están habitados por Enrique Heine, la obra de Unamuno por Unamuno” (TR I, 382). Es la primera vez que Borges destaca el protagonismo del yo en la obra de Unamuno (y de ese otro gran polígrafo que fue Heine, que por cierto le interesó a Unamuno), y también la novelación —es decir, la construcción imaginativa o ficticia— de ese yo. Sospecho que puede corresponderse con la lectura de *Cómo se hace una novela*,³⁷ que atestiguará una referencia al retrato de Unamuno por su traductor y amigo Jean Cassou (véase “Inmortalidad de Unamuno”, sobre el que volveremos).

Unamuno y el *Martín Fierro*: ¿otro Salaverría?

En 1930, en el capítulo IV de *Evaristo Carriego*, Borges critica de paso la “propensión a rastrearnos barbarie” y asimismo al “periodista o artefacto vascuence J.M. Salaverría, en un libro que desde el título se equivoca: *El poema de la pampa, Martín Fierro y el criollismo español*” (OC I, 131). Puntualiza que “criollismo español” es un “contrasentido deliberado” y que el *Martín Fierro* no es el poema de la pampa, “sino del hombre desterrado a la pampa”. Luego añade:

Otro Salaverría —de cuyo nombre no quiero acordarme, porque lo demás de sus libros tiene mi admiración— habla ¡cuándo no! del *payador pampero*, que *a la sombra del ombú, en la infinita calma del desierto, entona acompañado de la guitarra española las monótonas décimas de Martín Fierro*; pero el escritor es tan monótono, décimo, infinito, español, calmoso, desierto y acompañado, que no se fija que [sic] en el *Martín Fierro* no hay décimas (132).

Si bien designa sin nombrar, mediante la consabida fórmula cervantina (la cual censura pero, aquí, con una piadosa matización), el lector podía sospechar que ese “otro Salaverría” —por cierto, amigo y corresponsal del primero— no era sino Unamuno (véase la mencionada admiración, la alusión algo burlona a la famosa locuacidad o garrulería). De hecho, la cita proviene de un artículo de 1894, “El gaucho *Martín Fierro*”,³⁸ que Borges debía de tener a la vista, o del que había tomado apuntes, o que quizás conocía solo a través de los extractos reproducidos en Ricardo Rojas.³⁹ En todo caso, la

³⁷ Recordemos que *Cómo se hace una novela* se escribió en el exilio, se publicó primero en francés (traducción de Jean Cassou), y que la versión española (una re-traducción a partir del texto francés, con diversos añadidos) salió originariamente en Buenos Aires en 1927, por voluntad expresa de Unamuno (no toleraba la censura castrense).

³⁸ La revista española; quincenal; literaria, científica, política, 1, 1894; reproducido en *Obras Completas*, VIII, 47-63.

³⁹ En el capítulo “Los gauchescos” de su *Historia de la literatura argentina* (1917-1920, 4 volúmenes), a la que Borges alude en varias ocasiones, Ricardo Rojas cita abundantemente el ensayo de Unamuno (a quien, por cierto, envió su primer poemario en 1903, y con quien mantenía una relación amistosa desde 1908).

referencia es tan polémica como injusta: descalifica sin apenas argumentar (el reparo métrico es certero –si bien tampoco se trata exclusivamente de sextinas–, pero lateral) y, sobre todo, disimula el papel fundamental de Unamuno en la consagración institucional del *Martín Fierro* (papel reconocido ya en 1911 por el mismo Rojas), bastante antes de *El payador* de 1916.⁴⁰ No cabe duda de que esta injusticia participaba de una postura criollista del Borges de entonces, pero iba a perdurar hasta *El “Martín Fierro”* de 1979 (con la colaboración de Margarita Guerrero),⁴¹ donde se reproduce la misma cita de Unamuno, ampliada: “*Martín Fierro* es, de todo lo hispanoamericano que conozco, lo más hondamente español [...] es el canto del luchador español que, después de haber plantado la cruz en Granada, se fue a América a servir de avanzada a la civilización y abrir el camino del desierto”. Borges ironiza sobre las supuestas décimas que “Unamuno hospitalariamente anexa a la cultura española” y, de manera tan ostensible como estratégica (“cabe citar a título de curiosidad”), no se toma la molestia de discutir la tesis unamuniana. Sin embargo, ya la había mencionado dos veces, de paso, en artículos de *Sur*,⁴² lo cual confirma que, más allá de la postura criollista, le molestaba un españolismo que pretendía arrebatar a los argentinos lo que Lugones consideraba como su libro nacional. Esto no impide que, si bien Borges no parece haberle enviado a Unamuno su *Evaristo Carriego*, sí lo hizo, como hemos visto, con los libros inmediatamente posteriores y, por otra parte, siguió convocando a Unamuno en sus ensayos, principalmente como referencia cuya autoridad apoya el discurso propio;⁴³ véanse:

Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan tecnerías (la palabra es de Miguel de Unamuno)” (“La supersticiosa ética del lector”, OC I, 202; 1931)

Miguel de Unamuno confirma: Son las intenciones y no los actos los que nos estragan el alma, y no pocas veces un acto delictuoso nos limpia de la intención que lo engendrara [...]” (“Mitologías del odio”, TR II, 61; 1933).

No insistiré: ya Miguel de Unamuno tiene su página sobre esa prohibición de los pensamientos. (“Historia de la eternidad”, OC I, 389; 1936)

La segunda referencia proviene de *Vida de Don Quijote y Sancho* (cap. LX); la primera y la tercera son demasiado vagas como para identificarlas de forma precisa.⁴⁴

⁴⁰ En “Unamuno y la valoración crítica del «Martín Fierro»”, el crítico argentino Antonio Pagés Larraya cita los comentarios entusiastas de Unamuno, y comenta admirado: “¿Cuántos años iban a pasar, cuántas incomprensiones y cuántas reticencias debería salvar el canto de *Martín Fierro*, para que los propios argentinos le reconocieran los méritos que le atribuye ya en 1892 uno de los españoles más geniales de su tiempo y de los tiempos todos!” (357).

⁴¹ En el capítulo “*Martín Fierro* y los críticos”, Borges rescata valoraciones positivas de escritores argentinos (Groussac, Miguel Cané...), antes de destacar la “importancia capital” del *Payador* en la fama de Hernández... y silenciando del todo a Unamuno.

⁴² En noviembre de 1937 y marzo de 1941; cf. *Borges en Sur*: 195-196 y 242.

⁴³ La conciencia de la autoridad y también del protagonismo plenamente reivindicados y asumidos por Unamuno –y tan opuestos a la discreción del Borges maduro– no impide que éste incluya a Unamuno, con razón, en una serie de creadores que, contrariamente a Dante, han conocido “la propicia inseguridad”: “la de San Pablo, la de Sir Thomas Browne, la de Whitman, la de Baudelaire, la de Unamuno, la de Paul Valéry” (Prólogo al “Cementerio marino”, traducido por Néstor Ibarra, 1932; OC IV, 154).

⁴⁴ Unamuno utiliza la palabra “tecnerías” en muchas ocasiones: habitualmente cuando se refiere a Rubén Darío o al tipo de estética que representaría, pero también cuando trata de nimiedades pedagógicas. La cita exacta de *Vida de Don Quijote y Sancho*, de acuerdo con la edición crítica de Alberto Navarro, es la siguiente:

En “Historia de la eternidad”, Borges no entabla una discusión del gran tema unamuniano de la inmortalidad, sino que, al considerar la representación del tiempo, se limita a reproducir versos que destacaba en “Acerca de Unamuno, poeta”:

Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria, la fijada en verso español por Miguel de Unamuno:

Nocturno el río de las horas fluye
desde su manantial que es el mañana
eterno...

(últimos versos de “Rima descriptiva”, en *Rosario de sonetos líricos*; OC I, 353)

Si bien está claro que Unamuno le seguía de lejos a Borges al menos a partir de su correspondencia de 1927,⁴⁵ no sabemos lo que llegó a leer de él más allá de algunos artículos o ensayos de periódicos y revistas. Quizás *Fervor de Buenos Aires* (retrospectivamente), tal vez *El idioma de los argentinos* y *Cuaderno San Martín*, más probablemente *Discusión*, *Las kenningar* e *Historia universal de la infamia* (teniendo en cuenta que recibió sendos ejemplares con dedicatorias manuscritas); no cabe duda de que lo hubiera apasionado la *Historia de la eternidad*, pero ya era tarde, y no podemos sino echar de menos el comentario que le hubiera inspirado. En todo caso, con su perspicacia habitual, Unamuno había reconocido la valía de Borges, que tenía en alta estima. El 7 de enero de 1936, en una carta a Guillermo de Torre, Unamuno escribía de paso (y, si bien no podía saberlo, sería su último y definitivo testimonio al respecto, por no decir su testamento):

Sé por mi yerno que Norah está en la Argentina. Salúdela y a su hermano Jorge. Y díglele a éste que en estar pensando escribirle se me han ido los meses y aun los años. Es lo que ocurre cuando uno siente mucho que tener que decir. Las veces que me he detenido en frases de sus escritos y hasta en alguna alusión a mí. Y más de una vez he pensado escribir algún comentario comentando dichos –por escrito– suyos. De todos modos que le conste que no pocas veces cuando escribo algo para el público y hablo del 'lector' pienso individual y concretamente en él. (cf. *Epistolario americano*, 562)

Magnífico reconocimiento, que hace de Borges el destinatario privilegiado de la obra unamuniana, y el escritor cuyas obras inspiran en exceso al Unamuno comentarista.

Los dos homenajes fúnebres: el balance, y la cuestión de la inmortalidad

Unamuno muere en Salamanca el 31 de diciembre de 1936; en enero de 1937, Borges publica dos artículos de homenaje: “Inmortalidad de Unamuno” y “Presencia de Miguel de Unamuno”, respectivamente en *Sur* (número de enero) y *El Hogar* (29 de

“Son las intenciones y no los actos lo que nos empuerca y estraga el alma, y no pocas veces un acto delictuoso nos purga y limpia de la intención que lo engendrara” (461).

⁴⁵ Dicha correspondencia no prosperará pero, en una carta a Manuel Gálvez (15 de abril de 1928), Unamuno escribe despidiéndose: “Salude a los compañeros, en especial a Borges” (*Epistolario americano*, 536).

enero).⁴⁶ Debieron de escribirse con pocos días de diferencia, y no se sabe cuál primero: pienso que el de *Sur*, cuyos *incipit* y *explicit* se refieren explícitamente a la muerte reciente de Unamuno. En todo caso, no son repetitivos, sino notablemente complementarios (si bien independientes), y se adecuan a sus respectivos públicos: el artículo de *Sur* presupone una cierta familiaridad con la obra y la figura de Unamuno, incluso con la crítica unamuniana, e invita a los lectores a “proseguir las ricas discusiones iniciadas por él”; en *El Hogar*, en cambio, se ofrece una visión panorámica de la obra –sucesivamente: *El [sic] sentimiento trágico de la vida*, *Vida de Don Quijote y Sancho*, los *Ensayos*, “su novela y su teatro” (mencionados sin más), “los tomos de poesía”– de manera al mismo tiempo pedagógica y muy personal. Los dos homenajes tienen un punto en común: su interés por el personaje y la imagen del autor.

Antes de profundizar en estos homenajes, conviene actualizar una pregunta anterior: en enero de 1937, ¿qué había leído Borges de la inmensa obra de Unamuno? Como hemos visto, la correspondencia de Borges nos permite inducir que leyó en primer lugar la *Vida de Don Quijote y Sancho*, luego los *Ensayos* (parcialmente) y el prefacio de Unamuno a la *Estética* de Croce, y por fin el *Rosario de sonetos líricos*. Posiblemente haya leído luego el estudio sobre el *Martín Fierro* (a no ser que lo hubiera conocido a través de los extractos de Rojas), y con toda seguridad *Del sentimiento trágico de la vida* (probablemente en 1924 o 1925), al que se refiere en el homenaje de *El Hogar*. De la cita de Jean Cassou en el homenaje de *Sur* podemos inferir que Borges ha leído el “Retrato de Unamuno”, que éste incluyó, traducéndolo y comentándolo, en *Cómo se hace una novela*; y probablemente el libro entero. ¿Qué más? No lo sabemos; quizás nada más, puesto que Borges suele utilizar o por lo menos referirse a sus lecturas, y no encontramos referencias explícitas, directas o indirectas, a otros textos de Unamuno;⁴⁷ llama la atención el que, en “Presencia de Miguel de Unamuno”, Borges despache la novelística y el teatro solo mentándolos. Ahora bien, resulta difícil aceptar que Borges, tan interesado por la narrativa breve, no haya leído cuentos de quien consideraba ya en 1925 –recordemos– como “el primero de cuantos escriben hoy en español” (juicio que confirma ahora); por ejemplo, *El espejo de la muerte* (1913) o *Tres novelas ejemplares* (1920; con un título tan cervantino, además). Para no hablar de textos que, como *Niebla*, se convierten, retrospectivamente, en “precursores” de cierto Borges.⁴⁸

Volvamos a los dos textos de homenaje. “Presencia de Miguel de Unamuno” aventura una jerarquización personal. Empieza declarando “Sospecho que la obra capital de cuantas escribió Unamuno es *El [sic] sentimiento trágico de la vida*”, pero se limita a destacar el “tema” de “la inmortalidad personal”, que explicita de una manera que refleja más sus propios sentimientos al respecto (y sus reservas) que el espíritu del ensayo de Unamuno: “mejor dicho, las vanas inmortalidades que ha imaginado el hombre, y los horrores y esperanzas que nos impone esa especulación”. Si bien discrepa

⁴⁶ Hoy se pueden leer respectivamente en *Borges en Sur* (pp. 143-144) y en los *Textos cautivos* de las *Obras completas*, IV (pp. 248-250). A estas ediciones remito.

⁴⁷ Cf. *supra*. Conviene señalar que no aparecen libros de Unamuno en el catálogo de la biblioteca de Borges tal como nos ha llegado (cf. L. Rosato y G. Álvarez, 2010), y que por lo tanto no nos proporciona informaciones al respecto. Puesto que dicho catálogo solo incluye los libros que Borges dejó en la Biblioteca Nacional, sería muy útil poder acceder a la biblioteca personal custodiada por la Fundación internacional Jorge Luis Borges, creada y presidida por María Kodama. Le agradezco esta pista a Magdalena Cámpora.

⁴⁸ Sobre ese parentesco, véase el artículo “El sueño de un dios: la estructura narrativa en *Niebla* de Unamuno y ‘Las ruinas circulares’ de Borges”, de Natalia González de la Llanza Fernández (2008). Jon Juaristi iba más lejos, propugnando la tesis de que “El muerto” es una réplica a *Niebla*, de la misma forma que *Historia de la eternidad* lo era a *Del sentimiento trágico de la vida* (cf. “Borges contra Unamuno”, 10-16).

con ellas, no discute las ideas de Unamuno (tampoco es el lugar, y en cierta medida acababa de hacerlo en algunas páginas de *Historia de la eternidad*). Otra obra capital – “quizá la obra más viva y duradera de cuanto escribió” – son “los discutidores *Ensayos*”; tampoco dirá más.⁴⁹ En cambio, Borges, quien en 1937 aún está en fase de autoafirmación en un campo literario (de momento argentino e hispánico) donde la muerte de Unamuno fue todo un acontecimiento, es mucho más explícito en la crítica. Al señalar que “otros” consideran que “la obra máxima” de Unamuno es su *Vida de Don Quijote y Sancho*, afirma que “decididamente” no puede “compartir ese parecido” y precisa por qué: “Prefiero la ironía, las reservas y la uniformidad de Cervantes a las incontenencias patéticas de Unamuno [...] su intromisión en el *Quijote* me parece un error, un anacronismo”. Se entiende la crítica, pero también la rivalidad latente: de la misma manera que él se había atrevido a escribir sobre “Quevedo humorista” y Unamuno había contestado reivindicando para sí la herencia quevedesca, Borges está ahora discutiéndole –e, implícitamente, disputándole– a Unamuno su título de máximo comentarista de Cervantes.⁵⁰ Por otra parte, en lo que se refiere a la poesía, destaca el *Rosario de sonetos líricos*, justificando esta opción con la idea (¿ad hoc?) de que si queremos “conocer de veras” a un autor, conviene buscarlo en las obras “menos felices”.⁵¹ Sobre las “lacras”, “características de Unamuno”, dice menos aún que en “Acerca de Unamuno, poeta” (cf. *supra*), limitándose a señalar la fealdad de algunos títulos. En cambio, multiplica las citas parciales de sonetos,⁵² ya no para resaltar el carácter de poeta-filósofo, sino para llegar a la conclusión de que “El centenar de piezas que componen el *Rosario de sonetos líricos* nos da la plenitud de su personaje: Miguel de Unamuno” (250) –retomando, pues, la idea adelantada en “El cinematógrafo, el biógrafo” (1929), de que “El poeta o escritor de ensayos es novelista de un solo

⁴⁹ Como precisado *supra*, deben de referirse a la edición original publicada por la Residencia de Estudiantes (en 1916-1918), posteriormente recogida en las notables *Obras completas* en dieciséis volúmenes publicadas por Aguado y dirigidas por Manuel García Blanco.

⁵⁰ Recordemos que, en 1937, Borges ya había comentado a Cervantes en por lo menos cuatro textos: “La conducta novelística de Cervantes” (*Criterio*, 15 marzo 1928; recogido en *El idioma de los argentinos*), “La supersticiosa ética del lector” (*Azul*, enero-febrero 1931; recogido en *Discusión*), “La postulación de la realidad” (*Azul*, junio 1931; recogido en *Discusión*), “Una sentencia del Quijote” (*Boletín de la Biblioteca Popular*, 1933; recogido en *Textos recobrados 1931-1955*). En los años posteriores, seguirá afirmándose con al menos diecinueve textos más –algunos tan famosos como “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1939), “Magias parciales del *Quijote*” (1949), “Parábola de Cervantes y de *Quijote*” (1955) o “Un problema” (1957)–, hasta el punto de poner en entredicho la primacía de Unamuno... y de salvar el honor de la patria (si Unamuno ha sido el primer gran valedor del *Martín Fierro* –lo que el argentino, como hemos visto, tiende a denegar o por lo menos a silenciar– él será mejor intérprete del *Quijote* que Unamuno). Sobre Borges y Cervantes, véase mi “*Don Quijote en Borges*, o: Alonso Quijano y yo”.

⁵¹ Cito por *Textos cautivos*, en OC IV, 248-250. El argumento puede ser *ad hoc* (le permite retomar sus comentarios de “Acerca de Unamuno, poeta”), e invita a dudar del conocimiento de la obra poética posterior, pero Borges sugerirá algo parecido, esta vez con respecto a *Fervor de Buenos Aires*, en su conocido prólogo de 1969 (cf. OC I, 13). Por cierto, los términos en los que lo hace, y la misma idea de la continuidad esencial, ya estaban en el prólogo de Unamuno a sus *Ensayos* – “[...] creo que habrá en España pocos publicistas que en lo esencial y más íntimo hayan permanecido más fieles a sí mismos. En rigor desde que empecé a escribir he venido desarrollando unos pocos y mismos pensamientos cardinales” (cito por Aguado, III, 304-305)–, y la paradoja que caracteriza el argumento mencionado fue formulado por Unamuno –nos señala Manuel Fuentes (2002: 33)– en la “Presentación” a *Teresa* (1924): “En las [poesías] que nos parecen las peores de uno, suele latir el alma de él tanto o más intensamente que en las otras, y por lo menos explican y aclaran y hermosean a las que tenemos por mejores”.

⁵² Puesto que no proporciona las referencias, helas aquí: se trata sucesivamente de “Nihil novum sub sole”, “Ofertorio”, “Rima descriptiva” (los versos sobre el tiempo que ya citó en “Acerca de Unamuno, poeta” e “Historia de la eternidad”), “A la Esperanza”, “Mi cielo”, “Oración del ateo” y “Frente a Orduña”.

personaje que es él” (cf. *supra*). Es aquí donde este homenaje viene a coincidir, aparentemente, con el de *Sur*, y quizás haya sido condicionado por éste (así como por el público de *El Hogar*, ya que es más fácil publicitar a un poeta autobiográfico –*lato sensu*– que filosófico). Ahora bien, no dicen exactamente lo mismo; representan variaciones acerca de la idea de la inmortalidad del escritor. En “Presencia de Miguel de Unamuno”, Borges pone el énfasis en la incesante textualización de “un alma” que logra “difundirse” en otras almas –operación del arte que califica como “acaso la esencial y la más difícil” (250)–, de tal forma que, más allá de la muerte corporal, nos acompaña, a los lectores de Unamuno, la omnipresencia del yo del autor –“discutidora, gárrula, atormentada, a veces intolerable”. En “Inmortalidad de Unamuno”, en cambio, Borges pone el énfasis no en el yo unamuniano que anima el texto (y a sus lectores), sino en “la imagen” de Unamuno: “una imagen inconfundible, de hombre español conocido 'directamente', no a través de palabras acostadas en un papel”; es decir, en la figura tan pública y arrolladora de Unamuno (que incluye al escritor pero también al impar catedrático y rector de la Universidad de Salamanca, al político y al intelectual comprometido, perseguidor y perseguido). De cara a la cuestión de la inmortalidad, semejante imagen es una baza decisiva, y quizás indispensable –“Yo sospecho que el problema de la inmortalidad es de naturaleza dramática. Persiste el hombre general (nuestra imagen del hombre general) o desaparece” (143)–, pero también un riesgo: “el riesgo certero de que la imagen empobrezca irreparablemente la obra”, de que “el símbolo, la figura, tape la obra” (143); y es para contrarrestar este riesgo que Borges, a continuación, contrapone a la figura las “espléndidas discusiones”, e invita a proseguirlas, con el “yo” textual.

Continuidades aparentes y desacuerdos secretos

Si bien me parece improbable que Borges haya vuelto a leer a Unamuno después de 1937,⁵³ no dudo de que Unamuno siguió estando presente: era parte de su panteón literario (aunque no lo proclamara).⁵⁴ Pienso en particular que la reflexión, a partir del caso de Unamuno, sobre la inmortalidad del escritor y, al mismo tiempo, sobre la relación problemática entre el autor y su imagen ha sido fundamental. Nutrió una meditación metaliteraria que se ha continuado, por una parte, en “Valéry como símbolo” (1945), “Quevedo” (1948), “Flaubert y su destino ejemplar” (1954), y, por otra, en “Nota sobre Walt Whitman” (1947)⁵⁵ y, por supuesto, en “Borges y yo” (1957).⁵⁶ Pero

⁵³ Las referencias textuales posteriores a 1937 son pocas –no pasan de una decena en más de cuarenta años– y ninguna sugiere una relectura, o una ampliación de las lecturas (y se puede decir lo mismo de las entrevistas). La “Nota de un mal lector”, publicada en *Ciclón* en 1956 (hoy accesible en *TR* II, 11-12) y centrada principalmente en Ortega y Gasset, sugiere al pasar un trato continuo: “A lo largo de los años, he frecuentado los libros de Unamuno y con ellos he acabado por establecer, pese a las ‘imperfectas simpatías’ de que Charles Lamb habló, una relación parecida a la amistad”, pero podría remitir al periodo 1920-1937.

⁵⁴ Sin embargo, en 1968, Borges le declaró a su entrevistador R. Burgin: “Unamuno is a very great writer. I admire Unamuno greatly”; y añadía, contestando otra pregunta: “He is definitely, yes, a great mind” (113-114).

⁵⁵ Esta nota fue precedida, es cierto, por “El otro Whitman”, que es de 1929... pero la reflexión sobre el caso Unamuno es muy anterior a los homenajes fúnebres de 1937.

⁵⁶ La reflexión explícita de Borges sobre el tema es siempre de corte dualista, pero los textos son mucho más matizados, y requieren una conceptualización adecuada. Permítaseme remitir a los análisis de *Borges, entre autorretrato y automitografía*, y a la diferenciación que proponía entre el autor textual –distinguiendo entre “autor efectivo”, “autores implicados” (y “autor transtextual”), “autor representado”– y autor extratextual: el escritor y el “autor socializado”; y, en último término, el “autor intuitivo” (o imagen que el lector se hace del

también ha nutrido la propia poética de Borges: una poética que, además de perpetuar espléndidas discusiones unamunianas (sobre el yo, la inmortalidad, el idioma, el culto de Cervantes, la fe, etc.), trabaja en la plasmación creadora del yo, y también en la creación paralela y secreta de la “imagen” propia, del propio mito; una poética, pues, tan intensa y diversamente autobiográfica (*lato sensu*) como la de Unamuno, que participa del autorretrato y de la automitografía, y que acaba instaurando, en ambos casos, lo que Lejeune llama “espacio autobiográfico”.

En realidad, la reflexión de Borges sobre el caso Unamuno fue anticipada por el mismo Unamuno, quien tenía una clara conciencia de la doble necesidad de crear su yo y su mito, y también del riesgo de una leyenda encubridora. Entre los muchos textos que tratan de esta problemática, cabe destacar un artículo que se publicó precisamente en Buenos Aires, en 1922, en la revista *Plus Ultra*, con el título “Yo, individuo, profeta y mito”. Se trata de un texto escrito en forma dialogada, en que el “Yo” (Unamuno) contesta a “Él”, y llega a declarar: “Soy un mito que me estoy haciendo día a día, según voy llevado al mañana, al abismo, de espalda al porvenir. Y mi obra es hacer mi mito, es hacerme a mí mismo en cuanto mito.” Y añade: “Que es el fin de la vida hacerse un alma”, como dije al final de uno de mis sonetos⁵⁷. El añadido remite más bien a la creación del yo a través de la escritura, pero es cierto que ésta es parte del proceso de automitificación. Este último, como recalca Borges, fue un éxito rotundo, y casi excesivo. De hecho, Unamuno, que lúcidamente jugaba con su personaje y los papeles que interpretaba,⁵⁸ se quejaba de “la leyenda que han tejido alrededor de mí”: “estoy encapullado, indefenso en ella” ... Era, desde luego, en parte responsable de ello —o, por lo menos, si no él mismo, el otro, “Unamuno” (de tener la extraordinaria aptitud autodistanciadora de Borges, Unamuno hubiera podido escribir “Unamuno y yo”).

Borges, pues, tenía perfecta conciencia del riesgo de semejante leyendificación y, sobre todo, del riesgo de que la imagen acabara encubriendo la obra. Desde este punto de vista, el destino de Unamuno pudo funcionar como contra-modelo, y quizás haya contribuido —entre otros factores, como una personalidad tan distinta, incluso opuesta desde diversos puntos de vista— a perfilar la especificidad del proyecto de Borges. En efecto, por semejante que parezca el deseo de incorporarse a la conciencia colectiva como “mito” o “imagen”, Borges no pretendía que esa imagen fuera la exaltación de su persona, sino que anhelaba más bien la desaparición completa de ésta, explicando en varias ocasiones que no entendía el deseo unamuniano de inmortalidad personal; lo que sí deseaba, al margen de que sobrevivieran sus textos más logrados (el Tiempo dirimiría cuáles, pero debían ser aquellos donde había conseguido manifestarse y comunicarse un “alma”), era afirmarse como encarnación transitoria o avatar del “hombre de letras”; es decir, fundirse en el tipo que contribuía a perpetuar. El proyecto no era romántico, sino clásico. Por eso, aunque Borges no vacilara en reivindicar una literatura basada en la confianza y en la confidencia, su autobiografismo no es egotista ni egocéntrico (brillante y sinceramente en Unamuno), sino púdico y más bien “alocéntrico”, en la

autor, a partir de su percepción del autor textual, mediada por las actuaciones del escritor y las imágenes mediáticas del autor socializado); véanse pp. 10-18.

⁵⁷ De hecho, se trata del último verso del soneto “El fin de la vida”, en *Rosario de sonetos líricos*. El artículo mencionado se puede consultar en línea en:

https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/101153/CMU_8-25.pdf?sequence=1&isAllowed=y

⁵⁸ “Ahora hago el papel de proscrito. Hasta el descuidado desaliño de mi persona, hasta mi terquedad en no cambiar de traje, en no hacérmelo nuevo, dependen en parte —con ayuda de cierta inclinación a la avaricia que me ha acompañado siempre y que cuando estoy solo, lejos de mi familia, no halla contrapeso— del papel que represento” (Rabaté, *Unamuno: Biografía*, localización 9539).

medida en que se caracteriza por una incesante y variada identificación con determinados otros que remiten a una misma figura eterna, heredada de la doble tradición religiosa y humanista.

Ahora bien, si en los textos la representación del emblemático *bookman* es compleja, evolutiva, y, sobre todo, cada vez más problemática,⁵⁹ en el último período de su vida⁶⁰ el hombre Borges encarnó el tipo, *nolens volens*, con demasiado éxito, y no pudo evitar que la leyenda propendiera –como lo había escrito a propósito de Unamuno (en otra época, anterior al imperio de los medios de comunicación masiva) – “a dominar, y a reducir, la obra complejísima, tan rica de posibilidades intelectuales”.

Referencias bibliográficas

- BARNATÁN, Marcos-Ricardo. 1995. *Borges. Biografía total*. Madrid, Temas de Hoy.
- BARYLKO, Jaime. 1969. “Entre Borges y Unamuno”, *La Capital* (14 de diciembre).
- BILBAO TERREROS, Gorka. 2009. *Divergencias y convergencias en la literatura transnacional de principios del siglo XX: El caso de Jorge Luis Borges y Miguel de Unamuno*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Liverpool.
- BORGES, Jorge Luis. 1970. “An Autobiographical Essay”. En *The Aleph and Other Stories*. New York, E.P. Dutton & Co., pp. 203-260.
- , 1979. *El “Martín Fierro”* (con la colaboración de Margarita Guerrero). Madrid, Alianza.
- , 1979. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires, Emecé.
- , 1989. *Obras completas*. Barcelona, Emecé (vol. 1, 2, 3).
- , 1993. *Œuvres complètes I*. Jean Pierre Bernès ed. París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- , 1994 [1925]. *Inquisiciones*. Barcelona, Seix Barral.
- , 1994 [1926]. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona, Seix Barral.
- , 1996. *Obras completas*. Barcelona, Emecé (vol. 4).
- , 1997. *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires, Emecé.
- , 1998 [1928]. *El idioma de los argentinos*. Madrid, Alianza.
- , 1999. *Jorge Luis Borges en Sur (1931-1980)*. Barcelona, Emecé.
- , 1999. *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, 1919-1928*. Carlos García ed., Marietta Gargatagli trad. Barcelona, Emecé.
- , 2001. *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires, Emecé.
- BURGIN, Richard. 1968. *Conversations with Jorge Luis Borges*. Nueva York, Holt, Rinehart and Winston.
- CÉSAR CHAVES, Julio. 1964. *Unamuno y América*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- FUENTES VÁSQUEZ, Manuel. 2002. “Notas provisionales de una lectura compartida (de Borges a Unamuno)”. *América sin nombre*, n° 3, pp. 29-34.
- GARCÍA BLANCO, Manuel. 1964. *América y Unamuno*. Madrid, Gredos.

⁵⁹ Para un desarrollo de este aspecto, véase mi *Borges, entre autorretrato y automitografía*, pp. 97-143.

⁶⁰ [Nota de la coord.: Sobre la imagen pública de Borges en los últimos años de su vida, ver en este mismo dossier el artículo de Annick Louis, “A momentary lapse of history. Borges y la crítica moderna argentina bajo la última dictadura y en la postdictadura (1976-1986)”]

- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel. 2001. "La biblioteca rioplatense de Unamuno". *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, nº 36, pp. 127-144.
- GONZÁLEZ DE LA LLANA FERNÁNDEZ, Natalia. 2008. "El sueño de un dios: la estructura narrativa en *Niebla* de Unamuno y 'Las ruinas circulares' de Borges". *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 37, pp. 263-274.
- HELFT, Nicolás. 1997. *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- JUARISTI, Jon. 1993. "Borges contra Unamuno: Una refutación de la inmortalidad". *Hermes*, nº 1, pp. 9-19.
- KOCH, Dolores. 1984. "Borges y Unamuno: Convergencias y divergencias". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 408, pp. 113-122.
- LEFERE, Robin. 2004. "Don Quijote en Borges, o: Alonso Quijano y yo". En *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (7-9 de noviembre de 2002). Magdalena León Gómez ed. Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, pp. 211-219.
- , 2005. *Borges, entre autorretrato y automitografía*. Madrid, Gredos, Biblioteca románica hispánica.
- MAÍZ, Claudio. 2009. *Constelaciones unamunianas. Enlaces entre España y América (1898-1920)*. Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca.
- MENESES, Carlos. 1996. *Borges en Mallorca, 1919-1921*. Altea (Alicante), Aitana.
- , 1999. *El Primer Borges*. Madrid, Fundamentos.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio. 1982. "Unamuno y la valoración crítica del *Martín Fierro*". En *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Eugenio de Bustos Tovar, coord. Vol. 2, pp. 355-372.
- PALENZUELA, Nilo. 1997. "Unamuno y Borges: disfraces del tiempo". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 565-566, pp. 79-89.
- RABATÉ, COLETTE Y JEAN-CLAUDE. 2009. *Miguel de Unamuno: Biografía*. Madrid, Taurus.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1983. *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*. París, Gallimard.
- ROSATO, LAURA Y ÁLVAREZ, GERMÁN. 2010. *Borges, libros y lecturas. Catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- UNAMUNO, Miguel de. 1996. *Epistolario americano (1890-1936)*. Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca.
- , 1958. *Obras completas*. Manuel García Blanco ed. Madrid, Aguado (10 vol.).
- , 1988 [1905]. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid, Cátedra, Letras hispánicas.
- VACCARO, Alejandro. 1996. *Georgie (1899-1930). Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Proa / Alberto Casares.
- WILLIAMSON, Edwin. 2006. *Borges. Una vida*. Barcelona, Seix Barral.
- ZANGARA, Irma. 1997. "Primera década del Borges escritor". En *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires, Emecé, pp. 399-427.

De maestros y discípulos: estrategias de construcción de la figura tutelar en Borges (El caso de Cansinos Assens)

MUNIR HACHEMI GUERRERO
Universidad de Granada
munirhg@gmail.com
Granada – España

Recibido: 1 de marzo 2020 – Aceptado: 8 de abril 2020

Resumen: El objetivo de este artículo es agregar una pieza nueva a la serie de estudios que existen sobre la relación que Borges mantuvo con uno de sus maestros: Rafael Cansinos Assens. Si tradicionalmente esta relación ha sido analizada en términos exclusivamente literarios, lo que aquí nos proponemos es desgranar las estrategias de autofiguración y de inscripción en el campo en las que Borges se sirvió de sus figuras tutelares. Para ello estudiaremos la relación que mantuvo con Cansinos a través de la que mantuvo con Macedonio, mucho más estudiada, para abstraer la figura del “maestro” que subyace a ambos y, al mismo tiempo, para hacer más visibles las diferencias entre uno y otro.

Palabras clave: Jorge Luis Borges – Rafael Cansinos Assens – Figura tutelar – Macedonio Fernández – Autofiguración

Of Masters and Disciples: Borges’ strategies for the building of guiding figures. (The case of Rafael Cansinos Assens)

Abstract: The main goal of this article is to add a new element to the series of studies that already exist about the relationship that Borges held with one of his masters: Rafael Cansinos Assens. Historically, this relationship has been analyzed in literary terms; here, we aim to enumerate Borges’ self-figuration and literary field inscription strategies that are related to guiding figures. We will study the relationship with Cansinos using as a contrast his relation with Macedonio Fernández, historically much more studied, in order to extract the common “Master” figure that underlies beneath them and, at the same time, to highlight the differences between one and the other.

Keywords: Jorge Luis Borges – Rafael Cansinos Assens – Tutelary figure – Macedonio Fernández – Self-figuration

La relación entre el hoy olvidado Rafael Cansinos Assens y Jorge Luis Borges ha sido analizada desde múltiples perspectivas. En este artículo nos proponemos agregar una: el estudio de las estrategias de construcción de la figura tutelar en Borges, que se encarna en dos personajes: Macedonio Fernández y el propio Cansinos Assens.

La bibliografía sobre el modo en que Borges operaba en el campo literario, sobre el modo en que construyó su propia figura y un lugar desde el que ser leído, es extensa. Podemos nombrar en primer lugar *Borges, un escritor en las orillas*, en el que Beatriz Sarlo estudia la teoría clásica de la inscripción de Borges en un doble linaje (materno / guerrero y paterno / letrado) y ahonda en la producción de un lugar centrado en el campo literario y excéntrico en el campo político, en el sentido más amplio del término, es decir: un lugar desde el que pensar con libertad plena o al menos zafándose de ciertos marcos de época. Sarlo demuestra que los relatos de Borges “examinan las condiciones de existencia de una sociedad y presentan, en situación narrativa, organizaciones institucionales fundadas en la opacidad del poder, en la arbitrariedad o en el despotismo” (Sarlo 2015: 151). Tenemos, por lo tanto, un Borges cuádruple: centrado y excéntrico en el campo literario nacional y al mismo tiempo en las posibles combinaciones con el político. En cuanto a la figura de autor que *traza* (en el mismo sentido en que el narrador del epílogo de *El hacedor* traza líneas que acaban por conformar su propio rostro), Julio Premat le dedicó un capítulo en su *Héroes sin atributos* en el que desgranó minuciosamente la sucesión de imágenes borgeanas que producen sentido en el campo al ser puestas a dialogar con su propia obra escrita: el héroe, el hijo, el ciego célebre, el muerto (cf. Premat 2009: 63-97). Por último, Annick Louis ha radiografiado en *Borges. Obra y maniobra* las intervenciones que el argentino efectuó sobre el corpus de su obra escrita, analizando por un lado la forma en que diseñó su propia posición en el campo y, al mismo tiempo, mostrando –sobre todo en lo tocante a la selección de los textos que incluiría en las *Obras completas*– que existía en él una conciencia nítida de dichas intervenciones, de “los medios de edición y [...] los problemas que éstos plantean” (Louis 2014: 424).

Nos enmarcamos en esta tradición a la hora de analizar otra forma de inclusión en el campo y de producción de un modo de lectura propicio (si es que ambas cosas no son sinónimos): la de la elaboración de las figuras tutelares. Acude de inmediato a la mente el nombre de Macedonio Fernández, al que se asocia como principal mentor de Borges. Pero hubo uno anterior: el sevillano Rafael Cansinos Assens, a cuya tertulia el joven Jorge Luis acudió con asiduidad durante su estancia iniciática en Madrid. Nos proponemos leer la relación con Cansinos al trasluz de la relación central con Macedonio no solo para saber algo más de la primera sino también para iluminar la segunda y, en general, para analizar el modo en que Borges construye –en términos de dinámicas de campo– sus figuras tutelares.

La mayoría de los estudios que se han elaborado hasta la fecha sobre la relación entre Borges y Cansinos han seguido una vertiente historiográfica o el objetivo de delimitar con precisión la relación del primero con la tradición judía. De este segundo caso es

ejemplo “Cansinos-Assens y Borges: en busca del vínculo judaico”¹, de Edna Aizenberg (1980) que, desde una perspectiva hermenéutica, ahonda en las concomitancias entre Borges, Cansinos y el hebraísmo en busca de nuevas claves de lectura que arrojen luz sobre la obra del argentino. De otra parte, “Cansinos Assens y Borges: ¿un vínculo (anti)vanguardista?”, de Jorge Schwartz (1986), despliega una lectura más estratégica y estudia cómo ambos autores se relacionan con el movimiento vanguardista a lo largo del tiempo.

Se ha escrito mucho más sobre la relación entre Borges y el que es considerado su principal maestro: Macedonio Fernández. Este objeto sí ha sido trabajado desde una perspectiva más afín a la que aquí utilizaremos; es por eso por lo que hemos afirmado que el vínculo con Cansinos se lee mejor a través del vínculo con Macedonio. Lo que aquí nos proponemos, entonces, es determinar el modo en que Borges construía la figura de Macedonio para utilizarla como factor de contraste; la coincidencia, en fin, la estructura sobre la que construye a ambos, para poder estudiar después sus diferencias y los modos de inscripción de Borges respecto a sus maestros.

Breve genealogía

Según su propia autobiografía² Borges trabó amistad con Cansinos cuando su familia se mudó a Madrid en 1919. El joven porteño se integró rápidamente en la tertulia que Assens regentaba. Según el propio Borges “fue Cansinos quien inventó en 1919 el término ‘ultraísmo’” (Borges 1999: 58), un movimiento al que estuvo adscrito hasta tiempo después de su regreso a Buenos Aires. Tras tratar de implantarlo allí acabó derivando hacia posiciones criollistas que cristalizarían –sin que eso signifique que abandonara ciertos rasgos ultraístas que tardarían mucho más en desaparecer– en *Fervor de Buenos Aires* (1923). En el Madrid de aquellos años acudir a las tertulias de Assens en el Café Colonial significaba –salvo excepciones puntuales– posicionarse de forma automática contra los integrantes de la de Ramón Gómez de la Serna, a quien Borges despacha rápidamente en la *Autobiografía* haciendo uso de su característico humor ácido:

Fui una vez a una reunión y no me gustó cómo se comportaban. Tenían un payaso con una pulsera a la que habían sujetado un cascabel. Hacían que estrechara la mano a la gente, y el cascabel cascabeleaba y Gómez de la Serna invariablemente decía: “¿Dónde está la culebra?”. Se suponía que era gracioso. Una vez me miró con orgullo y comentó: “¿Verdad que nunca viste nada parecido en Buenos Aires?”. Reconocí que no, gracias a Dios. (1999: 59).

¹ Se utilizan indistintamente las grafías “Cansinos Assens”, “Cansinos-Assens” y “Cansinos-Asséns”. En este estudio hemos optado por la más simple.

² Nos referimos a *An Autobiographical Essay*, el texto que Borges escribiría –junto a su traductor al inglés: Norman Thomas di Giovanni– como introducción a una serie de conferencias que dictaría en Estados Unidos y para “aclarar dudas de un público angloparlante” (Amaro Castro 2004: 230). Borges nunca autorizó una traducción de este texto en vida, por más que se hicieran algunas, pero en el año de su centenario se publicaron dos.

Hoy, en el campo español, Ramón Gómez de la Serna es considerado uno de los mayores representantes de las vanguardias mientras que son pocos a los que el nombre Cansinos Assens aún les dice algo. El primero ha sido incluido en los currícula de enseñanza primaria, mientras que el segundo ha desaparecido casi por completo del mapa literario. Borges jamás corrigió su valoración por ninguno de los dos. En 1963, en un viaje a España, un Borges ya laureado y agasajado con el Premio Formentor (*ex aequo* con Samuel Beckett) no perdió la oportunidad de visitar a un Cansinos pobre y casi olvidado. El propio Cansinos consigna este encuentro en “Impresión de una visita”, publicado originalmente en la revista *Índice* en 1963:³ “[...] al estrechar entre mis brazos conmovidos, tras una ausencia de cerca de cuarenta años, hecho ya un escritor de fama universal, cuyo nombre se inscribe al lado de los de Poe y Kafka, a aquel joven [...]” (2004: 254). Se reconoce que el otrora discípulo ha ingresado al Parnaso literario al mismo tiempo que se produce una recuperación del capital simbólico entonces invertido. El propio Cansinos se sorprende, también en “Impresión...”, de que Borges lo siga llamando “maestro”:

Jorge Luis Borges comentaba los míos [sus libros] en aquella prensa [argentina], me aludía en *interviews*, organizaba veladas literarias en mi honor y un gran poeta compatriota suyo, César Tiempo, el autor de PAUSA DEL SÁBADO, me enviaba recortes que reproducían frases suyas a mi respecto, que dejaban insolvente mi gratitud. Jorge Borges [sic.], por ejemplo, ha dicho de mí: “ha escrito la prosa española más apasionada”. Prometió tesoros de belleza a los lectores de mis obras. Cuando hace poco le concedieron el Premio Formentor, declaró a los periodistas que era yo quien merecía ese premio... No digo esto por vanagloria, sino para que se advierta el alma pura, noble, infantilmente pura en su grandeza, de este gran escritor que todavía, al llegar ahora a Madrid, se apresura a llamarme su maestro. (2004: 255 [versalitas en el original]).

Si entre 1919 y 1921 la inversión borgeana en la tertulia de Assens se podía considerar –analizándola en términos de campo según la teoría clásica de Bourdieu– un error estratégico, una mera falla en los cálculos, en 1963 no se puede descartar como simple obstinación; hay en esos elogios desmesurados una forma de ubicarse en el campo literario. Al Borges ya famoso no le habría costado intervenir sus propias declaraciones para diluir las referencias a Cansinos y comenzar a elogiar a Gómez de la Serna. ¿En qué operación se inscribe entonces esa filiación maestro-discípulo? Borges la mantuvo durante toda su vida. En 1964, tras la muerte de Cansinos, en un acto de homenaje (cf. Aizenberg 1980: 534),⁴ Borges se refiere a él como “un gran maestro oral” (Fernández Ferrer y Borges 1988: 15). En 1970, en su *Autobiografía*, escribe: “[t]odavía me gusta considerarme su discípulo” (1999: 55).

Abundaremos en las declaraciones a las que nos hemos referido más adelante. Antes, para comprender los pormenores del modo en que Borges *fabrica* a Cansinos establezcamos como factor de contraste la construcción que hace de su figura tutelar por excelencia: Macedonio Fernández.

³ *Índice* n° 170, febrero 1963, p. 5. Reproducimos el texto de Cansinos en anexo, al final del artículo.

⁴ Edna Aizenberg agradece al director de la Sociedad Hebrea Argentina de aquel momento (su artículo es de 1980) que le proporcionara el desgrabado del homenaje. Aquí citaremos de *Borges A/Z*, donde a su vez se cita de otra publicación de 1985 (“Coloquio”).

El caso de Macedonio

En un excelente artículo titulado “Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges: metafísica y literatura” Mónica Bueno, siguiendo las tesis de Ricardo Piglia, enumera algunos de los atributos del Macedonio borgeano. El primero y probablemente el principal tiene que ver con la oralidad. Borges

[e]xhibe otra vez el ejercicio continuo de los argumentos sobre la genialidad de Macedonio que era pura presencia, oralidad manifiesta, nunca escritura. “Si como escritor era mediocre porque empleaba un lenguaje confuso y de difícil lectura, como hombre era genial”. (Borges, 2007: 173). (Bueno 2017: 3)⁵

La genialidad que Borges le atribuye a Macedonio, entonces, no residiría en lo escrito, es decir, en sus intervenciones públicas y fijadas en un medio al que los lectores pudieran acceder, sino en sus palabras, solo atesoradas por la memoria de Borges y de otros pocos elegidos.

El segundo de los ejes de construcción pasa por admitir una emulación iniciática del maestro. Mónica Bueno señala cómo en “La nadería de la personalidad”, un texto incluido en *Inquisiciones* en 1925, “[u]no de los tres libros de ensayos que Borges nunca quiso reeditar” (Bueno 2017: 4), la influencia era del todo evidente. Esta “maniobra” –siguiendo la terminología de Louis– de selección serviría para omitir esa clase de textos, demasiado pegados al lugar literario del que emanan, de la obra total, y sería reforzada por las declaraciones del propio Borges. Bueno encuentra y señala la concomitancias entre el modo en que desestima su producción primera (“[...] excesos barrocos, [...] asperezas, [...] sensiblerías y vaguedades” (Borges 1998: 13)) y la forma en que se refiere a la literatura de Macedonio (cf. Bueno 2017: 4). Esta intervención sobre su propio corpus textual es un ejemplo perfecto de lo que Louis llama las “estrategias textuales y editoriales” (2014: 7) de Borges. Es en el prólogo a *Fervor de Buenos Aires* que incluye en sus *Obras completas* en 1969 donde Borges escribe lo que citamos, dirigiendo *a posteriori* la lectura de un texto de juventud. Macedonio es, por lo tanto, al mismo tiempo el yo pasado de Borges y su maestro, ya que en la construcción de cualquier magisterio siempre conviven dos vertientes: la de la herencia y la de la superación por parte del discípulo. Borges supera así a Macedonio, a quien inserta de paso en la larga saga de “malos escritores” argentinos (cf. Bueno 2017: 4), superándola también así.

Si esta es la superación, la herencia pasa por la libertad de pensamiento macedoniana, por su ascetismo y por una desvitalización que llevaría a identificarlo con la propia filosofía y con la propia literatura.

La nada del yo es el sustento del experimento en la vida y el ejercicio ficcional de toda la literatura de Macedonio Fernández. Esa relación tan peculiar que Macedonio ha establecido entre literatura y vida hace que la una se encabalgue en la otra y constituya una zona de la experiencia “inventada” en la densidad de la escritura y en la fuerza de la vida puesta en obra. [...]. Ese ocultamiento es en verdad una epifanía, una

⁵ Dado que el artículo de Mónica Bueno no cuenta con paginación propia usaremos la paginación del PDF que se puede descargar en la página de RECIAL: revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/17521/17402.

manifestación luminosa de la figura de un hombre que decide escribir. Macedonio oculta las marcas excesivas del escritor, esas huellas del estereotipo romántico de la excepcionalidad del artista, y hace emerger una estela casi invisible de lo humano sin atributos. (Bueno 2017: 4-5).

Macedonio, entonces, no es un escritor, sino que es la propia literatura, ni un pensador, sino el propio pensamiento. Bueno refuerza sus argumentos con una cita del propio Borges: “Era un abogado argentino, un tenue señor gris, que vivía en el barrio de Balvanera y que se había entregado, único en su siglo tal vez, a la curiosa ocupación de pensar” (Borges cit. en Bueno 2017: 5).

Esta *desvitalización* de Macedonio, como la hemos denominado, arraiga en Borges en dos sentidos. En primer lugar, es un puente perfecto entre su producción y el sueño vanguardista de sus primeros años: identificar literatura y vida. Por otra parte, podemos trazar una línea claramente visible entre la teoría del sujeto de Macedonio y las infinitas referencias que hay en la obra de Borges a la idea de que una persona no es nada, de que “cualquier hombre es todos los hombres” (1998: 493). Seguimos a Robin Lefere para afirmar que la mejor representación de esa idea se da en el epílogo de *El hacedor*, que constituye un punto de inflexión en lo que el propio Lefere llama el “giro autobiográfico” (cf. Lefere 1998: 190-91) de Borges. Así, el argentino se mueve en un espacio que le permite mantener cierta herencia vanguardista al mismo tiempo que la pervierte para convertirla en una suerte de ascetismo trascendental mediante el que reniega del sujeto moderno.

Tenemos, entonces, tres características que según Borges definirían la imagen del maestro: oralidad, superación de la influencia barroca y nadería del yo. Éstas, a su vez, se bifurcan: identificación con lo literario, estilo recargado y filosófico, genialidad oral. Además, Bueno señala un cuarto rasgo: la convivencia de un tono irónico con uno “metafísico” (cf. 2017: 12). Veamos cómo todos aparecen en la construcción que Borges hace de Cansinos.

El caso de Cansinos Assens

Comencemos por la oralidad. Este *topos* es recurrente en las palabras que Borges le dedica a Cansinos. Aquí preferiremos citar las del homenaje de 1964 al que ya nos hemos referido, porque en él Borges incurre en una contradicción que –junto a otros puntos de interés en el texto– analizaremos más adelante:

Él había leído todas las bibliotecas de Europa. Recuerdo que dijo, en su estilo hiperbólico, que era capaz de saludar a las estrellas en diecisiete idiomas clásicos y modernos. No sé si realmente eran diecisiete, pero está bien la mención de las estrellas, que ya sugieren lo infinito. No sé si ustedes conocen toda la obra de Cansinos, yo no conozco nada, pero recuerdo quizá menos lo escrito que lo hablado por él, o lo sonreído por él [...]. Además, quizá más importante que un libro es la imagen que este libro deja; quizá más importante que lo dicho por un hombre es la imagen que esos dichos o ese silencio dejan. Yo creo que Cansinos fue un gran maestro oral; bueno, también lo fueron Pitágoras, Jesús, el Buda, Sócrates. De la obra de él no sé qué perdurará, pero sé que su memoria personal perdura. Y además ese estilo psálmico, digamos, esas largas frases, siempre armoniosas, que no se perdían nunca. Yo he conocido a muchos hombres de

talento, pero hombres de genio, no sé, hay dos que yo mencionaría: uno, un nombre quizá desconocido aquí, el pintor y místico argentino Alejandro Xul-Solar, y el otro, ciertamente, Rafael Cansinos Asséns. Y quizá, pero solo como maestro oral, Macedonio Fernández. Los demás eran meros hombres de talento. (Fernández Ferrer y Borges 1988: 15).

En rigor nos serviría este solo párrafo para desarrollar todos nuestros argumentos. Ciñámonos por ahora al magisterio oral de Cansinos. Borges afirma que recuerda menos lo escrito que lo hablado por el sevillano, e incluso que no conoce nada de su obra. La sentencia entra en contradicción consigo misma, ya que si Borges recuerda *menos* lo escrito que lo hablado significa que recuerda en alguna medida, por pequeña que sea, también lo escrito. En cualquier caso, en un número de *Martín Fierro* de 1924 Borges le dedicó a la producción de Cansinos una nota titulada “Definición de Cansinos Asséns” (cf. 1924: 83) que demuestra que había leído por extenso la obra del sevillano. Esta primera operación de dislocación es, entonces, una forma de subrayar la estrategia según la que Borges desplaza la obra escrita –tradicionalmente considerada la parte central (si no la única) del corpus de un escritor– a un lugar marginal frente a la oral, que sería en este caso nuclear. En su *Autobiografía*, texto que consideramos medular para el propósito de este artículo debido a su carácter de recapitulación vital, de cierre de etapa, el Borges maduro llegará a escribir, refiriéndose a Cansinos: “Lo que a mí me dio, por sobre todo, fue el placer de la conversación literaria” (2004).

En el homenaje se nos dibuja asimismo a un Cansinos pensativo, literalmente “en las estrellas”, que las saluda en diecisiete idiomas. Un ser lingüístico, por lo tanto, que vive en la lengua y en la literatura. Podemos reforzar esa imagen si nos referimos a la *Autobiografía*.

Un día fui a verlo y me llevó a su biblioteca. Más bien debería decir que *toda su casa era una biblioteca*. Uno tenía la sensación de atravesar un bosque. Era demasiado pobre para tener estantes y los libros estaban amontonados desde el suelo hasta el techo, y había que abrirse paso entre las pilas. Sentía que Cansinos era como todo el pasado de aquella Europa que yo estaba dejando atrás: algo así como el símbolo de toda la cultura, occidental y oriental. (1999 [las cursivas son nuestras]).

Borges, que se figuraba el paraíso “bajo la especie de una biblioteca” (2004: 187), nos presenta a un Cansinos pobre, ascético como Macedonio, que vive en un mundo de literatura y que de hecho es toda la cultura de oriente y occidente.

Este segundo rasgo nos lleva directamente al cuarto: la ironía y el humor combinados con una fuerte pulsión metafísica. En el ya mencionado artículo de Roberto Schwartz se disecciona la que probablemente sea la obra de Cansinos en la que la ironía aparece de forma más clara: *El movimiento V. P.*, que constituye una crónica humorística y ácida del movimiento vanguardista español. En la novela encontramos gestos que reconocemos como borgeanos. Por ejemplo, llama a los integrantes de la tertulia de su rival Gómez de la Serna los “jóvenes poetas viejos” (Schwartz 1986: 716). En otro artículo de Daniel F. Hübner que lleva por título precisamente “Rafael Cansinos-Asséns y *El movimiento V.P.*”: entre la novela lírica y la crónica humorística del ultraísmo en

España” se detallan en mayor profundidad los recursos humorísticos e irónicos de Cansinos (cf. Hübner 1991).

Con todo, no es el solo uso de la sátira lo que une a Cansinos y a Borges (cuyo humor, admitámoslo, es más afín al de Macedonio que al que caracterizó al sevillano), sino más bien una de las formas concretas que dicha sátira toma en *El movimiento V.P.*: allí Cansinos aparece retratado en una autofiguración (el Poeta de los Mil Años) contra la que se ironiza en un despliegue de ese *understatement* que resultaba tan propio de Borges. Hübner define este recurso como “una punzante ironía que es autoironía en tantos casos” (1991: 161). Así, Cansinos utiliza el humor no solo como una forma de intervenir en el campo mediante ataques más o menos velados a sus coetáneos, sino también como una manera de minar su propio yo, de abundar en esa nadería del yo mediante la que Borges nos lo presenta.

La presencia en Cansinos del último rasgo que Borges le atribuye a Macedonio –el barroquismo– es difícil de argumentar por lo evidente que resulta. El estilo de Cansinos era de una complejidad deliberada, como se aprecia en casi todos sus textos (incluso en la “Impresión de una visita” que hemos citado, que ni siquiera está inscrita en un género literario concreto). Asimismo, la producción primera de Borges bebe de forma clara de la de su maestro. Esto es especialmente evidente en los textos que le dedica de joven, que no citaremos por extenso pero que están profusamente enumerados en el artículo de Edna Aizenberg (cf. 1980: 534). Berta de Abner ahonda en las características comunes, “especialmente en su época inicial [de Borges]” (de Abner 2006: 182). A nuestro entender, el texto que mejor ejemplifica la tendencia a la que nos referimos es el ya citado “Definición de Cansinos Assens” (Borges 1924: 83).

No importa tanto si la prosa de Cansinos es o no barroca como el hecho de que el Borges adulto interpretara –como sucedía en el caso de Macedonio– que sus anteriores excesos barrocos se identifican con la época en que el sevillano ejercía sobre él un influjo total. Mediante este movimiento, además, Borges purga la posible “culpa” que él mismo pudiera tener de dichos excesos.

Una vez establecidas las coincidencias, podemos señalar algunas características propias del personaje-maestro Cansinos. La más evidente es la que Aizenberg analiza por extenso en el artículo ya citado: el vínculo judaico. En efecto, Borges remonta el tan estudiado influjo de la cultura hebrea en sus ficciones a Cansinos Assens. Con todo, resulta extremadamente interesante comprobar cómo, en un gesto típicamente borgeano, el argentino relativiza el judaísmo de su maestro:

Había venido de Sevilla, donde estudió para sacerdote hasta que al descubrir que su apellido figuraba en los archivos de la Inquisición decidió que era judío. Eso lo llevó a estudiar hebreo, e incluso se hizo circuncidar. (Borges 1999).

No debemos entender este gesto como una crítica o un cuestionamiento de la religiosidad de Cansinos, sino como un guiño mediante el que lo religioso se estetiza y se adscribe al más arbitrario de los signos lingüísticos: el nombre propio (que, además, en el caso de Cansinos no es uno solo sino que fluctúa en cada una de sus grafías). Del mismo modo en que Borges propone en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” la idea de que la

metafísica es “una rama de la literatura fantástica” (1998: 436), con ese gesto de desacralización consigue arrogarse la libertad de tomar, a través del magisterio de Cansinos, todos aquellos rasgos de la herencia judía que le pudieran suscitar algún interés estético y apropiárselos así para incluirlos en su producción. Podemos decir que Borges está leyendo el judaísmo de Cansinos con la mirada de Macedonio.

Esta vertiente hebraica, que supondría una diferencia en la construcción de los dos maestros, se enhebra con la figura macedoniana en el siguiente pasaje:

Los historiadores de la mística judía hablan de un tipo de maestro, el Zaddik, cuya doctrina de la Ley es menos importante que el hecho de que él mismo es la Ley. Algo de Zaddik hubo en Macedonio. (Borges cit. en Bueno 2017: 12).

“Y, por supuesto, mucho de Zaddik en Cansinos”, podríamos agregar.

El otro de los rasgos propiamente cansiniano es reconocible por cualquier lector de Borges: el elogio “desmesurado” y el rescate de autores menores. Esa estrategia –que Borges utilizará con gran fortuna en el futuro– existe también en Cansinos. El propio Borges reconocería el procedimiento, aunque desplazándolo a su maestro.

Pero tenía una perversión que le impedía llevarse bien con sus contemporáneos más destacados. Consistía en escribir libros que elogiaban con generosidad a escritores de segunda o de tercera. En aquellos tiempos Ortega y Gasset estaba en la cumbre de la fama, pero Cansinos lo consideraba mal filósofo y mal escritor. (Borges 1999).

Conclusiones

Señaladas las similitudes entre Macedonio y Cansinos (y la figura tutelar que emana de esos encuentros) lo más productivo a la hora de pensar será, como siempre, fijarnos en las diferencias. No importa tanto la mera existencia de un doble linaje en la construcción de un magisterio como las formas de articulación concretas de dichos linajes. En el modo en que Borges se refiere a sus dos maestros se da la conciencia explícita de su similitud, que él potencia. En el pasaje ya citado del homenaje a Cansinos, el discípulo vincula a los maestros al designarlos como los dos únicos genios que conoce, y los une y los sitúa en su constelación particular mediante la referencia a otro “raro”, Xul Solar, que es antes un compañero de generación que un mentor. En la *Autobiografía* expone la diferencia entre ambos linajes: “Así como en Madrid Cansinos había representado todo el conocimiento, Macedonio pasó a representar el pensamiento puro” (Borges 1999). Ahí hay una clave de lectura del emplazamiento de escritor que Borges se fabrica. Dos maestros: uno contiene todo el conocimiento del Viejo Continente, la tradición hebraica carpetovetónica, pero carece, como un Funes, de la capacidad de pensar dicho conocimiento, así que debe ser articulado junto al otro, Macedonio, cuyos rasgos son casi idénticos con la importante salvedad de que aquí, en este maestro del Nuevo Continente, no importa tanto qué se conoce como la libertad de encontrar relaciones que permitan pensar. Es la operación que se hará explícita en “Kafka y sus precursores”, pero encarnada en sus dos maestros. Así, el vínculo judaico cansiniano es leído *a posteriori* como una arbitrariedad onomástica, la libertad se une al peso del conocimiento y el resultado es –en el relato que Borges construye para

insertarse en el campo— una obra en perfecto estado de equilibrio. Es por eso que cometeríamos un error si tomáramos a Macedonio como el maestro que viene a sustituir a Cansinos tras el regreso a Buenos Aires: no hay sustitución sino continuidad en la producción de la figura tutelar, como prueba el hecho de que Borges nunca olvidara a Cansinos ni dejara de referirse a él.

Solo al poner en contraste las dos figuras se puede comprender cómo Borges construyó esa función tutelar. Otros factores conviven: Cansinos es el maestro judío, Macedonio el gaúcho conversador. Pero ambas figuras y, de paso, ambas tradiciones se desdibujan y se confunden en la obra del discípulo. Por ejemplo, cuando Borges, sorprendentemente, ejecuta en su “Definición...” un salto transatlántico y opone a Cansinos y a Lugones (cf. Borges 1924: 83).

En sus cursos sobre Foucault, Deleuze escribe que “[e]l saber está estratificado, el poder es estratégico” (2014: 71). Las operaciones de Borges para ubicarse en el campo literario caen del lado del poder; tienen poco que ver con una conciencia privilegiada, un plan prediseñado o ni siquiera un *habitus* à la Bourdieu. Antes bien son la resultante de su forma de manejarse, de las inercias que lo mueven y lo construyen, las tensiones que lo sitúan y que operan del lado del campo literario, cuya naturaleza es eminentemente estratégica.

La cuestión, entonces, jamás será cómo lee Borges a Cansinos, porque de hecho no lo lee, como él mismo declara, o lo “lee mal” en el sentido pigliano, desplazándolo hacia una figura inaugural en la que se cruzan los lineamientos originales (el arrabal, ciertas lecturas⁶) con los atribuidos (la genialidad) en una maraña que impugna, una vez más, la idea de novedad. La metáfora de Sócrates y Platón, aunque manida, es pertinente. La imagen de un maestro que habla y un alumno que solo transcribe hace estallar la propia noción de autor, que el campo, mediante su compleja red de dispositivos, forzará para fijarla en el propio Borges. En “De Macedonio a Borges” Ana Camblong expresa las tensiones de este constructo al enumerar las tres maneras en que se ha leído tradicionalmente la relación entre los dos argentinos: “con sesgos socráticos en algunas versiones, con búsquedas eruditas de influencias en otras y con enojosas acusaciones de plagios en otras” (2001: 35). Lo cierto es que no hay contradicción entre los términos de esa enumeración: Borges construye una madeja de relaciones líquidas que, al ser forzadas a actualizarse en su interacción con el campo, proponen problemas que solo tienen sentido en los términos del propio campo.

Sin embargo, ni Cansinos ni Macedonio son Sócrates, sino más bien sofistas o presocráticos, Gorgias o tal vez Diógenes de Sinope. Los dos autores (es decir: la imagen en que Borges los encarna, el demiurgo que conforman y en el que se confunden) inciden en el campo con total libertad, tomando y dejando lo que desean. Son al mismo tiempo una larga saga —todo el conocimiento del oriente y el occidente— y la ruptura con los postulados modernos, la profunda crítica al sujeto tradicional y la

⁶ En “Borges y Buenos Aires: una mirada desde los márgenes” Carmen de Mora defiende que el arrabal borgeano está, con gran probabilidad, tomado del arrabal cansiniano, y señala la posibilidad de que el sevillano le diera a conocer libros centrales en el universo de lecturas borgiano, como las *Vidas imaginarias* de Schwob (cf. 1999: 23).

superación de las limitaciones de un pasado vanguardista. En este sentido se podría leer toda la producción borgeana como una versión posmoderna de los diálogos de Platón en los que el protagonista oculto siempre sería esa figura tutelar que se encarna alternativamente en Cansinos y en Macedonio. El genial movimiento consiste en actualizar la relación entre un maestro ágrafo y un discípulo transcriptor en el campo literario del siglo XX. Ese movimiento produce resonancias inéditas al tiempo que mantiene la fuerza que le confiere el hecho de servirse de una imagen profundamente enraizada en los orígenes comunes de la cultura occidental. El maestro ágrafo debe ser puesto en volumen por el discípulo, pero su herencia desaparece, en un medio contemporáneo, en un régimen de saber en el que la palabra que no ha sido fijada no produce valor.

La figura borgeana del escritor-pensador lúdico se comprende en esa doble filiación, en el movimiento paradójico mediante el que Borges se garantiza un hueco en el Parnaso literario (es, de hecho, el primer autor latinoamericano que fue incluido en la prestigiosa colección de La Pléiade). Por un lado, recurre constantemente al *understatement*, a la exagerada minusvaloración de sí mismo, y por otro prodiga elogios desmesurados hacia autores que antes de que él los rescatara eran considerados menores (Chesterton, De Quincey). Como Cansinos, Borges hace caer, en el envés de dicho gesto, algunos de los rostros del Parnaso sin pudor alguno (Cervantes, de cuyo *Quijote* dijo que la traducción inglesa superaba al original; Shakespeare, al dar pábulo a las teorías que afirman que no fue el verdadero autor de su obra). A la vez que hace eso, en otra aporía, Borges niega toda originalidad y constituye esa imposibilidad en el motor de su escritura. La posición que se atribuye como discípulo es una de las piezas de esa compleja maquinaria mediante la que se diseña un lugar único en el campo.

La figura tutelar contiene la cultura y el pensamiento, la memoria y la capacidad de organización de los datos que permite ver los nexos ocultos. Acaso la mejor metáfora de esa figura es Marco Flaminio Rufo, el protagonista de “El inmortal”, un autor que atraviesa todas las épocas y que siempre permanece anónimo. Borges se permite una libertad total a la hora de trazar asociaciones. A Cansinos, por ejemplo, lo opone a Lugones o a Villarreal al mismo tiempo que lo filia con la literatura árabe o “los latinistas del mil seiscientos” (1924: 83). Rufo, además, es Joseph Cartaphilus, el Judío Errante, y otros tantos autores con los que lo podemos identificar a partir de las pistas que el argentino nos proporciona en “El inmortal” (cf. Hachemi Guerrero 2018). Así, el maestro atemporal termina por ser anónimo y Borges se encuentra convertido en el depositario de toda la tradición y la inteligencia humanas y –lo que tal vez sea más importante– investido de una total libertad para operar con ellas y así construir su obra y su lugar en la literatura.

Referencias bibliográficas

ABNER, BERTA DE. 2006. *Marcel Schwob – Jorge Luis Borges. Marginalidad y trascendencia*. San Juan, Universidad Nacional de San Juan.

- AIZENBERG, EDNA. 1980. "Cansinos-Assens y Borges: en busca del vínculo judaico". *Revista Iberoamericana* XLVI, n°112-13, pp. 533-54.
- AMARO CASTRO, Lorena. 2004. "La imposible autobiografía de Jorge Luis Borges". *Variaciones Borges* n°17, 229-52.
- BORGES, Jorge Luis. 1924. "Definición de Cansinos Assens". *Martín Fierro* n°12-13, p.83.
- , 1998. *Obras completas I*. Buenos Aires, Emecé.
- , 1999, *Autobiografía 1899-1970*, Traducción de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. El Ateneo, Buenos Aires.
- , 2004. *Obras completas II*. Buenos Aires, Emecé.
- BUENO, Mónica. 2017. "Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges: Metafísica y Literatura". *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras* 8, n°11, s. p. Consultado el 28 de mayo de 2020. URL: revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/17521.
- CAMBLONG, Ana. 2001. "De Macedonio a Borges un testamento lunático". *Variaciones Borges* n° 11, pp. 35-60.
- CANSINOS ASSENS, Rafael. 2004. "Impresión de una visita". En Marco, Joaquín y Gracia, Jordi (eds.). *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*. Barcelona, Edhasa, pp. 254-55.
- DELEUZE, Gilles. 2014. *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo 2*. Buenos Aires, Cactus.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio, y BORGES, Jorge Luis. 1988. *Borges A/Z*. Madrid, Siruela.
- HACHEMI GUERRERO, Munir. 2018. "Un caos de palabras heterogéneas. Literatura, tiempo y dinero en 'El inmortal'". *Kamchatka* n°11, pp. 499-514.
- HÜBNER, Daniel F. 1991. "Rafael Cansinos-Asséns y El movimiento V. P.: entre la novela lírica y la crónica humorística del ultraísmo en España". *Cuadernos de Investigación Filológica* n°17, pp. 157-68.
- LEFERE, Robin. 1998. "Borges entre autorretrato y automitografía". En *XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, Castalia, pp. 189-95.
- LOUIS, Annick. 2014. *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*. Santa Fe, Ediciones UNL.
- MORA, Carmen de. 1999. "Borges y Buenos Aires: una mirada desde los márgenes". *Ínsula* n° 631-632, pp. 22-24.
- PIGLIA, Ricardo. 1979. "Ideología y ficción en Borges". *Punto de vista* 5, pp. 3-5.
- PREMAT, Julio. 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, Beatriz. 2015. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Siglo XXI Argentina.

Anexo

Rafael Cansinos Assens, “Impresión de una visita”

(Índice nº 170, febrero 1963, p. 5.)

“¡Es grave toda emoción en que interviene el tiempo!”, ha dicho alguna vez Jorge Luis Borges. Y yo lo he comprobado una vez más, al estrechar entre mis brazos conmovidos, tras una ausencia de cerca de cuarenta años, hecho ya un escritor de fama universal, cuyo nombre se inscribe al lado de los de Poe y Kafka, a aquel joven, casi un adolescente, que en la fecha remota de 1919, acercóse, novel y desconocido, a nuestra mesa de EL COLONIAL, convertida entonces en laboratorio de experiencias literarias. Era en los tiempos del ULTRA y Borges, que acababa de recorrer Europa, y tenía ya noticia de la aparición de las escuelas de vanguardia, llegaba curioso por conocer a fondo las nuevas técnicas en que nos había iniciado a nosotros otro americano, el chileno Vicente Huidobro, el lanzador del CREACIONISMO.

Cordialmente acogido, sentóse a nuestra mesa, escuché mis explicaciones, y en gratos coloquios, bajo los artonados de aquel café luminoso y cromático como un cartel impresionista, y luego en lentos paseos hacia el Viaducto en la madrugada, desentrañamos los misterios de la doble y triple metáfora, surgida como rara rosa en los jardines líricos de Mallarmé y popularizada luego por Apollinaire, Huidobro y Reverdy.

Borges se adhirió con entusiasmo al ultraísmo, tan discutido entonces, asimilóse las nuevas fórmulas líricas y empezó a verter su juvenil inspiración en los moldes nuevos, en los que, como Gerardo Diego, produjo poemas de una rara belleza. Su generosidad juvenil atribuyóme un título de maestro, que ahora al venir a España ha proclamado públicamente por la pluma de su joven acompañante Quiñones, y que más bien pudiera quedar reducido al de orientador. Ese rasgo suyo atestigua de la nobleza de su alma que así desmiente la tradicional rivalidad entre los escritores.

Tras breve estancia entre nosotros, Jorge Luis regresó a su Buenos Aires y allí llevó la antorcha del ULTRA, inició a su vez a sus amigos literarios, fundó revistas como NOSOTROS y PROA, y reunió en torno suyo –verdaderamente bajo su magisterio– un grupo de poetas jóvenes, que luego se han hecho a su vez maestros y han cantado como ruiseñores de una alborada lírica.

El ultraísmo llevado por Borges a la Argentina dio allí sus mejores frutos, y aún hoy, que nuevas vanguardias han surgido, sigue marcando el tono general de la poesía argentina, al través de los distintos *ismos*, estudiados tan minuciosa y acertadamente por César Fernández Moreno, en sus panoramas críticos.

De entonces acá median esos ya aludidos cuarenta años, de ausencia física, pero no de incomunicación espiritual, mantenida en un intercambio de cartas y libros. Jorge Luis Borges comentaba los míos en aquella prensa, me aludía en *interviews*, organizaba veladas literarias en mi honor y un gran compatriota suyo, César Tiempo, el autor de PAUSA DEL SÁBADO, me enviaba recortes que reproducían frases suyas a mi respecto, que dejaban insolvente mi gratitud. Jorge Borges, por ejemplo, ha dicho de mí: “Ha escrito la prosa española más apasionada”. Prometió tesoros de belleza a los lectores de mis obras. Cuando hace poco le concedieron el Premio Formentor, declaró a los periodistas que era yo quien merecía ese premio... No digo esto por vanagloria, sino para que se advierta el alma pura, noble, infantilmente pura en su grandeza, de este gran escritor que todavía, al llegar ahora a Madrid, se apresura a llamarme su maestro.

Jorge Luis Borges, que hoy es el intelecto máximo de su país y de América entera – que pide el NOBEL para él– sigue conservando su modestia y su sencillez juveniles, y yo, al través de los signos del tiempo, creo estrechar todavía entre mis brazos al joven novel

que se acercó a nuestra mesa de EL COLONIAL hace cuarenta años. Y tengo que hacerme un esfuerzo para sentir esa gravedad que el tiempo imprime a toda emoción en que interviene. Jorge Luis conserva una juventud inmarcesible en los alcanfores de su ingenuidad, y además está viviendo ya en la inmortalidad de su obra.

La gravedad del tiempo se manifiesta en la despedida. Nos abrazamos largamente y nos cuesta trabajo despegarnos. La ciudad está nevada cual si hubiera querido recibirlo con su traje de novia. Jorge Luis, que marcha a los países del norte, encontrará allí muchas novias análogas... Pero él lleva la primavera en su alma. Es el poeta, la golondrina, con su bello mensaje...

Jorge Luis se va... ¿hasta cuándo...?

Ahora sí que es grave esta emoción en que interviene el tiempo... Querido Jorge Luis: ha sido usted esta vez una estrella fugaz en nuestro cielo; pero las estrellas fugaces son las que dejan una estela más larga.

Jorge Luis Borges vs Guillermo de Torre (1920-1925)

CARLOS GARCÍA
Investigador independiente
carlos.garcia-hh@t-online.de
Hamburg – Alemania

Recibido: 3 de marzo de 2020 – Aceptado: 10 de abril de 2020

Resumen: Borges tiene su gloria asegurada; no así Guillermo de Torre, su compañero de la época ultraísta y luego, a partir de 1928, cuñado. El veredicto de la historia es comprensible, pero no del todo justo, ya que Torre fue un entusiasta y movedido autor y gestor de publicaciones hemerográficas, que abrió a Borges muchas puertas en Europa. Fue el único receptor y comentador de las traducciones que Borges hiciera hacia 1920 de poetas alemanes de tendencia expresionista, y quien lo relacionó con autores dadaístas. El artículo contrasta algunas reseñas que cada uno de ellos dedicó a la obra del otro, profundiza en la actitud crítica de Torre, menos conocida. Recurre, para ello, a algunas cartas de la época y a un manuscrito desconocido de Torre (1924).

Palabras clave: Vanguardia – Expresionismo – Crítica – Retorno al orden – Correspondencias

Jorge Luis Borges vs Guillermo de Torre (1920-1925)

Abstract: Borges' glory is ensured; not so Guillermo de Torre's, his companion of the ultraist era and later, from 1928 onwards, his brother-in-law. The historical verdict is understandable, but not quite fair, since Torre was an enthusiastic and agile author and a manager of hemerographic publications, who opened for Borges many doors in Europe. He was the only commentator of the translations that Borges made towards 1920 of German poets of expressionist tendency, and who related him to Dadaist authors. The article contrasts some reviews that they devoted to each other, and delves into the critical approach of Torre, less known. It uses, for this, some letters of that time and an unknown manuscript of Torre (1924).

Keywords: Avant-garde – Expressionism – Criticism – Return to the (past) order – Correspondances

La historia de la literatura dio a conocer su juicio tiempo atrás: mientras Borges ha sido entronizado y su calidad está ya fuera de dudas, es probable que Torre figure en los manuales de la historia cultural argentina, si acaso, apenas como el marido de Norah Borges.

En relación con Borges es justo que así sea, pero no lo es del todo para con Torre, ya que este, especialmente en su juventud, fue un observador y comentador perspicaz de lo literario y cultural, tanto de lo español y europeo (en especial lo relacionado con Francia, Italia, Bélgica y, en menor medida, Alemania) como de lo hispanoamericano en general y de lo argentino en particular.

Torre (nacido en Madrid en 1900, fallecido en Buenos Aires a comienzos de 1971) fue un poeta, ensayista y periodista español, crítico de literatura y de arte. Tras una intensa actividad literaria en Madrid, vivió en la Argentina, primero, entre fines de 1927 y 1932. De allí volvió a Madrid, con intenciones de asentarse con su familia en un clima intelectual que le era más afín, pero debió marcharse vía París en 1936, a poco de comenzar la Guerra Civil española. Volvió a radicarse en Buenos Aires en 1937; allí ejerció brevemente como último agregado cultural de la embajada republicana (1938); se nacionalizó argentino en 1942.

Desde 1930, Torre perteneció al equipo que planeó y luego hizo *Sur* a partir de 1931; representó a la revista y la editorial del mismo nombre en Madrid. Anteriormente ya había comenzado a colaborar en *La Nación*, primero con decenas de reseñas sin firma, luego con trabajos firmados, y fue uno de los pilares de la revista *Síntesis*. A partir de 1938, Torre formó parte del grupo de fundadores, accionistas y colaboradores más activos de la editorial Losada. También se desempeñó como conferencista y profesor de literatura.

Su figura es, desde luego, menos descollante que otras; su obra no fue de creación, ni de primera fila, pero el campo cultural necesita personas que hagan el trabajo detrás de las bambalinas. En este caso concreto, aparte de las labores organizativas en los medios mencionados y en otros, su aporte consistió mayormente en la reseña de innumerables libros en revistas y periódicos. También con eso se hace cultura, se abona un terreno.

Considerado desde el punto de vista historiográfico, sería un error aplicar la tabla de valores actual a la época aquí tratada. La historia de la literatura, la historia en general, es una disciplina precaria, asertiva, expuesta al malentendido, al error. Al recuperar vestigios del pasado, los reacomodamos involuntariamente en el actual sistema de valores. Miramos hoy lo que Borges hizo en su juventud, y lo valoramos desde este lado del nimbo que su fama le confirió. Leemos su producción juvenil magnificada por sus posteriores logros, como si anunciara lo que vendrá y gozará ya de futuros laureles. Pero al actuar así le adosamos un prestigio que no le pertenece, porque lo cierto es que la labor temprana de Borges estaba muy lejos de ser percibida por sus contemporáneos como significativa. Sus poemas, notas y traducciones aparecidas en España entre 1919 y 1924 apenas suscitaron en su momento un muy exiguo interés, que solo duró lo que duraron las efímeras revistas en las que aparecieron. Propongo, por ello, retomar el hilo, y ver cómo se daban las cosas entre comienzos y mediados de la década del veinte.

Doy por sentado que se conocen siquiera algunas de las maliciosas y despectivas *boutades* de Borges sobre Torre, proferidas a lo largo de decenios. Las bases fueron sentadas muy pronto. No cuesta reconocer que la poesía de Torre, recogida en el volumen *Hélices* (1923), es una desmañada retahíla de errores estéticos, cuyos mejores versos proceden en línea directa de Marinetti, del cubismo literario y del creacionismo de cuño huidobriano, pero mal digeridos. Si lo que Torre quiso hacer fue un compendio del descamino que podía tomar la poesía por esas fechas, logró con creces sus fines, y así lo vio la crítica coetánea. *Hélices* es especialmente grotesco si se lo compara con *Fervor de Buenos Aires*, aparecido el mismo año, también con defectos y tics, pero a un más alto nivel. No es casual, pues, que Torre abandonara poco después y para siempre la poesía.

Borges comentó elusivamente el libro poco antes de partir hacia Europa:

En el bravo decurso de sus páginas, el poeta se manifiesta inalterable antípoda de cuanto diccionario conozco. En ellas hay enérgicas asperezas de metro y un apedreo pertinaz de impávidos neologismos. Otra notoria singularidad del volumen es el manejo que hace Torre de la metáfora. Apiña un increíble acopio de imágenes en la estrechez de una frase sola y las deja luchando juntas con esa silenciosa vehemencia de las enredaderas y malezas que inquietan una selva.

Concluye: “En conjunto, *Hélices* me parece una bella calaverada retórica” (*Proa* 3, julio de 1923; Borges, 1997: 174)

Aun otras dos cosas indispusieron a Torre con algunos miembros del campo cultural de la época, incluido Borges: sus enormes ganas de arribar, unidas a su penetrante y fallido idiolecto, plagado de esdrújulos y neologismos tomados de la ciencia del momento o inventados por él.

Torre había comenzado precozmente a escribir y a publicar: se prodigó en diarios de provincia a partir de 1915. Le costará desprenderse de cierto tufillo seudodoctoral, heredado de su padre, notario de profesión, también dedicado a las letras, de esa manera pedantesca y estrecha de miras que se usaba por entonces.

Torre conoció a Borges a los diecinueve años. El argentino era un año mayor, pero no solo más maduro y concentrado, sino también con la experiencia literaria y la competencia social ganada en diversas ciudades europeas, mientras que las de Torre se reducían a algunos círculos literarios de Madrid y redacciones de periódicos de provincias entre Puertollano y Zaragoza.

Cuando se conocieron, hacia marzo de 1920 y en Madrid, Torre acababa de abrirse al mundo, sobre todo a lo que venía de París: capital de Europa y de la vanguardia del momento. Sabemos hoy que Borges abominaría pronto de lo modernoso, pero por esas fechas no estaba claro aún qué tendencias se impondrían, y Borges mismo sintió cierto entusiasmo, si bien de distinto alcance y consecuencia, por el Expresionismo y por Dadá.

El Expresionismo es un buen ejemplo: Borges lo importó a España con sus traducciones de poetas alemanes en 1920 (García, 2015). Torre fue el único (insisto: el único) de sus pocos lectores que retomó la posta, trató el tema y citó a Borges en sus trabajos. Si dejásemos de lado la labor de Torre, deberíamos constatar, no sin cierta

melancolía, que absolutamente nadie se ocupó de hacer la recepción coetánea de los esfuerzos de Borges en relación con el Expresionismo, que por lo demás cayeron en rápido olvido cuando Borges regresó definitivamente a Argentina (1924) y Torre dejó de mencionarlos. Será nuevamente Torre quien retomará el tema en la década del sesenta, poniéndolo definitivamente sobre la mesa para la historiografía posterior.

En cuanto a Dadá, nadie en el Madrid de la época hizo más por explicarlo y difundirlo que Torre, tanto en breves notas en *Grecia* como con largos artículos en *Cosmópolis*, y con traducciones al castellano. Y si hoy se menciona a Borges entre quienes dialogaron, por ejemplo, con Tristan Tzara, ello se debe a que Torre los puso en contacto (García, 2019).¹

Borges se ocupó desde temprano de practicar un doble juego con Torre: por un lado, aprovechó los vínculos que este tenía con órganos de España y de varios países europeos, dejándose recomendar por él a sus directores. Así, por ejemplo, escribe Torre a Cansinos el 18-IX-1920 (García, 2004: 138): “Con el mismo destino [la revista *Cervantes*], le remito hoy, en sobre aparte certificado, una “Antología Expresionista” del gran camarada Borges. Tiene un interés y una actualidad insuperable, que usted reconocerá inmediatamente, incluyéndola en el próximo sumario de *Cervantes*.”²

Fue también Torre quien relacionó a Borges, por ejemplo, con la revista lyonesa *Manomètre*, o quien habló por primera vez a Alfonso Reyes sobre él, a partir de 1920. Sabiendo que a Reyes le interesaba sobremanera Góngora, Torre le escribe el 25-XI-1922 (García, 2005: 56): “¿Leyó usted en *Cosmópolis* un ensayo del ultraísta argentino Borges sobre la metáfora, con indicación de los precedentes concretos en los sonetos de Góngora?”.

Mientras Torre se ocupaba de hacer propaganda a Borges, este se dedicaba a denostarlo en sus cartas personales a otros amigos. El mejor ejemplo es quizás el siguiente: cuando Torre publica en el último número de *Grecia* su “Manifiesto Vertical” (noviembre de 1920), le pide por correo a Borges que lo comente. Este asiente, mediante una efusiva carta. Pero, paralelamente, remite una misiva a Abramowicz, sin fecha, que data hacia el 16/17 de noviembre de 1920, del siguiente tenor:

Torre m’a envoyé aussi un numéro de *Cosmópolis* avec une anthologie de l’ultraïsme (mon poème “Rusia” y est) et un article d’exégèse où il me nomme maintes fois, en me qualifiant de « expresionista concentrado »,³ ce qui donne une sensation de bouillon et en louant mon tempérament lyrique et mon dynamisme, etc. Puis, dans une lettre, il me prie d’écrire une prose laudatoire de son « Vertical ». / Quelle saleté, hein ? J’ai vendu mon âme en faisant un article où l’ironie perce parfois et où je loue Torre pour le contraire de ce qu’il a voulu faire. (Borges, 1999: 126-128)

¹ [Nota de la coord.: ver en este mismo dossier el artículo de César Domínguez]

² Borges: “Antología expresionista” (*Cervantes*, Madrid, octubre de 1920: 100-112); Borges (1997: 61-69). Para todo lo referido a la relación de Borges con el Expresionismo, cf. García, 2015.

³ Cf. Torre: “El movimiento ultraísta español” (*Cosmópolis* 23, Madrid, noviembre de 1920: 473-495) (el giro comentado por Borges se halla en pág. 473). El ensayo, fechado en septiembre, aparecería también en Italia, en dos entregas de la revista *Poesia* (Milán). Torre aprovecharía esos pasajes asimismo en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925).

Como se puede apreciar, la inquina de Borges surge menos por cuestiones estéticas, que por una valoración moral: condena el hecho de que Torre lo instigue a escribir sobre él (cosa que este hacía a menudo, también con otras personas). Desde el punto de vista ético, la indignación de Borges queda imputada por el hecho de decirlo a espaldas del implicado. Hay aquí un antecedente remoto de la cobarde maledicencia de Borges según lo pinta Bioy Casares en su diario.

Torre era menos desleal. En todas las cartas de la época a que he logrado acceder, siempre habla con simpatía y admiración sobre Borges. Y si bien tiene objeciones estéticas que hacer a *Fervor de Buenos Aires*, las hace en público, como corresponde al espíritu de la ilustración: actitud que recorre toda su carrera, ya que prefería, como dice alguna vez, continuar el diálogo “en letras de molde”.

Veamos esa crítica, surgida a poco de salir el libro de Borges, pero publicada un poco más tarde, por razones ajenas a Torre: al presentar una antología crítica de los poetas ultraístas en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*,⁴ Torre comienza la lista con Borges, de quien afirma:

Dotado de un espíritu genuinamente inquieto, de un temperamento polémico, de un raro sentido del Verbo nuevo, llegó al ultraísmo y a España en el momento más oportuno, a principios de 1920. [...] Resalta en los mejores poemas de Borges cierta intención social o de comunión cósmica, peculiar de los poetas centroeuropeos, que da una fuerte tensión a sus versos. (1925: 62)

Al pasar de los poemas publicados por Borges en las revistas ultraístas, que ilustran su aserto, a los que conforman el primer poemario del argentino, dice:

No son estos bellos poemas empero –lamentablemente– los que pueden leerse en el primer volumen impreso por Borges: *Fervor de Buenos Aires* (1923). Pues el poeta, dando por conocidos y prescritos sus poemas más representativos (y queriendo anular las ajenas imitaciones posteriores) del alba ultraísta –que acabamos de citar– los excluye, recogiendo otros inéditos que responden a una más reciente y discutible evolución de su espíritu. Son poemas meditabundos, forjados sobre un insospechable ambiente porteño o en torno a motivos filosóficos: poemas escuetos y severos, exentos de suntuosidad y de aire deliberadamente opaco. [...] Además, el constante prurito ideológico y demostrativo, que constituye la esencia –valiosa sí, pero desplazada– de este libro, el afán borgiano⁵ de resolver ecuaciones metafísicas en el cauce exiguo del verso y una constante rigidez y amplitud verbal (de hechura muy castellana, y de un abolengo que empalma con Góngora, y especialmente con Quevedo y Torres Villarroel) son características que resultan en detrimento, más que en beneficio, de la pura emoción lírica. Por esta serie de contradicciones respecto a su primera manera ultraísta, no ha sido extraño que Borges oyese silbar sobre su cabeza las palabras “reacción, deserción” ... (Torre, 1925: 63)

Borges había previsto este y otros comentarios adversos, según declara en el prólogo de su libro: “Esto –que ha de parecer axioma desabrido al lector– será blasfemia para

⁴ El libro *Literaturas europeas de vanguardia* estaba ya casi listo desde julio de 1923, todavía bajo el título *Gestas y Teorías de las Novísimas Literaturas Europeas*. Pero como Torre no halló editor, solo pudo sacarlo con gran retraso, hacia mayo de 1925 (tras revisarlo en 1924). Me ocupé en detalle del tema en un trabajo escrito con Pilar García-Sedas, publicado originalmente en catalán (2008) y, ahora, en castellano (García ed., 2020).

⁵ Hasta donde alcanzo a ver, esta es la primera vez que aparece impresa la palabra “borgiano”.

muchos compañeros sectarios.” Borges cerraba con su libro definitivamente su etapa ultraísta, y sabía que ello le acarrearía el desacuerdo de los antiguos compañeros de ruta (también Roberto A. Ortelli criticaría la nueva evolución de Borges; cf. García, 2004b).

Literaturas europeas de vanguardia, la obra magna de Torre, sirvió de manual a generaciones de autores y estudiosos, tanto en España como en Hispanoamérica. Al comentar ese libro, Borges no silenciará los reparos que tiene contra la actitud del español. Su reseña apareció en *Martín Fierro* 20, Buenos Aires, 5-VIII-1925. Borges comienza resaltando la juventud del autor. Y luego sentencia:

Primeramente, quiero echarle en cara su progresismo, ese ademán molesto de sacar el reloj a cada rato. Su pensamiento traducido a mi idioma (con evidente riesgo de sofisticarlo y cambiarlo) se enunciaría así: Nosotros los ultraístas ya somos los hombres del viernes; ustedes rubenistas son los del jueves y tal vez los del miércoles, ergo, valemos más que ustedes... A lo cual cabe replicar: ¿Y cuando viene el sábado, dónde lo arrinconan al viernes? También podemos retrucarle con su propio argumento y señalarle que esa primacía del viernes sobre el jueves, del hoy sobre el ayer, ya es achaque del jueves, quiero decir del siglo pasado. No Spengler, sino Spencer, es pensador del despuesismo de Torre. (Borges, 1997: 210-211)

La práctica del *creative misreading*, del que Borges será más tarde paladín, comienza con la perpetua mala lectura de las producciones de Torre, solo que aún tiene poco de creativo: es, apenas, un *misreading* estéril, porque no aprovecha las ventajas del método y la práctica de Torre. Ello se ve sobre todo en la crítica superficial que Borges hace a ese compendio de Torre, el primer libro de su tipo en toda Europa e insuperado hasta hoy, a pesar de algunas efusiones y de algunos errores. Contiene no solo lo que Borges le echa en cara (eso es una mínima parte del texto de casi cuatrocientas páginas en la edición original), sino sobre todo estudios, a veces polémicos, siempre documentados, de algunos movimientos de comienzos del siglo XX (Ultraísmo, Creacionismo, Cubismo, Futurismo, Expresionismo); también se ocupa de la metáfora, del cine y, previendo la globalización cultural, del “nuevo espíritu cosmopolita”. Ofrece, además, una teoría historiográfica, con una actitud sorprendentemente madura y segura de sí misma, que despliega a lo largo de los pasajes del prólogo: “El sentido de la nueva crítica”, “La crítica constructora y creadora”, “La comprensión de amor”, “El deber de fidelidad a nuestra época”, “Contra el concepto de lo eterno”, etc.

Solo comentaré aquí unos pocos de esos pasajes. En el apartado “La crítica constructora y creadora”, Torre postula (siguiendo en parte a Ortega y Gasset) la necesidad de que la crítica complete la obra que comenta, la ayude a alcanzar su fin. Para eso hace falta, quizás, ser poeta, pero también sentir un ímpetu pedagógico, que ayude a “liberar a la crítica de los eruditos paleolíticos, los escolásticos insexuados, los arribistas sin documentación y demás pingüinos de ese linaje”. La crítica, transformada en algo autónomo, independiente del motivo tratado, debe ser un nuevo género literario, quizás superior, pero en todo caso distinto de los demás.

El pasaje “La comprensión de amor”, por su parte, se ocupa de un posible reproche: el riesgo de “un *parti-pris* deliberado, un punto de mira parcial o partidista”, para refutarlo a continuación, no negando o minimizando ese peligro, sino asumiéndolo, ya que eso que podría llamarse prejuicio positivo, “en vez de ser un mal, constituye, a

nuestro juicio, una garantía de penetración, de fervor, de lealtad crítica”. En “El deber de fidelidad a nuestra época” Torre habla menos del “progresismo” que le reprocha Borges, que de solidaridad con la nueva generación, cuyo deber consiste en “mantenerse fiel a sí misma, a su época, a su momento palpitante, a su atmósfera vital”; la juventud debe ocuparse de lo que produce su generación y marcar claramente las diferencias con la anterior.

No importa si Torre tenía razón o no; su enfoque es cuando menos legítimo, muy novedoso para la época y el lugar, y por ello atendible. Borges no se adentra en ninguno de los nuevos senderos abiertos por Torre, ni siquiera para rebatirlo. En vez de ello, se contenta con mencionar la juventud del autor y la cantidad de datos que el libro contiene, sin siquiera especificar cuáles. Y es de deplorar, porque él podría haber sido un buen interlocutor de Torre, ya que conocía a las personas juzgadas y los hechos narrados y estaba capacitado intelectualmente para comprender la propuesta de Torre y para llevarla más adelante o superarla con mejores argumentos.

Todo el prólogo de *Literaturas europeas de vanguardia* es una entusiasta profesión de fe en lo nuevo, una declaración de guerra a lo antiguo, anquilosado, y a lo que se disfrazaba o buscaba excusas. Con palabras diferentes, Torre había prefigurado bastante de lo que dice en esa introducción en un manuscrito que nunca dio a luz, relacionado con Borges. Se titula “Memoranda estética” y lleva la fecha “24-VII-1924 1924 agosto” (sic; entiendo que fue escrito el 24 de julio, y corregido en agosto de 1924; se conserva en la Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Mss 22843/22; lo di a conocer en García, 2017).

Guillermo de Torre

Memoranda estética

Realmente, tras un periodo de sumisión a los demás, de “impersonalización” por reflejo, en que abdiqué blandamente de mis más caras y sentidas teorías, es ahora cuando vuelvo a reconquistarlas y reencontrarme a mí mismo.

Esa general *vague du retour* que envuelve a la mayoría de mis compañeros,⁶ demasiado tímidos, indecisos, pesados por el lastre tradicional –que no han acertado a arrojar–, y poco valerosos para perforar la mina de las posibilidades irrealistas que los nuevos “ismos” nos revelan; esa ola estaba a punto de atropellarme a mí también.

Por otra parte, el ejemplo de mis dos más caros cofrades: Eugenio Montes,⁷ que vuelve a creer en las normas, en la tradición, en la necesidad de formarse una cultura predominantemente clásica y de seguir los modelos antiguos; y el ejemplo de Jorge-Luis

⁶ La *vague du retour* a que Torre alude es un proceso que comienza por estas fechas, cuaja en el *rappel à l'ordre* de Cocteau (1926) y está casi completado en todo el mundo literario en castellano antes del final de la década del veinte.

⁷ Eugenio Montes (1897-1982): Poeta bilingüe (castellano, gallego) español, colaborador de *Grecia*. Al decir de Torre, fue ultraísta, pero de manera indecisa (*Literaturas* 1925, 65-66).

Borges, sumido en un reaccionarismo hediondo, obsesionado por un clasicismo y un casticismo imposibles, y por un afán de dar a su estilo un ritmo, una sintaxis clásica, muy siglo XVII, llena de trasnochados barroquismos verbales copiados de Quevedo y Torres Villarroel; nacionalista, castellanísimo, xenófobo, desdeñoso de todo lo que signifique auras exóticas, estilo moderno y sensibilidad contemporánea; estos ejemplos, repito, habían comenzado a influir en mí. Hasta el punto de sentirme dispuesto a seguirles y a mirar con recelo mi obra anterior, mis más amadas y sentidas teorías vanguardistas – expuestas en mi libro crítico [el ya escrito, pero aún no publicado *Literaturas*].

Pero ahora, al encontrarme solo, aislado, únicamente frente al espejo implacable y verídico de mí mismo yo, he reaccionado rápida y valerosamente. Y he exclamado:

–¡No! Basta, basta de amables transigencias, del “dejarse llevar”; de las reacciones estúpidas, de los espejismos falaces! *Je m’en fiche* de la tradición, de las reverencias a lo pasado, del anhelo neoclasicista. No creo en las normas tradicionales, en los cánones perpetuos, en la Belleza eterna (“le monstre de la beauté n’est pas éternel” – decía ya Apollinaire).⁸ No, no, francamente, yo no creo en nada de eso. No quiero dejarme engañar ni engañar a los demás. No siento ninguna de esas viejas instituciones. Padezco una feliz e ingénita incapacidad afectiva para sentirme arrastrado hacia todo lo que deslumbra ahora a mis compañeros.

Considero una necedad esforzarse por ser sensato, por adoptar un continente grave, una actitud respetuosa hacia las normas, los valores, las figuras que antes –intuitiva, pero sagacísima y certerísimamente– habíamos desdeñado.

Yo soy un actualista, un vitalista. Adoro la vida vibrante. Siento con todas las fibras de mi sensibilidad la emoción del momento que pasa. (Pero me deja frío, en la mayoría de los casos, una página clásica o un cuadro de museo.) Diciéndolo con el modismo porteño de un escritor transatlántico, “palpito el momento”, percibo el “pálpito de lo venidero”.⁹ Creo que ~~tengo~~ debe contarse “le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”¹⁰ – como decía Mallarmé – y no otra cosa.

En los momentos de exaltación me inspira una verdadera repugnancia esa “actitud pasadista” de Borges. Aunque otra cosa haya simulado, me desagrade su afán de inyectar al estilo una prestancia clásica, de recargarlo de arcaísmos y de giros pretéritos. ¡Y qué pueril el empeño de perseguir el galicismo como si fuese un insecto dañino, la filoxera de la prosa!

No comprendo cómo un hombre sudamericano, aunque de remoto abolengo español, sienta ese fervor por buscar las huellas de la tradición. Es un “rastacuerismo” al revés. Prefiero, me resulta más pintoresco –y siempre que esté en su punto, laudable– el “rastacuerismo” del que se deslumbra en principio ante todo lo nuevo europeo, para luego extraer y asimilarse sus esencias fundamentales. No me siento contagiado por el

⁸ Cf. Apollinaire, *Œuvres complètes en prose*, París, Gallimard, La Pléiade, 1991, II, 5. El texto procede de *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* (1913).

⁹ Aunque no encuentro la fuente, considero que Torre alude a Oliverio Gironde, sobre quien escribió y con quien mantuvo breve correspondencia.

¹⁰ Primer verso de un soneto de Stéphane Mallarmé, recogido en *Œuvres Complètes*, Ed. Henri Mondor y G. Jean-Aubry, París, Gallimard, La Pléiade, 1945: 67.

gusto anticuario de J.L.B. a buscar las ediciones clásicas, los libros antañones y apergamentados.¹¹

Me parece una obsesión de viejo académico –tipo sin importancia– o de nuevo rico recién nacido, que gusta de pavonearse con el abolengo de los demás.

Lo trágico y desorientador es que por lo visto soy uno de los pocos contemporáneos con sensibilidad genuinamente coetánea. ¿Será que, en efecto, me encuentro solo –como decía Cansinos– al modo de una isla en alta mar?

¿No habrá ningún otro espíritu afín y juvenil con el que yo pueda contrastar esta tendencia?

Hagamos ahora de cuenta que no sabemos cómo sigue y cómo concluye la historia.

Referencias bibliográficas

- BORGES, Jorge Luis. 1997. *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires, Emecé.
- , 1999. *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, 1919-1928*. Prólogo: Joaquín Marco, Traducción de las cartas en francés: Marietta Gargatagli, Datación, Notas, Semblanzas, Bibliografía: Carlos García. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Emecé.
- GARCÍA, Carlos. 2004a. *Correspondencia Rafael Cansinos Assens / Guillermo de Torre, 1916-1955*. Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- , 2004b. “Periferias: Sureda y Ortelli (Borges y Silva Valdés), 1925-1926”. *Hermes Criollo* III, n°7, pp. 92-100.
- , 2005. *Las letras y la amistad. Correspondencia Alfonso Reyes / Guillermo de Torre, 1920-1958*. Valencia, Pre-Textos.
- , 2015. *El joven Borges y el Expresionismo literario alemán*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, reimpresión: 2018.
- , 2017. “Memoranda estética. Un manuscrito desconocido de Guillermo de Torre (1924)”, *Boletín de Estética* n° 30, pp. 99-120.
- , 2019. “Borges y Dadá (1920-1921). Ensayo de datación de *Lettre collective y Esquisse critique*”. *Variaciones Borges* n°48, pp. 211-216.

¹¹ A pesar de su repulsa, Torre enviará a Borges numerosos libros antiguos desde Madrid y desde Europa en general. Un ejemplo: Félix Lope de Vega y Carpio: *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Buguillos*, no sacadas de Biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería) sino de papeles de amigos y borradores suyos. Madrid: Cámara Oficial del Libro de Madrid, 1935 (facsímil de las *Rimas humanas y divinas*, Imprenta del Reyno, Madrid, 1634). Dedicatoria en página 1: “Para George, con un abrazo de Guillermo / Madrid, 1935”. El volumen se conserva en el Pan-Klub (Buenos Aires), bajo la signatura 3/24 (agradezco el dato a Patricia Artundo).

GARCÍA, Carlos / GARCÍA-SEDAS, Pilar. 2008. “Una relació impensada: Xènius i Guillermo de Torre (1921-1954)”. *Revista de Catalunya* 237, Nova etapa, Barcelona, pp. 72-82; ahora en castellano en Carlos García, ed. 2020. *Guillermo de Torre, 120 años*. Madrid, Albert editor, capítulo 7.

Guillermo de Torre junto a Jorge Luis Borges: mediadores transatlánticos del meridiano intelectual 1927-1945 (o sobre los *gatekeepers* de William Marling: *addenda et corrigenda*)

CÉSAR DOMÍNGUEZ
Universidade de Santiago de Compostela
cesar.dominguez@usc.gal
Santiago de Compostela – España

Recibido: 18 de febrero de 2020 – Aceptado: 18 de marzo de 2020

Resumen: En el presente trabajo se examina la propuesta de William Marling sobre los *gatekeepers*, que se propone deudora de la sociología bourdeusiana, a la luz de estudios tanto de Pierre Bourdieu como de la galaxia post-Bourdieu que Marling no toma en consideración. A través de ellos se cuestiona seriamente la identificación por parte de Marling de los límites del campo literario con los nacionales, así como diversas debilidades en su propuesta acerca de los *gatekeepers*. Tras una discusión de horizonte más teórico, se explora un estudio de caso, a saber, el papel de mediación ejercido por Guillermo de Torre entre 1927, con su propuesta de un meridiano madrileño para América Latina, y 1945, cuando Torre refuta esa propuesta en el prólogo que escribe para el poemario *La cabellera oscura*, de Clara Silva. Ese papel de mediación es indisociable de su posicionamiento junto a Jorge Luis Borges, uno de los líderes en rechazar el meridiano madrileño. Con sus desplazamientos (físicos, pero también estéticos e ideológicos) y sus intervenciones en dos capitales literarias, Madrid y Buenos Aires, Torre y Borges revelaron la existencia de una variable geografía hispanófono transatlántica, que ellos mismos contribuyeron a conformar.

Palabras clave: Jorge Luis Borges – Pierre Bourdieu – campo literario – circulación – estudios transatlánticos – galaxia post-Bourdieu – *Gatekeeper* – mediador – Guillermo de Torre

Guillermo de Torre along with Jorge Luis Borges: Two Transatlantic Mediators of the Intellectual Meridian, 1927–45 (Or, on William Marling’s *Gatekeepers: Addenda et Corrigenda*)

Abstract: This essay aims to examine William Marling’s Bourdieusian concept of “gatekeepers” under the light of Pierre Bourdieu’s and the post-Bourdieu galaxy’s studies, which Marling does not take into consideration. This will prove how inaccurate is identifying the borders of the literary field with the nation, as well as several flaws in the definition of gatekeeping. After a theoretical-oriented discussion, I will deal with a case study based on Guillermo de Torre’s role as mediator between 1927, when he presumes the existence of a Madrilenian meridian for Latin America, and 1945, when he dismisses such presumption in his prologue to Clara Silva’s collection of poems *La cabellera oscura*. This mediating role needs to be analysed in relation to Jorge Luis Borges, a leading figure in rejecting the Madrilenian meridian. Through their travels—both physical and aesthetic-ideologic—and interventions in two literary capitals—Madrid and Buenos Aires—Torre and Borges revealed a Hispanophone, transatlantic changing geography, which they contributed to build.

Keywords: Jorge Luis Borges – Pierre Bourdieu – Circulation – Gatekeeper – Literary field – Mediator – Post-Bourdieu galaxy – Guillermo de Torre – Transatlantic studies

La historia literaria, sea de ámbito nacional (argentino, español) o continental (latino /hispanoamericano), acostumbra presentar a Jorge Luis Borges y Guillermo de Torre como correligionarios del ultraísmo. Así, en la benemérita historia de Enrique Anderson Imbert (1961: 70-71) se indica acerca de esta corriente de vanguardia que “españoles e hispanoamericanos arrimaron las cabezas para formular el nuevo programa estético, como” —por cierto anacrónicamente— “los cuñados Borges y Guillermo de Torre”.¹ Con idéntico horizonte continental, José Miguel Oviedo (2001: 293) habla del “ultraísmo español (1918), iniciado por Rafael Cansinos-Assens y Guillermo de Torre estimulados por Huidobro”, “cuyas semillas tendrán fuertes rebotes en Argentina, con Borges”. En términos nacionales, del lado argentino Martín Prieto (2011) señala que en

¹ La boda entre Guillermo de Torre y la hermana de Borges, Norah, tuvo lugar en 1928, cuando los proyectos ultraístas de ambos autores ya habían periclitado. Las (conflictivas) relaciones familiares entre Jorge Luis Borges y Torre parecen ser una dimensión inexcusable de sus posicionamientos mutuos desde 1928. Para unas palabras amables de Borges hacia su cuñado hay que esperar hasta 1971 con ocasión del homenaje tras su fallecimiento: “Ha muerto un amigo, un hermano, un interlocutor de la noche oral de Madrid, que confinaba con la aurora y que se ha dilatado, ahora lo sé, hasta abarcar su vida y mi vida” (Borges, 1971: 1). En los diarios de Adolfo Bioy Casares (2006) dedicados a Borges pueden encontrarse jugosas anécdotas sobre Torre.

el primer número de la porteña revista *Prisma* “[Jorge Luis] Borges, Guillermo Juan [Borges] y Guillermo de Torre firmaron una «proclama ultraísta» —escrita solo por [Jorge Luis] Borges”, mientras que, del lado español, José-Carlos Mainer (2010: 77 y 78) recuerda que entre los firmantes del manifiesto de la madrileña revista *Vltra* se encontraba Borges, y que el “Josué de la modernidad [...] fue [...] Guillermo de Torre, que desde 1922 [...] se movía con soltura en medios internacionales y había firmado algunos significativos manifiestos”. Otros artefactos historiográficos de horizonte más limitado los presentan, sin embargo, como articulistas enfrentados. Esto sucede con los dedicados a la polémica del meridiano intelectual de Latinoamérica. Carmen Alemany Bay (1998: 35) subraya cómo Borges, en su respuesta a la defensa de Madrid por parte de Torre, afirma que “los argentinos sienten más simpatía hacia Italia que hacia España”, mientras que, para Marcela Croce (2006: 13), Borges “todavía [...] seducido por el caudillismo como posibilidad estética, no vacila en condenar al meridiano como [...] propio de una ciudad que en vez de tapias finales y almacenes rosados apenas si cultiva la dudosa gracia de la greguería”. Este vaivén puede convivir incluso en una misma narrativa. Si, en el marco del ultraísmo, Borges acepta que el movimiento “no está libre de influencias y, de hecho, [...] se advierte la herencia española, principalmente de Rafael Cansinos-Assens y de Guillermo de Torre”, en el marco del meridiano, “una feroz respuesta colectiva [...] une a [...] los escritores de Boedo y de Florida [...] en una especie de cruzada anti-española”, que incluye “[h]asta Borges, que reconoce que su formación estética se debe a los años pasados en Madrid” (Schwartz, 1991: 100 y 553, respectivamente).

En la medida en que la polémica del meridiano participa de un debate mucho más amplio de índole postcolonial (“la vieja pretensión de una reconquista colonial”, la denomina Alberto Zum Felde; Schwartz, 1991: 557), se entiende que la oposición Torre/Borges haya tenido mucho más recorrido historiográfico que sus comunes desvelos (ultraístas). Además, nada impide, obviamente, que los autores mantengan posiciones concordantes en unos ámbitos y discordantes en otros. Sin embargo, considero lo que denomino la “fórmula Torre-Borges” paradigmática de un problema teórico más profundo y, por qué no decirlo, mucho más interesante que la mera contraposición. Si algo solicita esta fórmula es un acercamiento comparatista e internacional o, más exactamente, transatlántico, ya que tanto las afinidades vanguardistas como las diferencias literario-ideológicas de Borges y Torre (“literato español en Buenos Aires”, lo llama Bioy Casares, 2001: 41) se inscriben en el espacio de recorridos entre —y estancias en— España y Argentina, y no solo. Por otra parte, las discusiones en torno a ese espacio transatlántico hacen uso de una terminología que se adelanta en varias décadas a la empleada en *La République mondiale des Lettres* por Pascale Casanova con su teorización sobre un espacio literario mundial. Si Casanova ([1999] 2001: 40) ve en París “la capital del universo literario, la ciudad dotada del prestigio literario más grande del mundo”, ¿no están acaso Torre y Borges hablando de capitales literarias transatlánticas a cuento de Madrid y Buenos Aires? Y si Casanova ([1999] 2001: 122 y 123) postula un “meridiano de Greenwich” a través del cual se “instituye el presente, es decir, en el orden de la creación literaria, la modernidad”, ¿no

es precisamente esta idea la formulada en 1927 por Torre, de forma anónima inicialmente, al hablar de un “meridiano intelectual” localizado en España como el “punto convergente del hispanoamericanismo equilibrado, no limitador” (Torre, [1927] 2013: 60), con independencia de lo que se quiera, o pretenda, significar con ello?

Sea con su labor de alianzas en el mundo de las vanguardias, sea con su actividad articulista en torno a una configuración institucional de la geografía literaria transatlántica, Borges y Torre están actuando como “mediadores”, un tipo de intervención que la sociología literaria a través de Pierre Bourdieu ([1992] 1995: 269) denomina genéricamente “agentes” en “su verdad de operador práctico de construcciones de lo real”. Más recientemente, William Marling ha dedicado un estudio monográfico a estos mediadores bajo la denominación de *gatekeepers* (‘guardianes’). Con Bourdieu como uno de sus dos referentes fundamentales (el otro es el sociólogo estadounidense Randall Collins), para Marling “Casanova es la investigadora cuyo enfoque más se aproxima” al suyo.² Nada de extraño hay en ello en la medida en que Casanova es quien ha liderado la proyección de la metodología bourdieusiana desde el campo literario —erróneamente considerado nacional— a un espacio literario mundial, que es precisamente el objeto de estudio de Marling.

La deuda contraída con Bourdieu vía Casanova no asegura, sin embargo, que la propuesta de Marling esté exenta de problemas. Adelanto ahora dos que considero se sitúan en un nivel más general y, en consecuencia, afectan a la argumentación en su conjunto. En primer lugar, el modelo teórico de Bourdieu, en línea con Émile Durkheim, se caracteriza por un holismo metodológico (Šubrt 2019; cap. 2), esto es, por considerar que las propiedades de los individuos son una función de su lugar en un sistema de significado más amplio (el campo literario en el caso de los agentes literarios). A ello responde la reacción de Bourdieu ([1992] 1995: 267) en contra de la filosofía estructuralista de la acción, que hace “desaparecer al agente reduciéndolo al papel de soporte o portador (*Träger*) de la estructura”. Sobre este planteamiento elabora Bourdieu el concepto de *habitus*. La sociología estadounidense, por el contrario, se caracteriza por un individualismo metodológico con su interés por el micro-nivel de la realidad social (Šubrt 2019; cap. 2), en el que precisamente se inscribe el interaccionismo de Collins (Šubrt 2019: 60). Marling parece haber pasado por alto esta contradicción entre sus dos pilares metodológicos. En segundo lugar, el concepto de *gatekeeper*, amén de cubrir una casuística tan variopinta como la representada por “amistades, familia, correctores, agentes, abogados, dueños de librerías, otros artistas, mecenas, socios y dueños de editoriales”, resulta poco afortunado por sus connotaciones de defensa, protección, que lo alinean con la salvaguarda del *statu quo* más que con su transformación.³ De hecho, Marling nunca define este concepto, que, de proceder de

² “Casanova is the scholar whose approach comes closest to my own” (Marling, 2016: 4).

³ “Friends, family, editors, agents, lawyers, bookstore owners, other artists, patrons, partners, and publishers” (Marling, 2016: 1).

Collins, solo es empleado una vez, y de forma bien vaga, en la obra de referencia para el estudio de los *gatekeepers* literarios.⁴

En el presente estudio me propongo, en primer lugar, ofrecer algunas reflexiones sobre los *gatekeepers* desde dos ámbitos que Marling ha pasado por alto. Uno es el de las aportaciones del propio Bourdieu a una comprensión transnacional del campo literario, que, precisamente, no forman parte de la principal obra de referencia para Marling, esto es, *Les Règles de l'art*, de 1992. El otro ámbito es aquel que Diana Sanz Roig (2014, 20 y 33, respectivamente) ha denominado “posbourdieusianismo” o “galaxia post-Bourdieu”, a saber, el “conjunto de autores de distinta nacionalidad y formación que comparten su interés por la obra de Bourdieu y un enfoque sociológico”, pero que, además, “se define[n] sobre todo por la superación de las fronteras del campo literario [...] francés” (Sanz Roig, 2014: 20). En esta galaxia, Casanova es una discípula directa de Bourdieu, pero no la única, como tampoco lo es en haber contribuido a la extrapolación de los campos a un espacio supranacional. En segundo lugar, me centro en un estudio de caso protagonizado, según se ha hecho explícito desde el principio, por Borges y Torre en el período que va desde 1927 (con el posicionamiento público en torno al meridiano latinoamericano) hasta 1945 (con la reevaluación de dicho posicionamiento por parte de Torre). La productividad de este estudio de caso radica en diversos factores, tales como la doble condición de autores de creación y agentes de mediación de Borges y Torre, sus desplazamientos transatlánticos y sus intervenciones en dos capitales literarias —Madrid y Buenos Aires— para las que el rédito del capital cultural acumulado en una u otra fue de importancia clave. Un examen pormenorizado de este estudio de caso exige, sin embargo, una extensión mucho más amplia de la aquí disponible, por lo que me limitaré a una única línea de fuga. Para el caso de Borges, dependo por completo de la argumentación del propio autor en *Un ensayo autobiográfico*. Con Torre argumento que el prólogo que escribió para el poemario *La cabellera oscura*, de Clara Silva, constituye en 1945 una refutación de lo defendido en 1927 con ocasión del meridiano. Por último, a modo de consideraciones finales, fijo futuras líneas de trabajo a partir de la correlación de los resultados del estudio de caso en la segunda parte con la revisión de la noción de *gatekeeper* en la primera con la voluntad de contribuir a una reflexión sobre la dimensión transnacional (en el caso que aquí me ocupa, transatlántica) del campo literario.

Para una revisión (post)bourdieusiana de los *gatekeepers*

Como he anunciado, Marling no ofrece una definición de su objeto de estudio, esto es, los *gatekeepers*. Lo que más se le aproxima es su caracterización del *gatekeeping* (‘salvaguarda’) como “un proceso de filtrado” orientado por “una doble sensibilidad” en la medida en que “los guardianes adquieren, desarrollan y luego explotan una

⁴ “The famous Tibetan adept Naropa began as admissions ‘gatekeeper’ at Vikramashila university» (Collins, [1998] 2002: 257; el famoso adepto tibetano Naropa comenzó como un “guardián” de admisiones en la Universidad de Vikramashila).

competencia cultural doble, un dominio de dos conjuntos de información cultural a través de cuyo uso cobran conciencia de discrepancias interculturales”.⁵ A partir de la definición de literatura mundial proporcionada por David Damrosch (“Es literatura mundial aquella que se traduce, circula más allá de su cultura o fronteras originales y adquiere un valor añadido en su desplazamiento”, en la paráfrasis de Marling), Marling argumenta que los préstamos interliterarios no tienen lugar por sí mismos, sino que son necesarias “personas que hubieran asumido la función de salvaguarda”.⁶ Aunque concuerdo con Marling (2016: 5) en que la propuesta de Damrosch (2003) necesita de una revisión profunda por predicar una intencionalidad para los sistemas literarios y la circulación, mis discrepancias emergen cuando sostiene que “recurrir solo a Bourdieu sería problemático, ya que cuando Bourdieu se aproxima a la literatura lo hace preponderantemente desde la dinámica interna que caracteriza la cultura francesa”.⁷ Este argumento no se sostiene a la luz de, por una parte, aquellos trabajos de Bourdieu que precisamente Marling no toma en consideración y, por otra, las investigaciones debidas a la “galaxia post-Bourdieu”.⁸

Con respecto a los trabajos de Bourdieu que Marling no toma en consideración, prosigo una línea argumental que, en lo sustancial, puede rastrearse entre 1985 y 2000. En 1985, Bourdieu publica una breve nota significativamente titulada “Existe-t-il une littérature belge?”, en la que interroga las fronteras lingüísticas (las delimitadas por el francés) y políticas (Francia y Bélgica). Bourdieu concluye con una respuesta negativa a su pregunta inicial —“todo lleva a concluir que no existe un campo literario belga propiamente dicho”— y, en consecuencia, a rechazar la coincidencia entre fronteras literarias y políticas en la medida en que “los escritores belgas de lengua francesa [próximos en esto a los provinciales] permanecen sometidos a las leyes del campo literario francés”.⁹ Con independencia de la exactitud del análisis con respecto al caso belga, matizado por el propio Bourdieu años más tarde (Speller, 2011: 71), lo cierto es que este trabajo demuestra que los límites del campo literario no son los políticos y, en consecuencia, es incorrecta la afirmación “Bourdieu necesita un aspecto extra-

⁵ “a filtering process” / “A double sensibility” / “gatekeepers acquire, develop, and then exploit a double cultural competence, a mastery of two sets of cultural information, in the use of which they become aware of cross-cultural discrepancies” (Marling, 2016: 2, 4 y 5, respectivamente).

⁶ “Literature that is translated, circulates beyond its original culture or borders, and attains added value in its travel is World Literature” / “people who had assumed the gatekeeping function” (Marling, 2016: 3 y 5, respectivamente).

⁷ “using Bourdieu alone would be problematic, since when Bourdieu approaches literature he deals mostly with the internal dynamics that characterize French culture” (Marling, 2016: 4).

⁸ Incluso en el principal libro de referencia para Marling, *Les Règles de l'art*, pasa por alto el *post-scriptum* “Por un corporativismo de lo universal”, en el que Bourdieu ([1992] 1995: 495-496 y 499) aborda, entre otras cuestiones, la necesidad de “una movilización de los intelectuales y la creación de una verdadera *Internacional de los intelectuales*” y, en relación con la “literatura comercial”, cómo “el dominio de los que ostentan el poder sobre los instrumentos de circulación —y de consagración— sin duda jamás ha sido tan extenso y profundo”. Quiero expresar mi agradecimiento a Magdalena Cámpora, quien llamó mi atención sobre la importancia de este *post-scriptum* para mi argumento.

⁹ “tout incite à conclure qu’il n’existe pas, à proprement parler, un champ littéraire belge” / “les écrivains belges de langue française [proches en cela des provinciaux] restent soumis aux lois du champ littéraire français (Bourdieu, 1985: 5).

nacional”.¹⁰ Esta línea tiene su culminación en el *post scriptum* del libro de 2000 *Les Structures sociales de l'économie*, en el que Bourdieu analiza el doble proceso, económico y cultural, de unificación del “campo nacional”, que “encontraba [...] su límite en las fronteras nacionales y todas las barreras, en especial jurídicas, a la libre circulación de bienes y personas [...]; y también en el hecho de que la producción y sobre todo la circulación de bienes (económicos e incluso culturales) seguían fuertemente ligadas a marcos geográficos” hasta que “la conjunción de una serie de factores como la liberalización, la desregulación y el desarrollo de nuevas técnicas de comunicación haya favorecido la formación de un *campo económico mundial*” (Bourdieu, [2000] 2002: 256). En este sentido, no se trata tanto de que Marling (2016: 4) considere que “su [de Bourdieu] descripción de los *campos* necesite modificarse para el comercio intercultural”, sino que el propio Bourdieu había iniciado ya esa vía.

Entre ambos trabajos, y no solo en términos meramente cronológicos, cabe situar una conferencia de 1989 en la que Bourdieu ([1990] 1999: 159) propone “algunas reflexiones sobre las condiciones sociales de la circulación internacional de las ideas”. Bourdieu se opone a la tesis que sostiene que la vida intelectual posee un marcado carácter internacional; por el contrario, “es el lugar, como todos los otros espacios sociales, de nacionalismos y de imperialismos, y los intelectuales vehiculizan, casi tanto como los otros, prejuicios, estereotipos, ideas recibidas” (Bourdieu, [1990] 1999: 160). Bajo esta perspectiva, Bourdieu ([1990] 1999: 159) anuncia la presentación de, nada menos, “un programa para una ciencia de las relaciones internacionales en materia de cultura”. El lenguaje empleado para la descripción de los intercambios internacionales pertenece más al ámbito de la “mística” que al de la “razón”, sostiene Bourdieu ([1990] 1999: 159), una mistificación que, como bien señala Marling con respecto al papel de la circulación en la definición de la literatura mundial por parte de Damrosch, se concreta en sustraer la intencionalidad a los agentes para atribuirlos a los sistemas literarios. Se entiende, en consecuencia, por qué Bourdieu dedica toda su atención a las llamadas “operaciones sociales”, que clasifica en tres categorías: selección, marcación y lectura.

La selección es practicada por los “descubridores” o, como los llama “un sociólogo de la ciencia americana”, los “*gate-keepers*”, con respecto a los cuales debe investigarse cuál es su “interés” (Bourdieu, [1990] 1999: 162) en introducir un determinado autor u obra. A este respecto, Bourdieu distingue tres grandes posibilidades. La primera es la de las “afinidades electivas”, que obedecen a “homologías de posición en campos diferentes, a los cuales corresponden homologías de intereses y homologías de estilo”. La segunda se debe a “clubes de admiración mutua”, que dan lugar a “intercambios que se instauran entre detentadores de posiciones [...] dominantes”. La tercera se presenta como “importaciones heréticas” que “son frecuentemente hechas por marginales en el campo, que importan [...] una posición que tiene fuerza en otro campo, con el efecto de reforzar su posición de dominados en el campo” (Bourdieu, [1990] 1999: 163).

La marcación, que “de alguna manera acaba el trabajo [iniciado por la selección]” (Bourdieu, [1990] 1999: 164), consiste en la “nueva marca” que recibe el texto

¹⁰ “Bourdieu needs an extra-national aspect” (Marling, 2016: 4).

importado, esto es, “la aplicación a un producto cultural extranjero de las categorías de percepción y de apreciación” (Bourdieu, [1990] 1999: 165).

Sobre la lectura, finalmente, Bourdieu es aún más escueto. Es una operación “en la que los lectores aplican a la obra categorías de percepción y problemáticas que son el producto de un campo de producción diferente” (Bourdieu, [1990] 1999: 162). Además, subraya Bourdieu ([1990] 1999: 161), es en la lectura internacional donde se generan “formidables malentendidos” debido a que “los textos circul[a]n sin su contexto, [...] no import[a]n con ellos el campo de producción, y [...] los receptores, estando ellos mismos insertos en un campo de producción diferente, los reinterpret[a]n en función de la estructura del campo de recepción”.

Realizo dos anotaciones en relación con esta exposición de Bourdieu. La primera anotación concierne a la denominación de los operadores de selección y marcación. *Gatekeeper* no parece la elección más acertada, como propone Marling, sea por las connotaciones de salvaguarda que mencioné antes, sea por su asociación solo con la selección por parte de Bourdieu. Es por ello que me decanto por la terminología propuesta en el marco de la teoría empírica de la literatura, que comparte con la sociología bourdieusiana una epistemología constructivista (Hug, 2009). Me refiero en concreto, por una parte, a “mediador”, que “transmite un comunicado como literario a otro participante comunicativo”, y, por otra, “transformador”, que “asigna a un comunicado que considera literario otro comunicado que se encuentra en relación de transformación con el anterior”, en la paráfrasis de Montserrat Iglesias Santos (1994: 322), ciertamente más clara que la exposición original.¹¹ Los límites entre ambos tipos de agencia pueden ser difusos, sin olvidar que nada impide que los productores también los ejerzan.

La segunda anotación tiene que ver con el recurso por parte de Marling a Randall Collins para solucionar, por una parte, que supuestamente los agentes en la teoría de Bourdieu operen en una “cultura estrictamente nacional” y, por otra, que Casanova, aunque aborda el espacio literario mundial, “soslaye la dimensión económica, dejando la sensación de un eurocentrismo nostálgico”.¹² Ya he señalado que es erróneo atribuir límites nacionales al campo literario de Bourdieu. Y si el eurocentrismo o, diría más bien, galocentrismo de Casanova es innegable, no lo es menos el centrismo angloestadounidense de Marling cuando sostiene que “hacia 2010 la «literatura

¹¹ En el original, las definiciones rezan: “KVH [...] es una acción de mediación de comunicados de un participante comunicativo K si y solo si K produce una base de comunicado KB_j que constituye la conversión del estado comunicativo o del medio de comunicación de una base de comunicado KB_j ya existente en otro estado comunicativo o en otro medio de comunicación y si y solo si K transmite KB_j a otros participantes comunicativos” y “KVAH [...] es una acción de transformación de comunicados de un participante comunicativo K si y solo si K produce intencionalmente bases de comunicado que se refieren de manera reconocible para otros participantes comunicativos a un comunicado KK temática” (Schmidt, [1980] 1990: 102 y 104, respectivamente)

¹² “strictly national culture” / “Casanova eschews the economic, leaving one with the feeling of a nostalgic Eurocentrism” (Marling, 2016: 6 y 4, respectivamente).

mundial», nacida en el guiso comunitario y tecnológico de la década de 1960, se hubo convertido simplemente en una categoría del gigante editorial angloestadounidense”.¹³

Como he anunciado, la proyección de la teoría del campo literario sobre el espacio literario internacional, iniciada por Bourdieu y desarrollada por Casanova, cuenta con otras aportaciones destacables, algunas de ellas debidas a discípulas directas del sociólogo francés. No es posible presentarlas aquí en todo su detalle. Baste mencionar a Anna Boschetti, quien, en la introducción al libro por ella coordinado *L'Espace culturel transnational*, sostiene que frente a la “actitud de positivismo naïf” de la literatura comparada tradicional se impone una “concepción relacional y genética de la realidad social, que implique tomar en consideración la geometría variable e inestable de los fenómenos sociales, así como redirigir la atención hacia las dinámicas y procesos de transformación: travesías, transferencias, luchas, conflictos fronterizos, que conciernen tanto a individuos e instituciones como a ideas, obras y disciplinas”.¹⁴ Gisèle Sapiro, por su parte, discute el uso del concepto *espace* (espacio) para referirse a un marco transnacional por oposición a *champ* (campo) aun cuando “en ninguna parte de su obra Pierre Bourdieu haya dicho que los campos estén necesariamente circunscritos al perímetro del estado-nación”.¹⁵ En cuanto concepto abstracto, el *champ* permite la autonomía metodológica de un espacio de actividad definido relacionamente, sostiene Sapiro, cuyas fronteras no están apriorísticamente establecidas, sino que evolucionan y se cuestionan constantemente. Así, por ejemplo, en el polo dominado, “el recurso a lo internacional es una estrategia corriente de los agentes para afirmar su posición”.¹⁶

Guillermo de Torre ante la emergencia de Buenos Aires, capital cultural del mundo hispanófono

El 15 de abril de 1927 la madrileña *Gaceta Literaria: ibérica-americana-internacional* publicó un ensayo anónimo titulado “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”. En septiembre de ese mismo año, el costarricense semanario *Repertorio Americano* reprodujo el ensayo a petición de su autor, ahora revelado como Guillermo de Torre, quien llamaba a hacer de Madrid el “meridiano de Hispanoamérica y [... atraer] hacia España intereses legítimos que nos corresponden, hoy desviados”, con lo que se habrá dado “un paso definitivo para hacer real y positivo el leal acercamiento de Hispanoamérica, de sus hombres y de sus libros” (Torre, [1927] 2013:

¹³ “By 2010 «World Literature», born in the communal and technological stew of the 1960s, had become simply a category of the Anglo-American publishing juggernaut” (Marling, 2016: 11).

¹⁴ “attitude de positivisme naïf” / “conception relationnelle dans la mesure où elles s’inspirent d’une conception relationnelle et génétique de la réalité sociale, impliquant la prise en compte de la géométrie variable et mouvante des phénomènes sociaux ainsi que le recentrement de l’attention sur des dynamiques et des processus de transformation: passages, transferts, luttes, conflits frontaliers, concernant aussi bien que les individus et les institutions que les idées, les œuvres et les disciplines” (Boschetti, 2010: 9 y 11, respectivamente).

¹⁵ “nulle part dans son œuvre Pierre Bourdieu ne dit que les champs sont nécessairement circonscrits au périmètre de l’État-nation” (Sapiro, 2013: 71).

¹⁶ “le recours à l’international est une stratégie courante des agents pour affirmer leur position” (Sapiro, 2013: 78).

62). De forma inmediata, en julio y agosto, respectivamente, de ese mismo año, Buenos Aires a través de *Martín Fierro* (con Jorge Luis Borges a la cabeza) y Montevideo a través de *La Pluma* (con Alberto Zum Felde) respondieron agriamente a la propuesta de *La Gaceta*.¹⁷ Borges ([1927] 1997: 304 y 303), quien no desea hacerse “indigno de [...] sus] recuerdos ni entendi[e] hacer[se] forastero en los que [...] sabe] guardar de Madrid”, concluye que, por una parte, “[n]i en Montevideo ni en Buenos Aires [...] hay simpatía hispánica”, ni, por otra, “Madrid [...] nos entiende”.

La polémica suscitada por la propuesta de Torre ha sido bien estudiada, por lo que es innecesario reiterar aquí lo ya expuesto en los magníficos trabajos de Celina Manzoni (1996), Carmen Alemany Bay (1998) o, más recientemente, Sara Bosser (2008), entre otros. Mi propósito es reevaluar la tesis central de “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica” mediante otro texto de Torre que no ha sido objeto de atención crítica. Me refiero al prólogo que escribió para el poemario *La cabellera oscura* de la uruguaya Clara Silva, que se publicó en Buenos Aires en 1945. Junto a las relaciones personales (no deja de ser paradójico que Torre se convirtiera en cuñado de Borges y prologuista del libro de la esposa de Zum Felde¹⁸), propongo que el prólogo de Torre para *La cabellera oscura* puede leerse como una refutación de la tesis de 1927. Debe tenerse en cuenta a este respecto que el prólogo al poemario de Silva se publica en unas circunstancias muy distintas. A la altura de 1945, Torre lleva instalado en Buenos Aires unos nueve años tras haberse (auto)exiliado de España en 1936, en contraste con la primera residencia porteña entre 1927 y 1932. Su primer ingreso en el campo intelectual argentino había estado precedido por la publicación de *Literaturas europeas de vanguardia*, “libro infinito” que Borges ([1925] 1997: 210) había saludado como “casi milagroso en pluma tan joven”. Si en 1927 las palabras de Torre podían entenderse como impregnadas por un marcado carácter neocolonial —el “naciente interés [de España] por los países de este lado del Atlántico no proviene”, sostiene Santiago Ganduglia (1927: 357), “de un arranque de simpatía intelectual, [...] sino por las posibilidades que estos países ofrecen como mercados para el libro español”—, durante su segunda residencia la situación era bien distinta. El levantamiento fascista había dado lugar a una ola de exiliados españoles en Buenos Aires con un fortísimo componente intelectual y técnico, que fueron responsables de lo que se ha dado en llamar la “época de oro” (término de José Luis de Diego) o la “edad de oro” (término de Fernando Larraz Elorriaga) de la industria editorial argentina.¹⁹ A este respecto, fue sustancial la labor desempeñada por los editores gallegos. El poemario de Silva se publicó, precisamente,

¹⁷ En la respuesta de *La Gaceta Literaria* del 1 de septiembre de 1927, de título deportivo (“Campeonato para un meridiano intelectual. La selección argentina *Martín Fierro* (Buenos Aires) reta a la española *Gaceta Literaria* (Madrid)”), Torre interviene con su nombre y se refiere al autor del artículo del 15 de abril como el “editorialista de *La Gaceta Literaria*”.

¹⁸ “Norah, il y a un mois, a épousé Guillermo de Torre. Oui, tout comme dans les romans à peu de frais d’imagination, avec une simplicité indigne du Destin” / “Norah se ha casado con Guillermo de Torre hace un mes. Sí, todo como en las novelas con poco gasto de imaginación, con una sencillez indigna del Destino” (Borges, 1999a: 148 y 149, respectivamnete; Carta a Maurice Abramowicz, septiembre de 1928).

¹⁹ Considérense los datos proporcionados por Diego (2006: 104): “Más del 40 por ciento de la producción [argentina] se exportaba y Argentina proveyó, en la década de los cuarenta, el 80 por ciento de los libros que importaba España”.

en el marco de la colección “Pomba”/“Paloma” (dirigida por el exiliado “gallego” Arturo Cuadrado) de la editorial Nova, fundada por Cuadrado y el también exiliado “gallego” Luís Seoane, quien, además, ilustró el poemario.²⁰

Gracias a los intercambios epistolares entre Torre y Silva es posible reconstruir los primeros pasos en la carrera literaria de la poeta, la gestación de *La cabellera oscura* como su debut literario y el papel desempeñado en él por Torre.²¹ La amistad entre Torre y Silva parece datar de 1942, cuando se conocieron en Montevideo, según se desprende del epistolario (Carta de Torre a Silva, 27.09.1945; en Romiti, 2015: 499-500). Muy pronto asume Torre el papel de padrino y consejero literario de la poeta uruguaya. De una carta de Torre datada el 18 de septiembre de 1943 se deduce que Silva le había remitido algunos poemas suyos que no se decide a publicar, algo que el crítico deplora “pues [...] le] hubiera gustado darle la sorpresa de ver algunos impresos [...] pero en rigor lo comprend[e], y esa reserva atestigua la profunda autenticidad a que responden” (en Romiti, 2015: 481). Junto a las sugerencias de lecturas literarias, el empeño de dar a conocer los poemas de Silva no solo en influyentes revistas porteñas, como *Nosotros*, *Sur*, *Saber Vivir* o *Correo literario*, o el periódico *La Nación*, sino también en la mexicana *Cuadernos americanos*, se convierte en un asunto de discusión recurrente en el epistolario de forma paralela a la planificación del debut literario de Silva.

Para “debut literario” en términos prosopográficos sigo la definición proporcionada por Rolf Lundén, Bo G. Ekelund y Mattias Bolkéus Blom, en la que deben reemplazarse las referencias al género narrativo por el poético: “Un «debut de prosa ficcional» [obra poética] se entiende aquí como una publicación en formato libro, es decir, una colección de relatos [poemas] o una novela [un poemario], escrito para adultos e incluido como tal en las distintas entradas bibliográficas”.²² Aunque la metodología prosopográfica está inicialmente concebida para analizar la carrera de un autor literario, la empleo aquí para

²⁰ La colección “Pomba” se inauguró en 1942 con el poemario *Torres de amor*, de Lorenzo Varela. Desde el segundo volumen, abandonó su nombre gallego, que fue reemplazado por el correspondiente en castellano (“Paloma”), un cambio indicativo de los reajustes practicados por los agentes literarios en sus relocalizaciones en el campo literario (transatlántico). Arturo Cuadrado y Luís Seoane fundaron la editorial Nova tras abandonar ese año Emecé. Entrecomillo “gallego” en el caso de ambos porque Cuadrado había nacido en Dénia en 1904 y se instaló en Santiago de Compostela entre 1920 y 1936; Seoane, por su parte, nació en Buenos Aires en 1910 y se instaló en A Coruña y Santiago de Compostela entre 1916 y 1936. En definitiva, la galleguidad de ambos es una cuestión de “afiliación” en términos de Edward W. Said ([1983] 2004: 30-41).

²¹ Las cartas dirigidas por Torre a Silva (un total de 82), que se conservan en el Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay, han sido publicadas recientemente por Elena Romiti (2015). Las cartas de Silva a Torre (15 cartas y 7 tarjetas), por su parte, permanecen inéditas y forman parte del Archivo personal de Guillermo de Torre, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (MSS/22830/58). La mayoría de las cartas no está fechada. En la primera carta catalogada (MSS/22830/58 (9)), Silva afirma que prácticamente ha finalizado su segundo poemario (se trata de *Memoria de la nada*, que se publicó en 1948) y ha empezado a escribir una novela, por lo que puede datarse hacia 1949-1950 y no es, en consecuencia, la primera en términos cronológicos. La última carta está datada el 26 de abril de 1963.

²² “A ‘prose-fiction’ is understood here as a book-length publication, that is, a short story collection or a novel, written for adults and included as such in one of the various publishing records” (Lundén, Ekelund y Blom, 2002: 303). Algunos de los poemas incluidos en *La cabellera oscura* tuvieron una publicación previa en revistas, como “El retrato” en *Correo literario* (1944). Torre (Carta a Silva, 30.11.1945; en Romiti, 2015: 501) sugiere que Cuadrado reproduzca el prólogo y algunos de los poemas en *Correo literario*.

aproximarme al papel que el prólogo de *La cabellera oscura* cumple en un campo transnacional no en relación con la carrera de Silva²³, sino con la de Torre en cuanto mediador/transformador. De los tres prólogos de la colección “Pomba”/“Paloma” a cargo de exiliados republicanos (junto al de Torre los otros dos se deben a Rafael Dieste y Lorenzo Varela), el de Torre es el más extenso y reviste un auténtico carácter programático. Este carácter explica las fricciones entre Silva y Torre en el sentido de que la poeta uruguaya se resintió ante el hecho de que el prólogo en cuestión no discutía en realidad su obra. Es más, a tenor de la información proporcionada por el epistolario se sabe que hubo una versión del prólogo (remitida junto a la carta del 30 de noviembre de 1945) que prestaba incluso menor atención al poemario que la finalmente publicada.

Replicando concretamente a sus objeciones: no creo que su lectura pueda suscitar en nadie la idea de cosa forzada, de trabajo de compromiso. Tiene un aire, una fluidez de cosa espontánea, hecha con seriedad y gusto. No hay inconexión alguna entre sus dos partes. Si en la primera suprimí toda referencia concreta a su libro es porque está concebido de esa forma; tampoco hay referencias a otros. Ahora bien, quizá haya una desproporción de extensión entre esa parte y la segunda; y en ese punto tiene Ud. razón. Estoy dispuesto a ampliar con una o dos páginas la parte final, haciendo referencias más precisas del libro, con la glosa circunstanciada de algún poema. (Carta de Torre a Silva, 04.12.1945; en Romiti, 2015: 502-503).

Para aquilatar el significado del debut de Silva, Torre (1945: 7) se propone “trazar un cuadro de la evolución cumplida en la poesía contemporánea [...]. Esto es, [...] la poesía del último cuarto de siglo”. El prólogo corrige el panorama poético de su libro de 1925 *Literaturas europeas de vanguardia* (la reedición ampliada no tuvo lugar hasta 1965), en el que los poetas latinoamericanos habían sido presentados cual adenda por haber dado una “difusión trasatlántica” (Torre, 1925: 80) a las vanguardias europeas, como, en el caso del ultraísmo, el grupo argentino liderado por Jorge Luis y Norah Borges, los uruguayos Alexis Delgado e Ildefonso Pereda Valdés, el chileno Pablo Neruda o el mexicano Manuel Maples Arce.

Con el modelo de una historia literaria sin un solo nombre propio, *à la* Valéry, y un método fenomenológico que “contempla los hechos literarios en su esencia, [...] con abstracción de toda referencia nominal o geográfica”, Torre argumenta que la poesía entre 1920 y 1945 debe ser objeto de una “mirada panorámica y superfronteriza”, de la que resultan cuatro “corrientes capitales”: 1) el “álgebra superior de la metáfora” (Torre, 1945: 8), que tuvo como resultado el imperio absoluto de lo visual con entrada, en ocasiones, del mundo moderno del maquinismo; 2) el regreso a formas obsoletas del verso regular para cantar las cosas en su inalterabilidad; 3) la poesía de lo irracional, con el surrealismo como una de sus muestras y 4) las manifestaciones epigonales de la “extraordinaria cosecha lograda en aquellos años tan fértiles de la otra postguerra” (Torre, 1945: 12). En este panorama, para Silva no se predica “[n]inguna filiación

²³ “Terminé los dos poemas que me faltaban para completar el libro. Se llamará definitivamente ‘*La cabellera oscura*’, título que Ud. me sugirió primeramente. Creo que es un símbolo de todo el contenido y de la personalidad de la autora” (Carta de Silva a Torre, sin fechar; BNM, Archivo personal de Guillermo de Torre, MSS/22830/58(11)).

concreta, ninguna influencia absorbente cabría descubrir en sus versos, ni sombra del duple o alternado reflejo —granadino o del Pacífico— a que casi todas las voces juveniles de estos últimos años han sucumbido” (Torre, 1945: 13). Y si Torre había afirmado hacer abstracción de la geografía, en el caso de Silva se ve obligado a reparar en el “estuario rioplatense”, en el que se da cita “una tradición lírica egregia” (Torre, 1945: 14).

No se trata de valorar aquí la exactitud del panorama poético trazado por Torre. De lo que se trata es de subrayar cómo un mediador/transformador como Torre toma conciencia de la geografía variable e inestable del campo literario en castellano. A este respecto, no se puede perder de vista, como anuncié, que la editorial Nova (y con ella la colección “Pomba”/“Paloma”) forma parte de lo que se ha dado en denominar la “edad de oro” de la industria editorial argentina, que va aproximadamente de 1938 a 1955 (Diego, 2006). En este contexto, las apelaciones realizadas por Torre ([1927] 2013: 60) en 1927 a la superación del “monopolio galo” se demuestran extemporáneas en 1945 cuando la industria editorial del mundo hispanófono tiene una nueva capital, Buenos Aires, que, junto a Montevideo, alimenta también una nueva tradición poética. En mi opinión, Torre pone de manifiesto el reconocimiento de esta nueva situación en su prólogo a *La cabellera oscura*.

Desde esta perspectiva, propongo leer este prólogo, con su celebración de una egregia tradición lírica rioplatense, al modo de un “Buenos Aires, meridiano intelectual del Atlántico hispano”²⁴, es decir, como refutación de “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”. Interesa destacar ese espacio *supra-fronterizo* aludido por Torre, que, en su vertiente poética, tiene dos centros de imantación entre 1920 y 1945, el *reflejo granadino* (esto es, la poesía de Lorca, cuyas primeras obras completas corrieron precisamente a cargo de Torre entre 1938 y 1946 y con las que familiarizó a Silva²⁵) y el *reflejo del Pacífico* (esto es, la poesía de Neruda). La egregia tradición lírica rioplatense representa el nuevo núcleo de un campo literario y cultural hispanófono internacional cuyas fronteras se extienden de una a otra orilla del Atlántico, mostrando, en palabras de Bourdieu, que “las cosas que están muy lejos en el espacio geográfico podrán estar muy próximas en el espacio pertinente del campo”²⁶, con la connatural exigencia de una metodología atenta a estas fronteras cambiantes frente a las compartimentaciones fijadas por peninsularismo y latinoamericanismo.

²⁴ La propuesta opuesta a la de Torre, el meridiano intelectual porteño, fue manejada con cautela por los articulistas de *Martín Fierro*, como Pablo Rojas Paz (1927: 356), quien sostiene: “¿Por qué no entonces «Buenos Aires meridiano espiritual de Hispanoamérica»? No puede incurrirse en estos exclusivismos. América está irremediabilmente disgregada”.

²⁵ “Habrá Ud. recibido su Mauriac, junto —intereses del préstamo— con un tomo reciente de García Lorca” (Carta de Torre a Silva, 04.04.1943; en Romiti, 2015: 477).

²⁶ “des choses qui sont très loin dans l’espace géographique pourront être très proches dans l’espace pertinent du champ (Bourdieu, 1973; citado en Sapiro, 2013: 72).

Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges: dos mediadores/transformadores transatlánticos

Los lectores que en la actualidad deseen acudir a los textos de Borges y Torre sobre la polémica del meridiano no necesitan exhumar los artículos de *La Gaceta* y *Martín Fierro*, sino que pueden fácilmente acceder a ellos mediante sendos artefactos facticios contrarios a la voluntad autorial. En el caso de Borges, se trata de los *Textos recobrados 1919-1929* al cuidado de Sara Luisa del Carril, que incluye “Sobre el meridiano de una gaceta” y, bajo autoría de Ortelli y Gasset (pseud. utilizado por Borges y Carlos Mastronardi), “A un meridiano encontrao en una fiambra”. Ninguno de estos textos forma parte de las obras completas supervisadas por Borges, sean las de Emecé o la Pléiade. En el caso de Torre, se trata de *De la aventura al orden* al cuidado de Domingo Ródenas de Moya, quien incluye “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica” como parte de la “obra fundamental”, pero no el prólogo al poemario de Silva. Ello es significativo en la medida en que Torre nunca volvió sobre “Madrid, meridiano”, pero sí sobre el prólogo, que incluyó en su libro de 1963 *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*.²⁷

La prosopografía bourdieusiana es una especie de biografía colectiva para la que Donald Broady propone la siguiente definición: es el “estudio de individuos pertenecientes al mismo campo” que se basa en “una compilación exhaustiva de datos” con el objeto de examinar “no los individuos por sí mismos sino más bien la historia y estructura del campo”.²⁸ Aunque esta biografía colectiva se ha consagrado en exclusiva a los productores literarios, nada impide que se elabore también para mediadores y transformadores en atención a sus actividades determinantes para la historia y estructura del campo literario, como señalé en el caso de Torre y el prólogo al poemario de Silva. Proseguiré ahora con esta propuesta de una prosopografía de mediadores /transformadores, aunque, obviamente, no puedo desarrollarla aquí en todo su detalle. Pero sí puedo correlacionar los datos expuestos hasta el momento para el período 1927-1945 con el relato que los propios Borges y Torre construyeron para sus biografías literarias. En el caso de Borges, me refiero a “Autobiographical Notes”, de 1970, cuya publicación en castellano el autor solo autorizó con ocasión, significativamente, de la publicación de las *Obras completas* por Emecé.²⁹ En el caso de Torre, me refiero a “Esquema de autobiografía intelectual”, que publicó en 1969 en la *Revista de Occidente*.

²⁷ Excepto por la sustitución de “Independientemente” por “Al margen” y la inclusión de título e intertítulos, la reproducción del prólogo en *Tres conceptos* no presente ningún otro cambio (Torre, [1945] 1963). “Me emociona mucho la inclusión del prólogo a «La Cabellera Oscura» en un libro tuyo” (Carta de Silva a Torre, 26.04.1963; BNM, Archivo personal de Guillermo de Torre, MSS/22830/58(23)).

²⁸ “study of individuals belonging to the same field” / “a comprehensive collection of data” / “not the individuals per se but rather the history and structure of the field” (Broady, 2002: 381 y 382).

²⁹ La historia textual de esta autobiografía, publicada originalmente en inglés en *The New Yorker* (19.09.1970), es laberíntica. Aquí sigo, por presentarse como “la primera edición española íntegra”, la traducción debida a Aníbal González (Borges, 1999b), que opta por el título *Un ensayo autobiográfico*, frente a la traducción de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni, titulada *Autobiografía 1899-1970* (Borges, 1999c).

Aunque el debut de Torre tuvo lugar como productor mediante su primer y único poemario, *Hélices*, de 1923, el autor reconoce que pronto percibió la insuficiencia de la poesía para “expresar [...] vivencias y reflexiones”, todas ellas aglutinadas en torno al “drama del lenguaje”, para el que la novela, considerada entonces como “un género «impuro» indeseable”, no podía proporcionarle “una puerta de salida” (Torre, [1969] 2013: 5). Dicha puerta se la ofreció la crítica literaria y estética “entendida como un afán de comprender, de valorizar lo nuevo”, que se le presentó mediante “aquella magnífica floración de tendencias que, en la década del 20, se abrían paso y marcarían el sello de toda una época” (Torre, [1969] 2013: 6). A esa “floración” dedicó *Literaturas europeas de vanguardia*, que constituyó a los veinticinco años su auténtico debut en el campo intelectual español. La entusiasta acogida de la que fue objeto a ambos lados del Atlántico le reportó un elevado capital cultural a su llegada a Buenos Aires dos años más tarde, precedida en unos meses por la publicación sobre el meridiano.

Es sumamente revelador que Torre no haga alusión alguna a la polémica en su esquema autobiográfico (en consonancia con la exclusión del ensayo de sus recopilaciones de textos escogidos), en el que la primera residencia porteña se presenta como la auténtica oportunidad para vivir “lo antes adquirido mentalmente” (puede pensarse en el lugar marginal que ocupan las letras hispanoamericanas en *Literaturas europeas*), esto es, su “aproximación a las letras argentinas, más ampliamente americanas (pues [...] le) interesa el continente en su totalidad)” (Torre, [1969] 2013: 9). La segunda residencia porteña, motivada por la guerra “civil-internacional de España”, a la que se sumó la “europea”, supone que toda su atención crítica, “vertida entonces preferentemente a las letras extranjeras, se concentrara en las más próximas, en las de nuestro idioma” (Torre, [1969] 2013: 10), según queda epitomizado en su volumen de 1943 *La aventura y el orden*.

Como en el caso de Torre, para Borges su viaje a Europa (el primero) posee el carácter de auténtico rito iniciático en su carrera, en especial la estancia madrileña, en la que “el gran suceso había de ser [...] su amistad con Rafael Cansinos Assens. Aún [...] le] gusta pensar en [...] sí] mismo como su discípulo” (Borges, 1999b: 42). También es cuando traba conocimiento con Torre, quien el único comentario que merece por parte de Borges es que “nueve años más tarde se casó con [...] su] hermana Norah” (Borges, 1999b: 43). Esta parca nota familiar resulta chocante a la luz de los elogios sobre el “Manifiesto Vertical”, así como de la entusiasta recensión, ya mencionada, que le dedicara en 1925 a *Literaturas europeas*.³⁰ Además, borra toda huella del papel de mediación/transformación que Torre ejerció para Borges en España con, por ejemplo,

³⁰ “Guillermo de Torre, que se empuja hoy verticalmente sobre el tablado de su manifiesto, transvasará mañana sus ideaciones a la pantalla cinemática o se alzarán, bocinero de sus propios poemas, sobre los zancos de una plataforma” (Borges, 1920: 18). Contrastan los elogios con lo manifestado por Borges a Abramowicz: “Quelle saleté, hein? J’ai vendu mon âme en faisant un article où l’ironie perce parfois et où je loue Torre pour le contraire de ce qu’il a voulu faire” / “Qué baja, ¿no? He vendido mi alma haciendo un artículo en el que a veces asoma una ironía contenida y donde elogio a Torre por lo contrario de lo que ha querido hacer” (Borges, 1999a: 126 y 127, respectivamente; carta a Abramowicz, 16-17.11.1920). Sobre la correspondencia de Borges en francés con Abramowicz, es imprescindible la consulta de Cámpora (2013).

las reseñas de su primer volumen de ensayos (*Inquisiciones en Alfar*) y su segundo poemario (*Luna de enfrente en Revista de Occidente*).³¹

Habiendo debutado ambos en 1923 con sendos poemarios, Borges con *Fervor de Buenos Aires* y Torre con *Hélices*, resulta lógico pensar en una pugna entre ambos. De hecho, Borges ([1923] 1997: 174) criticó *Hélices* por sus “enérgicas asperezas de metro y un apedreo pertinaz de impávidos neologismos”, mientras Torre (1925: 63-64) lamentó que *Fervor de Buenos Aires* recoja composiciones que “responden a una más reciente y discutible evolución de su espíritu”. Para un desencuentro más que estético de esta época hay que acudir a unos apuntes, inéditos en vida, titulados “Memoranda estética”, en los que Torre ([1924] 2019: 100) calificó *Inquisiciones* de “nacionalista, castellanísimo, xenófobo, desdeñoso de todo lo que signifique auras exóticas, estilo moderno y sensibilidad contemporánea”. Y si Torre abandonó el género lírico tras su primer debut para ensayar otra entrada mediante la crítica literaria y estética, Borges simultaneó dos entradas, la poesía, que cultivó a lo largo de toda su carrera, pero también el “ensayo culturalista”, con el que lograría una mundialización indisociable del esfuerzo de “volver prácticamente imposible el acceso a los siete libros publicados en su juventud, así como sus versos inaugurales de 1923 (*Fervor de Buenos Aires*) y la recopilación de ensayos reunida en 1930 bajo el título de *Evaristo Carriego*”.³²

Es precisamente esta auto-reescritura la que Torre pone negro sobre blanco en su ensayo de 1964 “Para la prehistoria ultraísta de Borges”, que no fue “del agrado de Borges” (Zuleta, 1993: 92). En él sostiene no ignorar que “Jorge Luis Borges reprueba, inclusive desprecia, aquellos comienzos de su obra, abominando del ultraísmo y de todo lo que con él se relaciona” (Torre, [1964] 2019, 78). Su discusión, no obstante, muestra la profundidad de la implicación de Borges en el ultraísmo, los cauces que para ello él mismo le abrió en Madrid y, finalmente, “la indeleble impronta que el juvenil, bullicioso, pasajero ultraísmo no dejó de marcar en Borges” (Torre, [1964] 2019, 94). En definitiva, se trata de un campo literario que, al menos por lo que a la poesía concierne, no posee fronteras nacionales (las de Argentina y España), sino que es un auténtico campo hispanófono transnacional, un espacio transatlántico trazado por mediadores y transformadores como Borges y Torre, también mediante una red de revistas vanguardistas que crearon, dirigieron y en las que colaboraron. Esta red de revistas, a semejanza del caso belga en la década de 1920 estudiado por Daphne de

³¹ Es elocuente esta afirmación de Borges sobre el papel de Torre con respecto a las revistas vanguardistas: “Torre ne collabore pas à ce deuxième numéro. C’est la première fois qu’une revue ultraïste ose paraître sans le visa de Guillermo” / “Torre no colabora en este segundo número. Es la primera vez que una revista ultraísta se atreve a aparecer sin el visto bueno de Guillermo” (Borges, 1999a: 142 y 143, respectivamente; carta a Abramowicz, 14.02.1921). Esta labor por parte de Torre incluyó el mundo anglófono con su mediación para que se incluyera “La forma de la espada” en la antología bilingüe *Spanish Stories / Cuentos españoles*, que se publicó en 1960 al cuidado de Ángel Flores.

[Nota de la coord.: ver en este mismo número el artículo de Carlos García, “Jorge Luis Borges vs Guillermo de Torre (1920-1925)”]

³² En términos prosopográficos, se entiende por “entrada” la publicación de un libro monográfico por parte de un escritor (Lundén, Ekelund y Blom, 2002: 301) mediante la elección de un género literario; “rendre quasiment impossible l’accès aux sept livres qu’il publia dans sa jeunesse, ainsi qu’à ses vers inauguraux de 1923 (*Fervor de Buenos Aires*) et au recueil d’essais réunis en 1930 sous le titre d’*Evaristo Carriego*” (Miceli, 2007: 84).

Marneffe (2008), constituye un campo (en el sentido bourdieusiano) en sí mismo que se inscribe en tres campos de extensión variable: campo sociopolítico, campo artístico y campo literario. A este respecto, la “fórmula Torre-Borges” también es una manifestación de los vaivenes entre una estrategia de identificación con una literatura que se propone dominante y una reivindicación de la identidad argentina. No en vano el campo intelectual argentino entre las décadas de 1920 y 1940 estaba atravesado por una batalla lingüística polarizada entre el academicismo hispánico y lo que Borges llamó el “idioma de los argentinos”. Esta es otra de las facetas de ese debate postcolonial al que me referí al principio y que confío abordar próximamente.

Referencias bibliográficas

- ALEMANY BAY, Carmen. 1998. *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927): estudio y textos*. Alicante, Universidad de Alicante.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. 1961. *Época contemporánea*. Vol. 2 de *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, FCE.
- BIOY CASARES, Adolfo. 2001. *Descanso de caminantes. Diarios íntimos*. Ed. de Daniel Martino. Buenos Aires, Sudamericana.
- , 2006. *Borges*. Ed. de Daniel Martino. Barcelona, Destino.
- BORGES, Jorge Luis. 1920. “Vertical”. *Reflector: arte, literatura, crítica* n° 1, p. 18.
- , 1971. “Guillermo de Torre”. *Ínsula. Revista bibliográfica de ciencias y letras* n° 292, p. 1.
- , [1923] 1997. “Acotaciones”. En Carril, Sara Luisa del (ed.), *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires, Emecé, p. 174.
- , [1925] 1997. “Guillermo de Torre: Literaturas europeas de vanguardia”. En Carril, Sara Luisa del (ed.), *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires, Emecé, pp. 210-211.
- , [1927] 1997. “Sobre el meridiano de una gaceta”. En Carril, Sara Luisa del (ed.), *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires, Emecé, pp. 303-304.
- , 1999a. *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Ed. de Cristóbal Pera, trad. de Marietta Gargatagli (cartas a Abramowicz). Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Emecé.
- , 1999b. *Un ensayo autobiográfico. Edición del centenario (1899-1999)*. Trad. de Aníbal González. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Emecé.
- , 1999c. *Autobiografía 1899-1970*. Trad. de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires, El Ateneo.
- BOSCHETTI, Anna. 2010. “Pour un comparatisme réflexif”. En Boschetti, Anna (ed.), *L'Espace culturel transnational*. París, Nouveau Monde, pp. 7-51.
- BOSOER, Sara. 2008. “Algo más que hispanismo-antihispanismo en la polémica por el meridiano: lengua, nación y mercado a fines de la década de 1920”. En *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*.

- Universidad Nacional de la Plata. Consultado el 27 de mayo de 2020. URL: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/16274>
- BOURDIEU, Pierre. 1985. “Existe-t-il une littérature belge? Limites d’un champ et frontières politiques”. *Études de lettres* n° 4, pp. 3-6.
- , (1992) 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama.
- , (1990) 1999. “Las condiciones sociales de la circulación de las ideas”. En *Intelectuales, política y poder*. Trad. de Alicia Gutiérrez. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 159-170.
- , (2000) 2002. *Las estructuras sociales de la economía*. Trad. de Horacio Pons. 1.^a reimpr. Buenos Aires, Manantial.
- CÁMPORA, Magdalena. 2013. “Cenáculos, sectas, batallas incruentas. Sobre la correspondencia en francés de Borges (1919-1921)”. En Gallego Cuiñas, Ana y Martínez, Erika (eds.), *Queridos todos. El intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles del siglo XX*. Bruselas, Peter Lang, pp. 193-206.
- CASANOVA, Pascale. (1999) 2001. *La República mundial de las Letras*. Trad. de Jaime Zulaika. Barcelona, Anagrama.
- CROCE, Marcela. 2006. “Polémicas, entredichos y disidencias en América Latina”. En Croce, Marcela (ed.), *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires, Simurg, pp. 7-53.
- DAMROSCH, David. 2003. *What Is World Literature?* Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- DIEGO, José Luis de. 2006. “1938-1955. La «época de oro» de la industria editorial”. En Diego, José Luis de (ed.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-1910*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 91-123.
- GANDUGLIA, Santiago. 1927. “Buenos Aires, metrópoli”. *Martín Fierro: Periódico quincenal de arte y crítica libre* n° 42 (10 de junio-10 de julio), p. 357.
- HUG, Theo. 2009. “Constructivism and Media Socialization: Concepts and Perspectives in German-Speaking Countries”. *Constructivist Foundations* n° 4.2, pp. 73-81.
- LARRAZ ELORRIAGA, Fernando. 2014. “La edad de oro de la edición argentina y los españoles en Buenos Aires (1939-1952)”. En *Exilio e industria cultural. III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Universidad Nacional de La Plata. Consultado el 27 de mayo de 2020. URL: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59319>
- LUNDÉN, Rolf, EKELUND, Bo G. y BLOM, Mattias Bolkéus. 2002. “Literary Generations and Social Authority: A Study of US Prose-Fiction Debut Writers, 1940-2000”. *Poetics* n° 30.5-6, pp. 299-309.
- MAINER, José-Carlos. 2010. *Modernidad y nacionalismo 1900-1939*. Vol. 6 de *Historia de la literatura española*. Ed. de José-Carlos Mainier. [Barcelona], Crítica.
- MANZONI, Celina. 1996. “La polémica del meridiano intelectual”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias* n° 7 (enero-junio), pp. 121-132.

- MARIÁTEGUI, José Carlos. [1927] 1991. “La batalla de *Martín Fierro*”. En Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, pp. 559-561.
- MARLING, William. 2016. *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*. Oxford, Oxford University Press.
- MARNEFFE, Daphne de. 2008. “Le Réseau de petites revues littéraires belges, modernistes et d’avant-garde, du début des années 1920: construction d’un modèle et proposition de schématisation”. *CONTEXTES: Revue de sociologie de la littérature* n° 4 (*L’Étude de revues littéraires en Belgique*), pp. 1-12.
- MICELI, Sergio. 2007. “Jorge Luis Borges, histoire sociale d’un «écrivain-né»”. Trad. de Michel Riaudel. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* n° 168, pp. 82-101.
- OVIEDO, José Miguel. 2001. *Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Vol. 3 de *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Alianza.
- PRIETO, Martín. 2011. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus. Libro electrónico.
- ROJAS PAZ, Pablo. 1927. “Imperialismo baldío”. *Martín Fierro: Periódico quincenal de arte y crítica libre* n° 42 (10 de junio-10 de julio), p. 356.
- ROMITI, Elena, ed. 2015. *Archivos ficcionales: “La sobreviviente”, de Clara Silva*. Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay.
- SAID, Edward W. (1983) 2004. *El mundo, el texto y el crítico*. Trad. de Ricardo García Pérez. Barcelona, Debate.
- SANZ ROIG, Diana, ed. 2014. *Bourdieu después de Bourdieu*. Madrid, Arco/Libros.
- SAPIRO, Gisèle. 2013. “Le Champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l’histoire globale”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* n° 200, pp. 71-85.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1980) 1990. *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura. El ámbito de actuación social LITERATURA*. Trad. de Francisco Chico Rico. Madrid, Taurus.
- SCHWARTZ, Jorge. 1991. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra.
- SPELLER, John R. W. 2011. *Bourdieu and Literature*. Cambridge, Open Book.
- ŠUBRT, Jiří. 2019. *Individualism, Holism and the Central Dilemma of Sociological Theory*. Bingley, Emerald.
- TORRE, Guillermo de. 1925. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, Rafael Caro Raggio.
- , 1945. Prólogo. En Silva, Clara, *La cabellera oscura*. Buenos Aires, Nova, pp. 7-16.
- , (1945) 1963. “La poesía de Clara Silva”. En *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Losada, pp. 190-198.
- , (1927) 2013. “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”. En Torre, Guillermo de, *De la aventura al orden*. Ed. de Domingo Ródenas de Moya. Madrid, Fundación Banco Santander, pp. 59-62.

- , (1969) 2013. “Esquema de autobiografía intelectual”. En Torre, Guillermo de, *De la aventura al orden*. Ed. de Domingo Ródenas de Moya. Madrid, Fundación Banco Santander, pp. 3-12.
- , (1924) 2019. “Memoranda estética”. En Torre, Guillermo de, *Tan pronto ayer*. Ed. de Pablo Rojas. Sevilla, Renacimiento, pp. 100-102.
- , (1964) 2019, “Para la prehistoria ultraísta de Borges”. En Torre, Guillermo de, *Tan pronto ayer*. Ed. de Pablo Rojas. Sevilla, Renacimiento, pp. 78-94.
- ZULETA, Emilia de. 1993. *Guillermo de Torre entre España y América*. Mendoza, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.

El escritor argentino y la época

“Anotación al 23 de Agosto de 1944”: Reflections on a Newly Acquired Manuscript¹

DANIEL BALDERSTON
University of Pittsburgh
balderstondaniel@gmail.com
Pittsburgh – Estados Unidos

Recibido: 1 de marzo de 2020 – Aceptado: 5 de abril de 2020

Abstract: The aim of our work is to analyze a Borges manuscript from 1944 that was recently acquired by Special Collections at the Hillman Library of the University of Pittsburgh. The manuscript deals with the liberation of Paris (23 August 1944) but it also is intimately concerned with Borges's reactions to Argentine nationalists, some of whom were Nazi sympathizers.

Keywords: Jorge Luis Borges – Manuscript – Liberation of Paris – *Sur*

“Anotación al 23 de Agosto de 1944”: algunas reflexiones sobre un manuscrito de reciente adquisición

Resumen: El objetivo de este ensayo es analizar un manuscrito de Borges del año 1944 que fue adquirido recientemente por Colecciones Especiales de la Hillman Library de la Universidad de Pittsburgh. Dicho manuscrito trata de la liberación de París (23 de agosto de 1944) pero también gira en torno a las reacciones de Borges frente a los nacionalistas argentinos, algunos de los cuales fueron simpatizantes del nazismo.

Palabras clave: Jorge Luis Borges – Manuscrito – Liberación de Paris – *Sur*

¹ This paper was presented at the conference “Le legs de Borges à travers le monde: lecteurs et lectures” at the Université Moulay Ismaïl in Meknes, Morocco in November 2019. I am grateful to Professor Zohra Lhioui for the invitation and for the splendid event.

For the last decade or so I have been working on Borges's manuscripts, which has resulted so far in the publication of a number of articles, in the book *How Borges Wrote* (University of Virginia Press, 2018), already translated into French as *La méthode Borges* (Presses Universitaires de Vincennes, 2019) and being translated into Spanish for publication by Ediciones Ampersand next year, and two volumes of facsimiles of Borges manuscripts with typographical transcriptions (with a third one going to the printer shortly). The initial phase of this project was figuring out what manuscripts existed, getting access to those in which it was possible to do so, obtaining high resolution scans or good photographs of them, creating a virtual archive of Borges manuscripts for my own analysis, and acquiring permission to publish some of them. Borges's papers are widely dispersed, command high prices when they come to auction, and are largely held privately. It is therefore big news when Borges manuscripts are acquired by libraries where they can be accessed by scholars, which has happened in several cases recently: the Fondation Martin Bodmer acquired “Dos semblanzas de Coleridge” and published an excellent facsimile edition of it (*Bodmeriana / Borgesiana: Un hommage multiple à Jorge Luis Borges*), the University of Virginia bought eleven new manuscripts in addition to their already extensive collection, and the University of Pittsburgh acquired first a Cuaderno Avon (in 2018) that has the first draft of the story “La espera” and six pages of notes for “El escritor argentino y la tradición” (as well as several other things, including plans for courses on crime fiction and on “problems of the novel”) and this year acquired four more manuscripts: the 22 page manuscript of “La nadería de la personalidad” from 1922, the one page manuscript of “Anotación al 23 de Agosto de 1944,” the two page manuscript of “El otro tigre” and the one page manuscript of “Poema conjetural”. Here I will discuss the manuscript of the essay on the liberation of Paris, because it is a working manuscript rather than a fair copy, so it allows us to reconstruct important aspects of Borges's compositional practices. Because it is a very recent addition to the Pittsburgh library collection, I am confident that everything I will say here is new (and newsworthy).

“Anotación al 23 de Agosto de 1944” is one of only two political texts that were chosen by José Bianco and Borges for inclusion in *Otras inquisiciones* in 1952, the other being the 1946 essay “Nuestro pobre individualismo”. It is an important essay in the series of texts that Borges wrote about fascism and Nazism in the 1930s and 1940s, which famously include “Yo, judío”, “Definición del germanófilo” and “Algunos pareceres de Nietzsche”, as well as a series of book reviews (particularly of Nazi children's books and histories of German literature that excluded Jewish and Communist writers). These preoccupations were important to Borges throughout the 1930s—he was very unhappy about the military coup in Argentina in 1930 and the subsequent military governments that were increasingly close to the Axis powers, and his opposition to these kinds of governments would become the basis for his opposition to Perón during the latter's rise to power from 1943 to 1946 and during Perón's years as elected president from 1946 to 1955. His anti-fascist stance was very strong: he signed various political documents, cut off relations with Ramón Gómez de la Serna when the latter visited Franco's Spain, and of course would write “Deutsches Requiem” while the

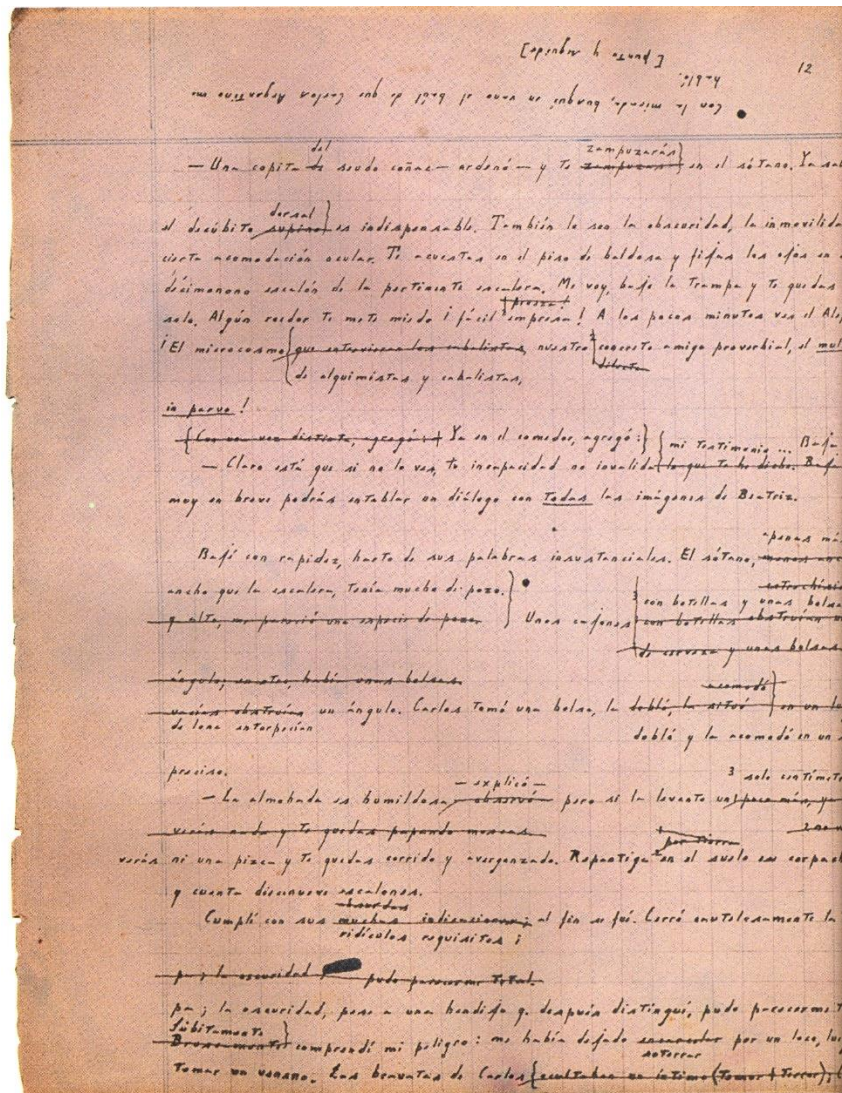
Nuremberg Tribunals were taking place (publishing it in *Sur* in February 1946). Bécquer Seguí published a fascinating article in *Variaciones Borges* a couple of years ago showing that “Anotación” is a text that shows that Borges was reading Freud, particularly Freud’s writings on the death wish: the sentence “Hitler quiere ser derrotado”, underlined for greater emphasis, signals this (somewhat hidden) relation. There are a variety of other studies of Borges and fascism including books by Annick Louis and Antonio Gómez López-Quñones (110-12); in addition, Alejandra Salinas has published an excellent book on Borges and political theory which makes reference to this text (58), and Juan José Saer discusses it at some length in his famous essay “Borges como problema” (120-23).

“Anotación” had as its occasion a large spontaneous demonstration in the Plaza Francia when the news of the liberation of Paris reached Buenos Aires. This was an unsanctioned demonstration that took place during a military government that was tacitly close to the Axis powers; the note was presumably written very soon after Borges participated in it, since it was published only a month and a half later, in the October 1944 issue of *Sur*. Borges emphasizes his physical sense of happiness in the first sentence of the text, and makes the startling statement that that day he had “el descubrimiento de que una emoción colectiva puede no ser innoble” (727). That this statement was preserved in *Otras inquisiciones*, published in 1952 at the height of Peronism, suggests that Borges and Bianco were interested in taking a political statement borne out of a particular historical circumstance and preserving it to distinguish between “noble” and “ignoble” collective emotions (with there being no ambiguity about how either author or editor felt in 1952 about Peronism). It is also important to note that the 1944 text, like the 1946 essay on individualism (which also expresses skepticism about collective emotions) were published in *Sur*, and that the book in which they were collected was published by Editorial Sur: Victoria Ocampo’s larger project of international cultural exchange and solidarity was consistent in its anti-fascism, and famous locally for its anti-Peronism.

Now, to approach this particular manuscript, it is first important to know what Borges manuscripts of the 1940s look like. Over the years I have worked on them I have been able to establish a clear distinction between first and second drafts, and sometimes between second drafts and fair copies. The first drafts tend to have a proliferation of possibilities, sometimes as many as fifteen options for the one chosen, sometimes at the level of the word but sometimes at the level of the whole clause; often only some of these possibilities crossed out. I have chosen a sample of three: passages from the first drafts of “El Aleph” and “La lotería en Babilonia” (and in both of those cases there are extant second drafts or near fair copies) and a radically unfinished passage in “Nuestro pobre individualismo,” the political essay from 1946 that I just mentioned (and the manuscript of which we have published in the volume *Ensayos*).² A small sample of the manuscript of “El Aleph” shows some of these practices:

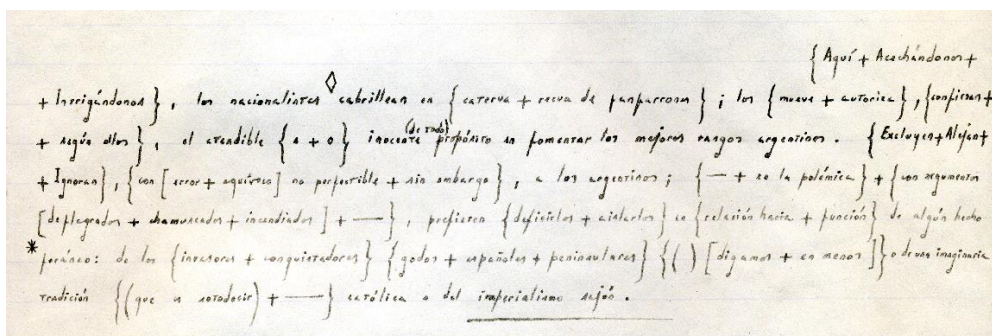
² See my essay “Revelando las falacias del nacionalismo” (2018) and Nora Benedict’s “Censorship and Political Allegory in Jorge Luis Borges’s ‘Viejo hábito argentino’” (2019) for studies of “Viejo hábito argentino”, the

“Anotación al 23 de Agosto de 1944”: Reflections on a Newly Acquired Manuscript



“El Aleph” (ms. published by El Colegio de México)

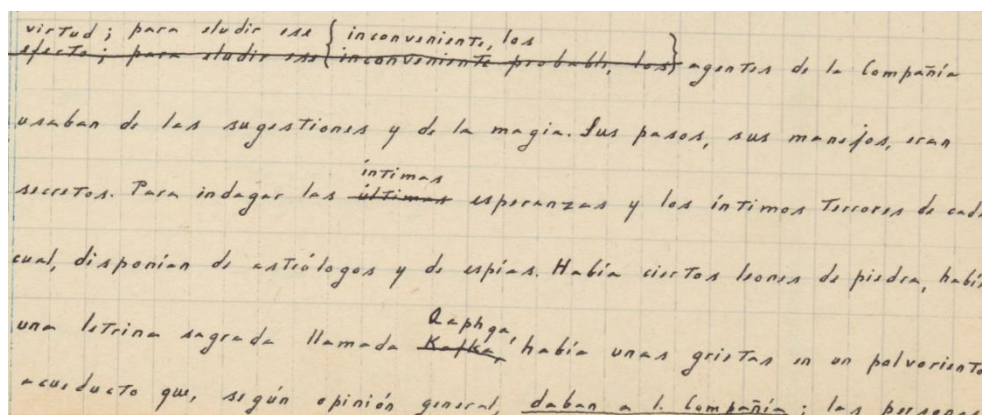
“Viejo hábito argentino”, the manuscript of the essay published as “Nuestro pobre individualismo”, shows a radical proliferation of possibilities:



“Viejo hábito argentino” (ms. published in Borges and Martín, Ensayos, p. 23)

manuscript of “Nuestro pobre individualismo”; the manuscript itself is reproduced in *Ensayos* with extensive commentary (19-30).

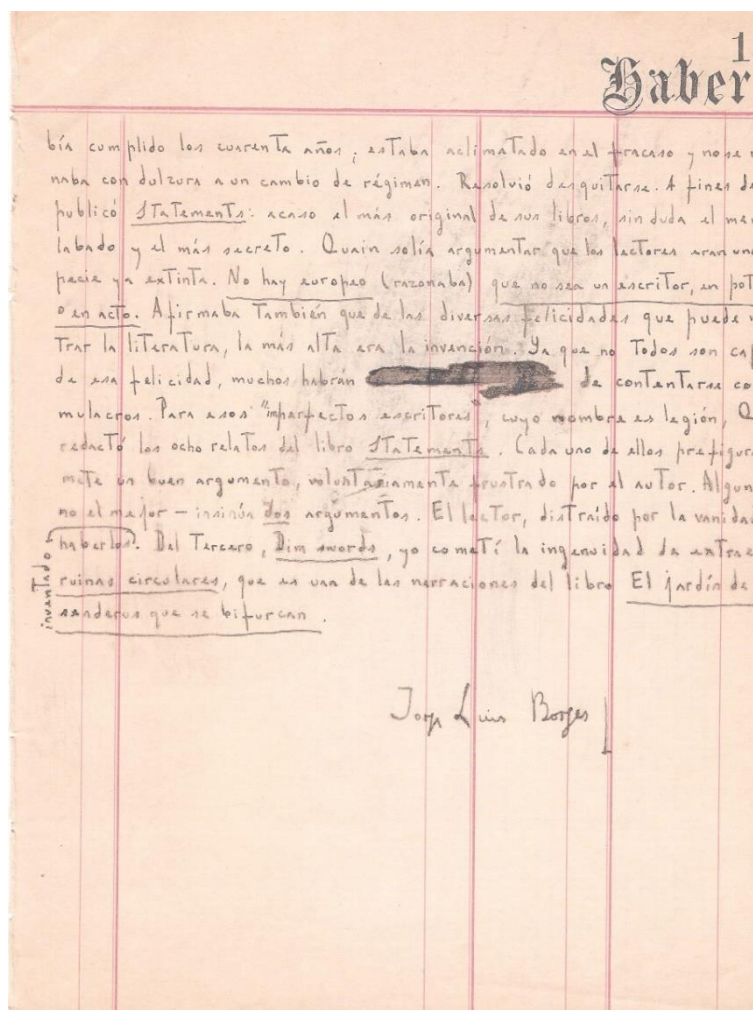
Borges tends to use graph paper for his first drafts, and often writes on every other line to leave himself space to insert revisions which is the case with “La lotería en Babilonia”:



“La lotería en Babilonia” (published in Balderston and Martín, Cuentos, p. 26)

By contrast, second drafts tend to have far fewer insertions and strikethroughs and tend not to have the fan-like series of possibilities: I am showing you the last page of the second draft of “Examen de la obra de Herbert Quain,” signed by Borges, with one strikethrough; it was Borges’s habit from 1939 to 1941 to write the second drafts of his stories in the “Haber” pages of a Caravela accounting ledger, leaving blank the “Debe” page on the verso.

Essays from this period also go from first to second drafts in many cases but, I think, not all: there is no particular



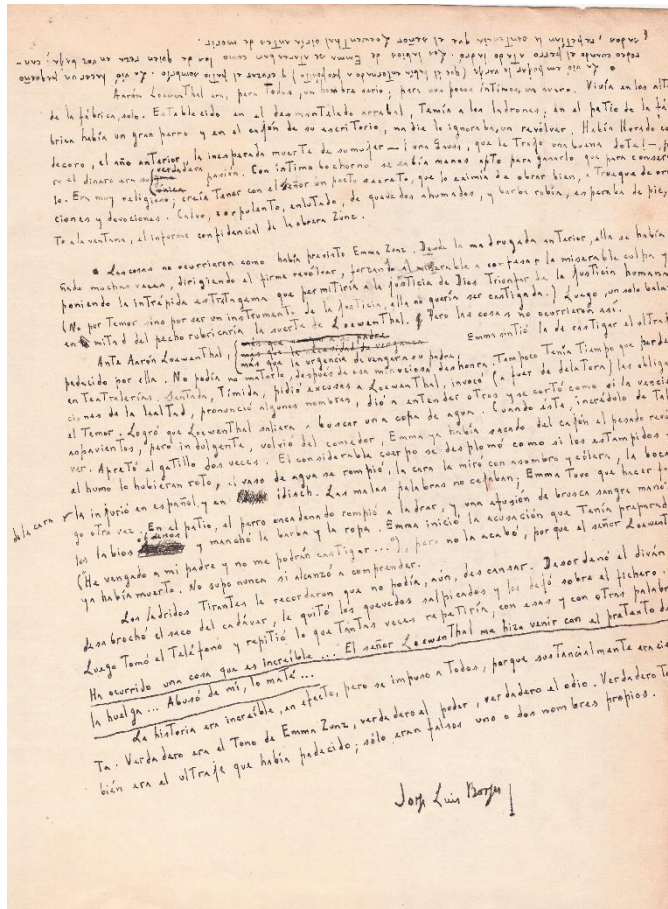
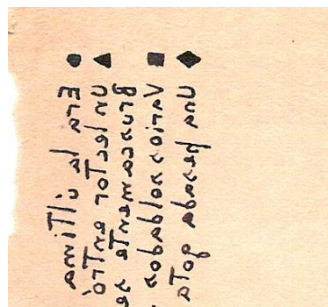
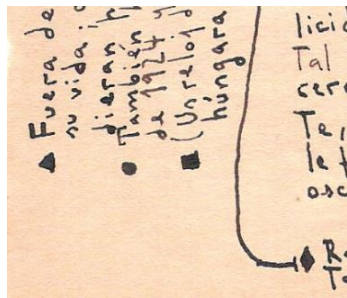
“Examen de la obra de Herbert Quain”, manuscript details

reason to surmise that “Anotación al 23 de agosto de 1944” went through two drafts, since it was seemingly conceived as a circumstantial piece on a current event; only in

retrospect did that historical event have sufficient weight, and Borges's reflections on it prove consistent with his subsequent writings on Peronism, for it to be elevated and chosen for *Otras inquisiciones*.

We should look in detail at some other second drafts from the 1940s to see what formal features some of them have. The manuscript of "El milagro secreto" that is now at the University of Virginia is on unlined irregular sheets and has a number of insertions in the left margin, coded with geometric symbols, as well as a few strikethroughs and alternatives on the main pages of the manuscript. A paragraph is circled and moved with an arrow, and there is a fair amount of underlining of important passages.

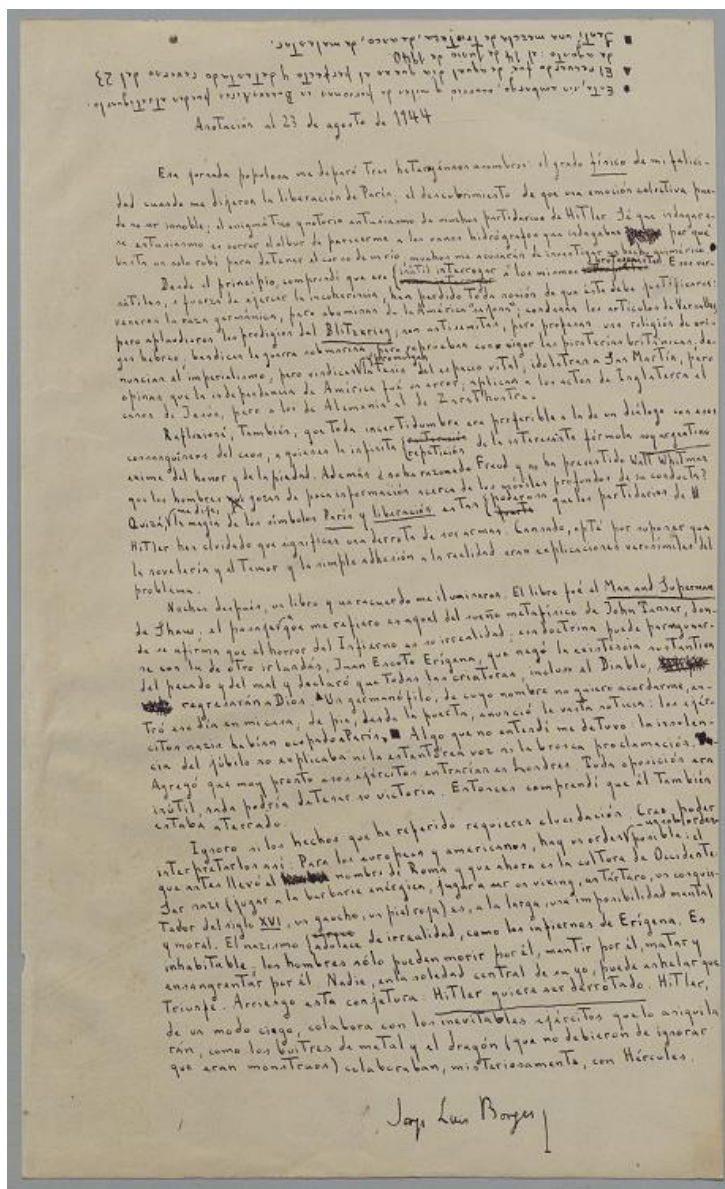
"El milagro secreto", manuscript details



The manuscript is fairly close to the published version, but it is obviously not yet a fair copy. Similarly, the second draft of "Emma Zunz" has alternatives, some strikethroughs, and an important insertion that is at the top of the page and is written upside down. Again, this is unlined paper, and Borges's handwriting is fairly irregular, with lines sloping down to the left. (On many other manuscripts they slope down to the right.) It is also signed by Borges, which is an indication that he considered it an almost final copy, worthy of being submitted to a printer or given to a friend.

"Emma Zunz", manuscript detail, see Balderston, How Borges Wrote, p. 325

The “Anotación al 23 de agosto de 1944” was bought by the University of Pittsburgh libraries in May 2019 and was opened to public access on October 11th, as shown by the finding aid. It is a single sheet, on unlined paper, with numerous strikethroughs and insertions, including two that are coded with geometric symbols that are upside down at the top of the page. The title is exactly that of the published versions. Borges has left himself a fair amount of space in the left margin, a favorite space for insertions, but in this case has not used that. The signature has a “rúbrica” that he often uses, a long upside-down T, stylized from more elaborate versions in his manuscripts of the 1920s.



The signature is in cursive but the rest of the manuscript is in block letters, both frequent features of his manuscripts of this period; the fact that he did not write in cursive seems to be a sign of his almost complete lack of formal education in Argentina, where writing in cursive was considered important.

Annotation to the 23rd of August of 1944 [Anotación al 23 de Agosto de 1944] In fol -carilla- Holographic manuscript, titled and signed in black ink on the recto of a smooth leave of notebook with numerous crossed outs, corrections or alternative lexicons.

The first paragraph reads:

Esa jornada populosa me deparó tres heterogéneos asombros: el grado físico de mi felicidad cuando me dijeron la liberación de París; el descubrimiento de que una emoción colectiva puede no ser innoble; el enigmático y notorio entusiasmo de muchos

partidarios de Hitler. Sé que indagar ese entusiasmo es correr el albur de parecerme a los vanos hidrógrafos que indagaban ~~porque~~ por qué basta un solo rubí para detener el curso de un río; muchos me acusarán de investigar un hecho quimérico.

Esta jornada populosa me depuso Tres heterogéneos asombros: el grado físico de mi felicidad cuando me dejaron la liberación de París; el descubrimiento de que una emoción colectiva puede no ser innoble; el enigmático y notorio entusiasmo de muchos partidarios de Hitler. Sé que indagar ese entusiasmo es correr el albur de parecerme a los vanos hidrógrafos que indagaban ~~porque~~ por qué basta un solo rubí para detener el curso de un río; muchos me acusarán de investigar un hecho quimérico. ~~protagonistas~~ ^{protagonistas}. Esos ver-

• Esta, sin embargo, ocurrió y miles de personas en Buenos Aires pueden atestiguarlo.

The insertion with a black circle is upside down at the top of the page; it reads: “Esta, sin embargo, ocurrió y miles de personas en Buenos Aires pueden atestiguarlo.” With that addition this gives the precise wording of the published versions. What is significant is that in the remainder of the essay Borges will focus on the third of the three surprises he experienced that day: the joy expressed also by those of his compatriots who up to that moment had been enthusiastic supporters of Hitler.

The next paragraph develops this idea:

Desde el principio, comprendí que era ~~{vano-interrogar}~~ ^{inútil} ~~interrogar~~ a los mismos ~~intérpretes~~ ^{protagonistas}. Esos versátiles, a fuerza de ejercer la incoherencia, han perdido toda noción de que ésta debe justificarse: veneran la raza germánica, pero abominan de la América "sajona"; condenan los artículos de Versalles pero aplaudieron los prodigios del Blitzkrieg; son antisemitas, pero profesan una religión de origen hebreo; bendicen la guerra submarina, pero reprueban con ✕ las piraterías británicas; denuncian el imperialismo, pero vindican ^{y promueven} la tesis del espacio vital; idolatran a San Martín, pero opinan que la independencia de América fue un error; aplican a los actos de Inglaterra el canon de Jesús, pero a los de Alemania el de Zarathustra.

basta un solo rubí para detener el curso de un río; muchos me acusarán de investigar un hecho quimérico. ~~protagonistas~~ ^{protagonistas}. Esos versátiles, a fuerza de ejercer la incoherencia, han perdido toda noción de que ésta debe justificarse: veneran la raza germánica, pero abominan de la América "sajona"; condenan los artículos de Versalles pero aplaudieron los prodigios del Blitzkrieg; son antisemitas, pero profesan una religión de origen hebreo; bendicen la guerra submarina, pero reprueban con ✕ las piraterías británicas; denuncian el imperialismo, pero vindican ^{y promueven} la tesis del espacio vital; idolatran a San Martín, pero opinan que la independencia de América fue un error; aplican a los actos de Inglaterra el canon de Jesús, pero a los de Alemania el de Zarathustra.

Again, with the corrections that we can observe on the page –the changes from “vano” to “inútil” and from “intérpretes” to “protagonistas” and the insertion of “y promulgan” after “vindican” – this is precisely the published text. The argument here focuses on the Argentine sympathizers with Nazism, and particularly on their ideological incoherence; earlier, and later, Borges will write about German Nazis, but his focus here is on his compatriots. This is 1944, and some of the rhetoric he is attacking here will be associated with Peronism, though some of it is also that of the

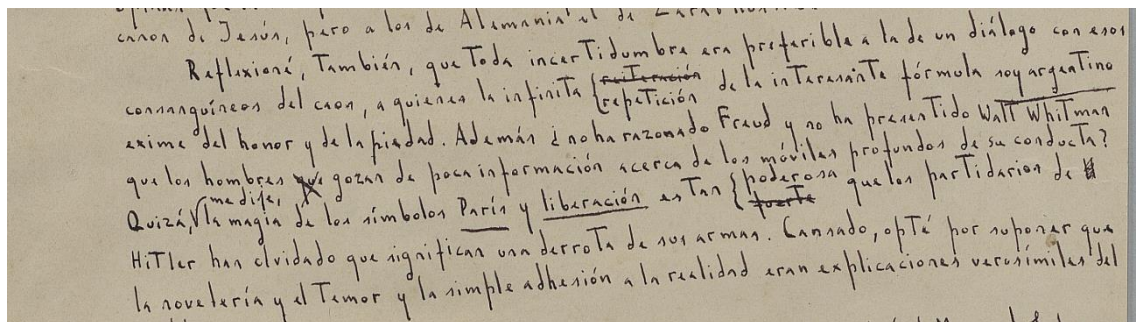
Catholic right such as his cousin Ernesto Palacio (1900-1979), the “Ernst Palast” of “La muerte y la brújula”.³ Dardo Scavino comments in *El sueño de los mártires: Meditaciones sobre la guerra actual*:

Ese mismo germanófilo –su primo Ernesto Palacio, muy probablemente– le había anunciado en 1940 que las tropas del Tercer Reich habían entrado en París. Mientras le anunciaba la noticia, el personaje en cuestión exhibía un júbilo demasiado calculado porque, en el fondo, comenta Borges, estaba aterrado. El 12 de agosto de 1944, a la inversa, venía a transmitirle supuestamente una mala noticia, pero Borges intuía que se sentía aliviado. (134)⁴

As far as I know there is no confirmation of these conversations in published sources, but it is indeed reasonable that Palacio would be the interlocutor here: he had been a part of the Cursos de Cultura Católica or *Criterio* group in the 1930s with the Irazusta brothers and Leopoldo Marechal, and was on his way to becoming a central figure in the right wing Catholic part of the Peronist coalition, and he had been an associate of Borges’s back to the time of the *Revista Martín Fierro* (Borges often mentions him as one of the two inventors of the “Boedo y Florida” polemic).⁵

The third paragraph reads as follows in the manuscript:

Reflexioné, también, que toda incertidumbre era preferible a la de un diálogo con esos consanguíneos del caos, a quienes la infinita ~~reiteración~~ repetición de la interesante fórmula soy argentino exime del honor y de la piedad. Además ¿no ha razonado Freud y no he presenciado Walt Whitman que los hombres ~~que~~ gozan de poca información acerca de los móviles de su conducta? Quizá, ^{me dije}, la magia de los símbolos París y liberación es tan {poderosa ~~fuerte~~ que los partidarios de H Hitler han olvidado que significan una derrota de sus armas. Cansado, opté por suponer que la novelaría y el temor y la simple adhesión a la realidad eran explicaciones verosímiles del problema.



³ [Nota de la coord.: Ver al respecto el artículo de Mariano Sverdloff en este mismo dossier.]

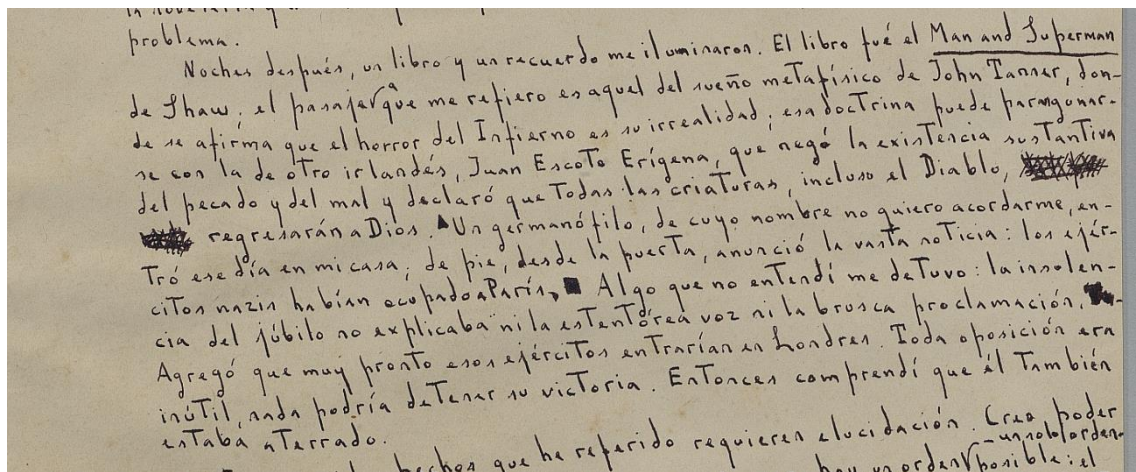
⁴ See also Geoffrey Shullenberger's 2012 Brown dissertation: *Uncanny Influences: Freud, Argentina, and the Literary Uses of Paranoia*. Gómez López-Quiñones comments: “En uno de sus característicos giros de exacta ironía, Borges no deja pasar esta oportunidad de regocijo para acordarse de los germanófilos oportunistas que, tras la evidente y definitiva victoria aliada, lanzan las campanas al vuelo en señal de hipócrita alegría” (110).

⁵ Mariela Blanco writes: “es sabido que Ernesto Palacio fue uno de los artífices intelectuales, junto a los hermanos Irazusta, del ideario nacionalista del treinta. Por otro lado, resulta evidente que la publicación ‘*El Mártir*’, además del guiño humorístico, refiere al periódico *La Nueva República*, publicado entre 1927 y 1931, en donde Palacio siempre ocupó un lugar protagónico, primero como jefe de redacción (1927-1930) y luego como director (1930-1931)” (97).

This is one of the few direct references to Freud in Borges's work, and as I already mentioned Bécquer Seguí has taken it as the occasion for a fascinating discussion of the death drive in the later works of Freud and its possible use by Borges in this essay.⁶ In this reference Borges reminds his readers that Freud “ha razonado . . . que los hombres gozan de poca información acerca de los móviles de su conducta”: the focus here is on subconscious motivation, not yet on the death drive.

The fourth paragraph reads:

Noches después, un libro y un recuerdo me iluminaron. El libro fue el Man and Superman de Shaw; el pasaje ^a que me refiero es aquel del sueño metafísico de John Tanner, donde se afirma que el horror del Infierno es su irrealdad; esa doctrina puede paragonarse con la de otro irlandés, Juan Escoto Erígena, que negó la existencia sustantiva del pecado y del mal y declaró que todas las criaturas, incluso el Diablo, ~~XXXXXXXXXX~~ regresarán a Dios. Un germanófilo, de cuyo nombre no quiero acordarme, entró ese día en mi casa; de pie, desde la puerta, anunció la vasta noticia: los ejércitos nazis habían Ocupado a París. Algo que no entendí me detuvo: la insolencia del júbilo no explicaba ni la estentórea voz ni la brusca proclamación. ~~XX~~ Agregó que muy pronto esos ejércitos entrarían en Londres. Toda oposición era inútil, nada podría detener su victoria. Entonces comprendí que él también estaba aterrado.

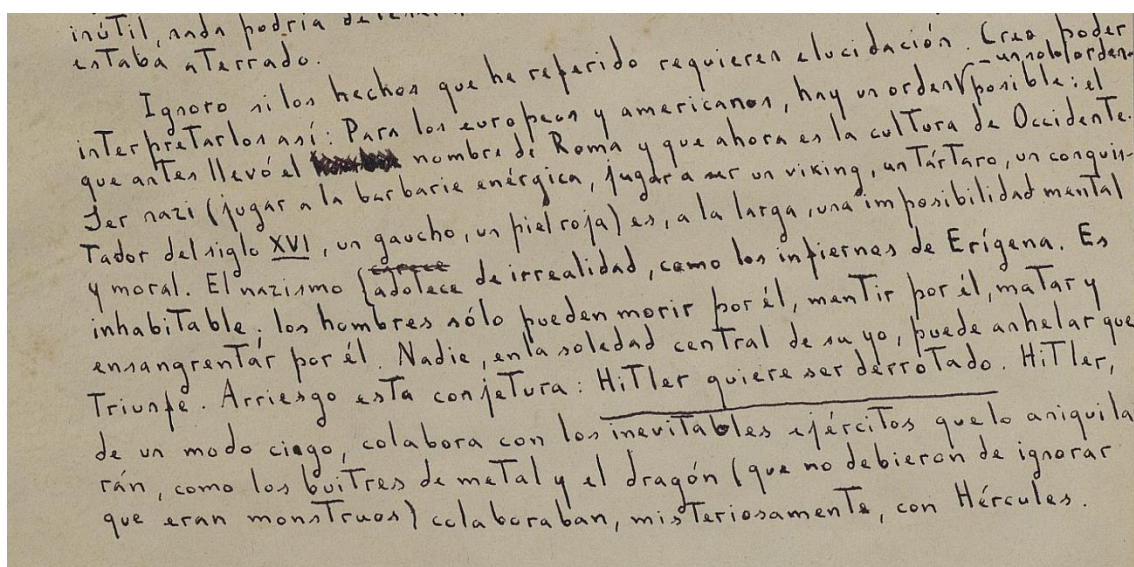


The insertion, with a black triangle, reads: “El recuerdo fué de aquel día que es el perfecto y detestado revés del 23.” In the published version he adds a slight clarification here: “reverso del 23 de agosto: el 14 de junio de 1940”. The second insertion, with a black square, reads: “Sentí una mezcla de tristeza, de asco, de malestar”. The two additions are significant in that the first clarifies the precise historical references and the second adds Borges's own feelings, in his usual tripartite way of referring to emotions: think of the end of “Las ruinas circulares”: “Con alivio, con humillación, con terror...” (455). And with these additions we have the precise published text of the paragraph.

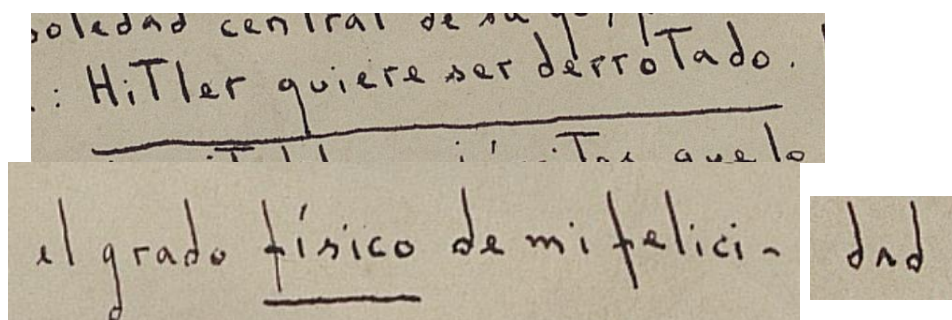
The final paragraph reads:

⁶ Saer comments: “Un detalle curioso de ese artículo es que la autoridad de Freud, que durante toda su vida fue su *bête noire*, así como la de no pocos occidentales por otra parte, viene a sustentar la tesis acerca de que ‘los hombres gozan de poca información acerca de los móviles profundos de su conducta’” (121).

Ignoro si los hechos que he referido requieren elucidación. Creo poder interpretarlos así. Para los europeos y americanos, hay un orden ^{--un noble orden--} posible: el que antes llevó el ~~XXXXX~~ nombre de Roma y que ahora es la cultura de Occidente. Ser nazi (jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un viking, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja) es, a la larga, una imposibilidad mental y moral. El nazismo ~~carece~~ ^{adolesce} de irrealidad, como los infiernos de Erígena. Es inhabitable; los hombres pueden morir por él, mentir por él, matar y ensangrentar por él. Nadie, en la soledad central de su yo, puede anhelar que triunfe. Arriesgo esta conjetura: Hitler quiere ser derrotado. Hitler, de un modo ciego, colabora con los inevitables ejércitos que lo aniquilarán, como los buitres de metal y el dragón (que no debieron de ignorar que eran monstruos) colaboraban, misteriosamente, con Hércules.

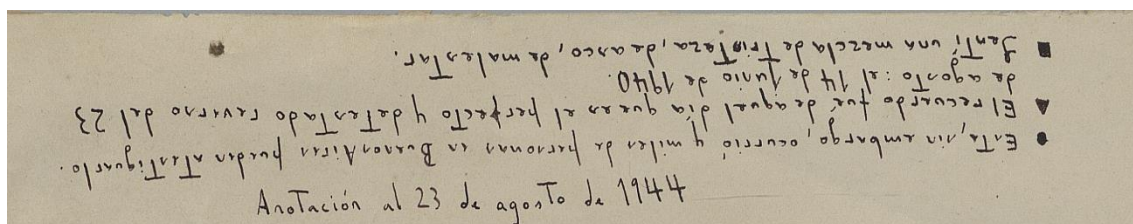


This paragraph, which Seguí comments on in depth in his article, is (once “carece” is replaced by “adolesce”) the published version. (Saer comments that these “extrañas frases compendian el pensamiento político de Borges, y anticipan sus tomas de posición venideras” – 121). I cannot make out what the word was that was crossed out so vigorously before “nombre de Roma” (it might be “nombre”: sometimes Borges eliminates a word and then writes it again just afterwards). The phrase “Hitler quiere ser derrotado” is underlined for emphasis, just as “goce físico” was underlined at the beginning of the text:



It is important to remember that this is written in August 1944, and that Hitler’s defeat and suicide won’t come until April 1945, so Borges is exercising the privileges of prescience.

The various corrections in this manuscript show Borges’s care with language. The insertion of “un noble orden” in the last paragraph, for instance, changes the rhythm of the phrase at the same time that it argues in favor of the supposed “order” of Western civilization (which must have seemed pretty dubious in 1944, and certainly does today). Of particular interest are the three insertions at the top of the page, upside down.



Because they are upside down and in order from the first to the third they must have been copied from another piece of paper; otherwise, like similar insertions in “El Aleph” manuscript, to give an example I study in *How Borges Wrote*, they could not have been written so neatly in the precise order in which they would appear.

“Anotación al 23 de agosto de 1944” is an important text in that it links Borges’s earlier writings on Nazism and fascism, most of which focus on what was happening in Europe (the exception being “Yo, judío” in 1934) with his subsequent writings on Peronism. From “Nuestro pobre individualismo” (1946) and “Déle, déle” (1946) to “La fiesta del monstruo” (written in 1947 in collaboration with Adolfo Bioy Casares but not published until 1955) to “L’Illusion comique” (1955) and “El simulacro” (1957), the focus of many of his anti-Peronist texts is on the relations between the individual and the group: many of the texts just mentioned turn on collective emotions that result in self-deception. Here, for a brief moment, he thinks that collective emotions can be noble, and argues that even Nazi sympathizers in Argentina shared in the collective joy when Paris was liberated from the Occupation. This makes it an important text both at the time and some years later when *Otras inquisiciones* was being readied for publication at the very moment of the death and mass funeral of Eva Perón: Borges wants to recall a moment when he could feel one with his compatriots in a selfless, non-nationalist stance of solidarity with the oppressed people of another country. As has often been noted, his opposition to nationalism and populism in the 1930s and 1940s was also a self-critique, since in the 1920s his celebration of *criollismo* in the essays of *El tamaño de mi esperanza*, and of local color and national culture in his poetry of the time, were not very different from the writings of the Julio and Rodolfo Irazusta, of Ernesto Palacio, of Arturo Jauretche and Scalabrini Ortiz, of Leopoldo Marechal: of the nationalist thinkers who would be his ideological antagonists during Peronism. (Of course it is fascinating that as late as 1934 he would write a preface to Jauretche’s *El Paso de los Libres*; the second edition of that book, in 1960, would replace Borges’s

preface with the more ideologically compatible name of Jorge Abelardo Ramos.⁷) “Anotación al 23 de agosto de 1944” is, then, significant in various ways: as one of the few texts in which Borges directly names Freud and uses psychoanalytic thought; as one of his most heartfelt, even physical, expressions of emotion, and remarkably here of a collective emotion; and as a text that connects his earlier writings on fascism and Nazism to his later writings about Peronism. The manuscript shows Borges’s care with words and ideas during the process of composition, and can be dated precisely between the day it commemorates in August 1944 and the date of publication two months later in *Sur*.

Referencias bibliográficas

- BALDERSTON, Daniel. 2018. *How Borges Wrote*. Charlottesville, University of Virginia Press.
- , 2018. “Revelando las falacias del nacionalismo: un ensayo político de Borges”. *Variaciones Borges* n° 46, pp. 137-57.
- , 2019. *La méthode Borges*. Trad. de Sophie Campbell. Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- BENEDICT, Nora. 2019. “Censorship and Political Allegory in Jorge Luis Borges’s ‘Viejo hábito argentino.’” *Bulletin of Hispanic Studies* vol. 96 n° 1, pp. 87-105.
- BERTHOLD, Jacques, Michel BUROT, Christophe LARRUE y Charles MÉLA. 2018. *Bodmeriana / Borgesiana: Un hommage multiple à Jorge Luis Borges*. Ginebra, Éditions Notari / Fondation Martin Bodmer.
- BLANCO, Mariela. 2020. *Invenición de la nación en Borges y Marechal: Nacionalismo, liberalismo y populismo*. Córdoba, Eduvim, en prensa.
- BORGES, Jorge Luis. 1974. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé.
- , 2001. “*El Aleph*” de Jorge Luis Borges. Edición facsimilar de Julio ORTEGA y Elena DEL RÍO PARRA, México, El Colegio de México.
- , 2019. *Ensayos*. Edición, transcripción y notas de DANIEL BALDERSTON y MARÍA CELESTE MARTÍN. University of Pittsburgh, Borges Center.
- , 2020. *Cuentos*. Edición, transcripción y notas de DANIEL BALDERSTON y MARÍA CELESTE MARTÍN. University of Pittsburgh, Borges Center.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio. 2004. *Borges y el nazismo: Sur (1937-1946)*. Granada, Universidad de Granada.
- LOUIS, Annick. 2006-2007. *Borges face au fascisme*. París, Aux lieux d’être, 2 vols.
- SAER, Juan José. 1999. “Borges como problema”. En *La narración objeto*. Buenos Aires, Seix Barral, pp. 113-37.
- SALINAS, Alejandra. 2017. *Liberty, Individuality and Democracy in Jorge Luis Borges*. London, Lexington Books.

⁷ [Nota de la coord.: Sobre Borges y Ramos, ver el artículo de Guido Herzovich en este dossier.]

- SCAVINO, Dardo. 2018. *El sueño de los mártires: Meditaciones sobre la guerra actual*. Barcelona, Anagrama.
- SEGUÍN, Bécquer. 2016. “Hitler Wants to be Defeated: On Borges, Freud, and the Death Drive”. *Variaciones Borges* n° 42, pp. 29-51.
- SHULLENBERGER, Geoffrey. 2012. *Uncanny Influences: Freud, Argentina, and the Literary Uses of Paranoia*. Tesis doctoral, Brown University.

El escritor hispanoamericano y la tradición: Jorge Luis Borges y José Bergamín en el *Diario* de José Pedro Díaz (Montevideo, 1945-1948)

MARÍA LUCÍA PUPPO

*Centro de Estudios de Literatura Comparada “M.T. Maiorana”,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina.*

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

mlpuppo@uca.edu.ar

Buenos Aires – Argentina

Recibido: 3 de marzo de 2020 – Aceptado: 10 de abril de 2020

Resumen: Destacado narrador, docente y crítico literario, esposo de la poeta Amanda Berenguer y amigo y maestro de Ángel Rama, José Pedro Díaz (Montevideo, 1921-2006) fue un protagonista indiscutido de la Generación del 45 uruguayo. En 2011, la publicación de los once cuadernos que conforman su *Diario* favoreció un acceso renovado a los interrogantes, las rencillas y las felicidades que rodearon la búsqueda intelectual de la denominada “Generación Crítica”. Este trabajo examinará los registros del período 1945-1948 en los que Díaz relata sus encuentros con José Bergamín y Borges, dos personalidades en muchos sentidos antagónicas que, en su paso por Montevideo, despertaron su admiración y su amistad. Además de reconstruir brevemente el contexto de esos años y comparar los retratos personales que Díaz brinda de ambos autores, focalizaremos nuestro análisis en el debate acerca de la posición del escritor americano ante la cultura europea, tema que es objeto de reflexión en el *Diario* y sobre el que reflexionará Borges en el conocido ensayo “El escritor argentino y la tradición”, publicado en 1953.

Palabras clave: José Pedro Díaz – Campo cultural – Años 40 – Latinoamérica – Nacionalismo

The Hispanic Writer and Tradition: Jorge Luis Borges and José Bergamín in José Pedro Díaz’s *Journal* (Montevideo, 1945-1948)

Abstract: Outstanding narrator, professor and literary critic, husband of the poet Amanda Berenguer and friend and mentor of Angel Rama, José Pedro Díaz

(Montevideo, 1921-2006) was an undisputed protagonist of the Uruguayan Generation of 45. In 2011, the publication of the eleven notebooks that make up his *Journal* favored renewed access to the questions, quarrels and happy events that surrounded intellectual search for the so-called “Critical Generation”. This article examines the records of the period 1945-1948 in which Díaz recounts his encounters with José Bergamín and Borges, two personalities in many ways antagonistic who spent some time in Montevideo, giving rise to Díaz’s admiration and friendship. In addition to briefly reconstructing the context of those years and comparing the personal portraits that Díaz offers of both authors, the analysis focuses on the debate about the position of the American writer in the face of European culture, a subject that is discussed in the *Journal* and which Borges will consider in his well-known essay “The Argentine writer and tradition”, published in 1953.

Keywords: José Pedro Díaz – Cultural Field – 1940s – Latin America – Nationalism

El Diario de José Pedro Díaz: “la lenta elaboración del propio ser” ¹

José Pedro Díaz (Montevideo, 1921-2006) fue, junto a la poeta Amanda Berenguer, su esposa, un miembro destacado de la Generación del 45 uruguaya. En 1944 fundó con Berenguer la editorial La Galatea, que funcionaba en su mítica casa de la calle Mangaripé 1619 (hoy llamada María Espínola). Como docente, Díaz ejerció en el Instituto de Profesores Artigas y fue catedrático de Literatura Francesa en la Universidad de la República. Escribió importantes estudios monográficos sobre Herrera y Reissig, Bécquer, Balzac, Gide, Onetti y Felisberto Hernández. Publicó también libros de poesía y, entre sus relatos, se destaca la novela *Los fuegos de San Telmo* (1964), editada por Arca, el sello que fundó en 1962 junto a los hermanos Ángel y Germán Rama.

En 2011, la Biblioteca Nacional de Uruguay publicó los once cuadernos que conforman el *Diario de José Pedro Díaz* en una cuidada edición de Alfredo Alzugarat, autor también del prólogo y las notas que la acompañan. La difusión de este material ha permitido un acceso renovado a los interrogantes, las rencillas y las felicidades que rodearon la búsqueda intelectual de la denominada “Generación Crítica”.

Destaca Alzugarat que el “rigor” y la “erudición” de Díaz como crítico literario lo condujeron muchas veces “a subestimarse” como autor (2011: 21). Aunque permeable a las confesiones biográficas y las anécdotas cotidianas, el suyo es ante todo un *diario de escritor*, donde se consignan lecturas y escrituras en proceso, se formulan hipótesis relacionadas con el quehacer literario y se atestiguan, sobre todo, los avatares del campo

¹ Una primera versión de este trabajo fue leída en el *Encuentro Académico: Argentina Transatlántica*, organizado por Brown University y la Universidad del Salvador y realizado en Buenos Aires, entre el 15 y el 18 de octubre de 2019.

intelectual montevideano. Este artículo se centrará en algunos hechos y comentarios registrados por Díaz en el período que va de octubre de 1945 a enero de 1948. Las entradas que examinaremos documentan las observaciones de un diarista de entre veinticinco y veintisiete años de edad, que da sus primeros pasos como crítico y escritor en tanto asiste, asombrado, a “la lenta elaboración del propio ser” (Díaz, 2011: 127). Fascinado por numerosas lecturas iniciáticas, entre ellas el diario de André Gide, el joven Díaz vislumbra su vida, por esos años, “como una dudosa, oscilante, permanente búsqueda, de la que son pruebas y fragmentarios frutos lo que *mientras* se va haciendo” (127). La suya es una apuesta a largo plazo, que propone la gestación de *una vida de escritor* en paralelo con las tareas laborales concretas, a demanda, que el joven esposo deberá emprender como modo de sustento.

Borges y la búsqueda del “valor universal”

El 30 de octubre de 1945 Díaz anotó en su diario que ese día había leído ante un auditorio, “no muy satisfactoriamente”, una conferencia de Borges. Se trataba de “Examen de la literatura gauchesca. Aspectos”, que el profesor uruguayo reprodujo ante el público en el Paraninfo de la Universidad de la República (Rocca, 2002: 20). Emir Rodríguez Monegal describió así el evento:

Mientras José Pedro Díaz, un joven profesor de literatura, leía el largo discurso con dicción impecable y una voz bella y sonora, Borges permanecía sentado al fondo, apuntándole el texto invisible e inaudiblemente. Fue una curiosa función, como la de un ventrílocuo que controlara a su muñeco desde cierta distancia. (1987: 347, citado en Alzugarat 93)

En su biografía de Borges, James Woodall recuerda que el cuento “El Aleph” fue publicado en *Sur* en septiembre de 1945. Y luego agrega:

A month later Borges was in Montevideo, lecturing on gauchesco literature. It was his first engagement as a public speaker, though because of his stammer and timidity, and of his horror of displaying himself publicly, someone else actually delivered the words for him, with promptings from Borges behind. (Woodall 1996: 148-149).

Probablemente sin ser consciente de ello, José Pedro Díaz fue testigo y oficiante de la primera conferencia pública de Borges. Sin disimular su curiosidad y admiración, escribe a continuación en su diario que el argentino “es enormemente estimable como persona”, y que “[s]e comprende mucho más al escritor y su obra, conociendo su persona” (92-93). Tres días después consigna las circunstancias en que ambos se habían conocido:²

3 de noviembre – Sábado [1945]

Quisiera poder recordar ahora, y en cierto modo fijar mis impresiones junto a Borges. El 29 por la mañana, luego de trabajar tres horas sobre la prueba metodológica, hablé por

² Señala Alzugarat que esta entrada del diario y la del 5 de noviembre fueron publicadas en *Brecha*, 20 de agosto de 1999, con el título “Conferencista en Montevideo. Un hombre bajo con inverosímiles lentes negros” (93).

teléfono para saber si estaba en el hotel. Estaba, y me dirigí hacia allí, hacia el Hotel Cervantes.

Esperé en una salita del segundo piso. Luego, de pronto, veo venir hacia mí, por un corredor, un hombre algo bajo, con inverosímiles lentes negros –la sala, el corredor, el hotel, estaban en penumbra– que al llegar al hall miraba afanosamente para todos lados. Salí de la sala y me le acerqué.

– ¿Jorge Luis Borges?

– Ah. ¿Usted es Díaz? ¿Cómo está Ud.? ¿Quiere que pasemos a mi cuarto?

Por el corredor lamenté su intervención en los ojos. No me contestó. Creo que era una mentira de Doña María. [sic]³

Cojeaba, tenía movimientos raros. Una afabilidad tímida y que llevaba, inmediatamente, a temas importantes. No sabe decir –¿Qué mal tiempo, no? – ; pero sabe referirse inmediatamente, a los problemas literarios más delicados y finos de su obra o de otro autor. Le hablé de sus libros. Me preguntó enseguida, y preocupado, si había leído Ficciones. “Es lo más importante, ¿o no?” me respondió enseguida, terminando la frase con su estribillo característico: (“¿o no?”). Le hablé de “Las ruinas circulares” y de la estima que sentía por ese cuento. Señalando lo que me parecía uno de los valores centrales: *la creación de un mito que daba a ese cuento un valor universal, desprendido de la contingencia*. –“¡Ah, pero muy bien, muy bien! Yo lo creo así, ¿o no? Es necesario ir desde un comienzo a las ideas universales.” (93-94, nuestro subrayado)

Cortamos la cita aquí, obviando la parte en que Borges le explica a Díaz el contexto en que escribió el cuento, para referirse luego a las pesadillas relacionadas con su niñez y el listado de “inverosimilitudes” en “El hombre de la esquina rosada” (94).⁴ Nos interesa detenernos en el comentario de Díaz que destaca el carácter mítico y “universal” de “Las ruinas circulares”, donde –a su juicio– lo narrado se encuentra “desprendido de la contingencia”. Advertimos que el joven intelectual uruguayo expresa su admiración por un aspecto del cuento que, unos años después, el propio Borges defendería en “El escritor argentino y la tradición”, texto cuyo origen y reescrituras han merecido un capítulo entero de la crítica. Como sintetiza Sebastián Hernáiz, este ensayo

fue originalmente una conferencia que Borges dictó en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951. El texto se publica por primera vez en 1953 en *Cursos y conferencias*, la revista del Colegio Libre. En 1955 aparece en la revista *Sur* y finalmente, dos años después, la pieza pasa a formar parte de un libro de Borges: el volumen *Discusión*, publicado originalmente en 1932 y reeditado por primera vez en 1957. Desde entonces, figura en las reediciones de ese libro de ensayos de 1932. (2019, s/p)

³ Nos inclinamos a pensar que es una errata por “Doña Leonor”, la madre de Borges.

⁴ En la entrada siguiente del diario, correspondiente al lunes 5 de noviembre, se lee: “La relectura de Borges, ahora que lo conozco, me significa de muchos modos. Su obra se me carga de valores que antes creía elaborados, y que ahora veo como casualmente derivados de su propia e ineludible personalidad. Ideas que aparecieron de la conversación cuando había alguna duda sobre la estructura de una frase de la conferencia las reconozco ahora en boca de alguno de sus personajes” (94).

Nacido como tesis contra el nacionalismo literario con el fin de plantear las diferencias de Borges “con los modos de la retórica pública que imperaban en 1951” (Balderston 2013, s/p), “El escritor argentino y la tradición” es, en muchos aspectos, una declaración de principios antiperonista. Pero como recuerda Mariano Siskind siguiendo a Beatriz Sarlo, más allá del afán polémico y programático de su ensayo, “Borges procuraba esbozar con sus argumentos un marco interpretativo para el universo narrativo que él había construido desde mediados de los años treinta”, volcado hacia la abstracción y en buena parte alejado de la tradición literaria local (2016: 17). Y así lo entendió, incluso antes de que Borges escribiera el ensayo, ese crítico sagaz que fue José Pedro Díaz.

José Bergamín, amigo y maestro: contra el “disfraz” del nacionalismo

El miércoles 8 de octubre de 1947, Díaz anota en su diario que se ha enterado de que José Bergamín lo quiere conocer tras haber escuchado una de sus conferencias. Unos días después, él y Amanda Berenguer asisten a una conferencia del escritor español, a quien caracteriza como dueño de una “amabilidad” sin precedentes (156).⁵ Se encuentra allí el inicio de una entrañable amistad y del padrinazgo intelectual que Bergamín ejercerá sobre el grupo de Mangaripé. El autor católico y comunista, que había presidido la Alianza de Intelectuales Antifascistas y llegaba a Montevideo tras un periplo atravesado por las vivencias del exilio y la soledad, resultará un interlocutor privilegiado para los miembros de la Generación del 45. Paso a citar dos entradas registradas por Díaz en su diario:

Domingo 19 de octubre [1947]

Poco que anotar. Desaliento.

Releyendo páginas de este cuaderno, a propósito de ciertos conceptos sobre clasicismo necesario, advierto la posibilidad de tener en cuenta otros hechos. Yo observaba, en esas páginas, que acaso podría hablarse –aquí, entre nosotros– de *un desconcierto creador que venía de la carencia de tradición*. Sin embargo, ya tenemos, en América, tradición. Ya tenemos pasado nuestro, con sentido propio. Tenemos poetas y novelistas y cuentistas etc. Y ese hecho, sin embargo, no invalida la observación anterior: carecemos de tradición. ¿Por qué? Creo que ello se puede deber a algo así como *la falta de cultura ambiente*. Nuestra cultura es, en lo fundamental, universitaria, y aunque es bueno y sano, que los programas universitarios dirijan al estudiante a Dante, a Homero, a Shakespeare, etc. no es menos cierto que a partir de ellos, inmediatamente, no se puede elaborar una cultura inmediata. *Falta el conocimiento y la frecuentación de lo que nos puede enlazar de manera más viva con los grandes universales*. [...] Además nosotros padecemos una curiosa situación histórica. La revelación del camino propio se realiza

⁵ Apelando a la información recogida por Rosa María Grillo (1995), apunta Alzugarat que Bergamín llega por primera vez a Montevideo en septiembre de 1947 para dictar una serie de conferencias en las salas del Ateneo. Contaba entonces cincuenta y un años y venía de haber permanecido un período en México (1939-1947). Tras un breve paso por Venezuela, Bergamín se instalará en Montevideo, donde a partir de abril de 1948 se hará cargo de la cátedra de Literatura Española en la Facultad de Humanidades y Ciencias (Alzugarat 2011: 153).

en América, en varios sentidos, durante el siglo XIX (gauchesca, Martí, Montalvo, Sarmiento, Modernismo), pero apenas logrado el atisbo de ese camino, recibimos un fuerte influjo europeo de renovación: los comienzos del siglo XX fueron para los países que más actuaron sobre nosotros, España y Francia, de convulsión, crítica, búsqueda. Ese gran terremoto de comienzos de siglo no rompió la continuidad de aquellas grandes culturas. (...) [En cambio] aquí hizo mal. *Se aprendió a desdeñar lo que apenas teníamos y más necesitábamos: la continuidad de la cultura en elaboración.* (157-58, nuestro subrayado)⁶

Jueves 28 –oct. [1947]

Ayer, miércoles, pasó la tarde con nosotros José Bergamín. Lo fui a buscar a las cuatro al Parque Hotel. [...]

En casa estaba ya Ángel cuando llegamos. Creo que se sintió cómodo entre nosotros. *Cuando hablamos de americanismo* –y yo expliqué muy brevemente, mi opinión de la conferencia sobre Herrera– compartió mis primeros términos, pero, además *nos dio una lección*. Nos hizo ver el problema desde otro punto de vista y así, mejor, no hubo problema sino falso problema. Nos hizo ver que en resumen, *el problema del americanismo se reduce a una desviación, o un disfraz del nacionalismo.*

Tuve la sensación –Minye⁷ la compartió, según me dijo después– de hallarme frente a un maestro. No solo por la cantidad de cosas que sabe, que las cantidades, en esto, no son cosa importante, sino porque tiene sus puntos de vista para ver lo mismo, que son más levantados e importantes, que calan más hondo. (158-59, nuestro subrayado)

Las citas dan cuenta del desasosiego de Díaz al pensar la literatura vernácula en su “carencia de tradición” y “falta de cultura ambiente”, así como de la respuesta tranquilizadora de Bergamín, quien ve en sus disquisiciones un “falso problema”. Es imposible no relacionar la respuesta del español con el famoso incipit del ensayo borgeano que explicita que “el problema del escritor argentino y la tradición” no es tal sino que se trata, más bien, “*de una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema*” (Borges, [1951] 1994: 267).

Las notables coincidencias entre las palabras de Díaz citando a Bergamín y el ensayo de Borges permiten sospechar la existencia de conversaciones entre los tres escritores, o al menos entre el español y el argentino. Gracias al diario de Díaz sabemos que, de hecho, estos últimos se encontraron más de una vez en Montevideo, en septiembre de 1949 (Díaz, 2011: 269).⁸ Queda claro que el vínculo amistoso entre Borges y Bergamín

⁶ El sábado siguiente anota Díaz en su diario: “Nosotros no tenemos tampoco las formas exteriores que reflejan la tradición. Carecemos –y no es hecho poco importante– de verdaderas editoriales, de verdaderas revistas, de todo aquello que hace cristalizar la cultura”. De ahí derivaba Díaz el carácter *amateur*, confesional y aprendiz de los escritores uruguayos (162).

⁷ “Minye” era el apodo familiar de Amanda Berenguer.

⁸ Leemos en la entrada del lunes 5 de setiembre: “El lunes, encantador encuentro con Borges en lo de Bergamín. Estábamos, además de los muchachos –incluso Arregui–, la amante de Borges [sic] Emma Risso Platero, Susana Soca, a quien encuentro cada vez más delicadamente admirable, y los Pereda” (269). Cabe señalar que la estrecha amistad entre los Bergamín y los Díaz-Berenguer se prolongó a lo largo de los años. En su primer viaje a Europa, en 1950, el matrimonio uruguayo llevó cartas de recomendación firmadas por Bergamín dirigidas a André Malraux y Pablo Picasso, entre otros.

se perpetuó después y al margen de la disputa pública del español con Victoria Ocampo, en 1937, disparada por la publicación en *Sur* de un escrito de Marañón, partidario de los falangistas (Macciucci, 2004: 14-15).⁹

El escritor sud/hispano/latinoamericano frente a la tradición: algo más que un tópico rioplatense

Como lo ha señalado Daniel Balderston (2013), el mentado ensayo de Borges bien podría llamarse “El escritor hispanoamericano y la tradición”. En efecto, varios pasajes del diario de José Pedro Díaz demuestran que muchas de las cuestiones sopesadas por Borges eran también tema de reflexión a la otra orilla del Río de la Plata y, aún más, que la presencia foránea de Bergamín le daba allí una dimensión transatlántica al debate. No quedaban fuera de la discusión ni de los registros de Díaz, tampoco, otros factores del asunto como el colonialismo y la subalternidad de los escritores americanos con respecto a los europeos. A propósito de este punto, vale la pena citar una última entrada de diario:

Enero 4 [1948]

Ayer, a última hora de la tarde, visita a Ángel. [...] Me leyó el diario: un diario que comenzó siendo como el mío, un cuaderno de notas.

Me leyó pasajes que se refieren a Bergamín. [...]

Una de las últimas anotaciones de Rama intenta algo como un balance de la visita de Don José. Este balance contiene elementos que no comparto. Entre lo que más preocupó a Ángel está *la sensación de sentirse provinciano: recuerda que B. le dijo que observaba que nuestra cultura está en un atraso de veinticinco años*. Eso yo no lo entendí; justamente algo de lo que había satisfecho mi pobre vanidad criolla fue el haber podido conversar en *un cierto plano de libertad* con Bergamín.

[...] otro de los puntos del balance de Rama. Piensa que Bergamín nos podría influir beneficiosamente por su actitud de devoción romántica. (181)

Si el escrito de Díaz traslucía hasta ahora la conformación de un triángulo simbólico cuyos lados se llamaban Díaz-Bergamín-Borges, la figura ya no parece calzarle tan bien a la tríada Díaz-Bergamín-Rama. En efecto, la cita registra la incomodidad de este último frente a un posible desprecio o prejuicio eurocéntrico por parte de Bergamín. El sentimiento “provinciano” y la sensación de vivir en un “atraso” constituyen dos índices de las culturas periféricas o, mejor dicho, de la mirada colonial que muchas veces se reproduce al interior de ellas. No parece casual que sea un jovencísimo Ángel Rama – ¡que aún no había cumplido veintidós años! – quien repare en las posibles debilidades del pensamiento del maestro español. Será justamente el crítico uruguayo quien años después estudiará el Modernismo de Darío como declaración de la autonomía poética de

⁹ Las cartas intercambiadas entre Bergamín y Ocampo, publicadas en *Sur*, pueden consultarse en Binns (2012).

América Latina y quien luego insistirá en el concepto de “transculturación” (Siskind, 2016: 27-29).

Contra el fascismo y en la vereda de enfrente de los nacionalismos locales, Díaz y Borges pensaban y redefinían su estatuto de *escritores sudamericanos* frente al mapa de la cultura europea enfatizando su pertenencia al gran mapamundi de la cultura “universal”. Esta inscripción no desestimaba, por lo demás, la importancia de las redes con España, al interior de Sudamérica y al interior de ambos países divididos por el Río de la Plata, como lo prueban las numerosas conferencias dictadas en localidades de provincia por Borges y los escritores del 45 durante esos años.

En lo que respecta a la labor de apropiación que ejerce todo escritor sobre una tradición previa, sabemos que Borges actualiza las tesis del ensayo de T. S. Eliot “Tradition and Individual Talent”, de 1919 (Castro 2007). Allí encuentra justificada, además, su propia tarea de “vampirización”, como designa Alan Pauls a la galaxia de prácticas intertextuales cultivadas por el autor argentino (2004: 107). Por otro lado, la disputa en torno a la opción por los temas locales o por las cuestiones universales, con el triunfo de los argumentos a favor de estas últimas, ya estaba presente en el “Discurso sobre Pushkin” que Dostoyevski pronunció en Moscú el 8 de junio de 1880.¹⁰ Allí el escritor ruso incluía el siguiente pasaje:

Sí, la misión de los rusos es, sin duda, *paneuropea y universal*. Ser un ruso, un ruso integral, significa necesariamente (a fin de cuentas, tomad debida nota) convertirse en hermanos de todos los hombres, transformarse en un hombre universal, si así lo preferís. ¡Oh! Todos estos eslavismos y occidentalismos nuestros no son sino *un malentendido tan enorme como histórico e insoslayable*. (Cit. en Djermanovic 2015: 19, nuestro subrayado)

Al buscar superar la oposición entre eslavistas y occidentalistas, Dostoyevski apelaba al sueño de la “unión universal humana”. No deja de ser significativo que esto sucediera en Rusia, otra nación periférica para el mapa europeo. Comprobamos entonces que el “disfraz” nacionalista y el “falso problema” detectados por Bergamín coinciden con las formulaciones de “apariencia”, “simulacro” o “seudoproblema” enunciadas más tarde por Borges pero, antes, con el “malentendido” señalado por Dostoyevski en el declinar del siglo diecinueve. En todos los casos, se trata de habilitar la libertad creadora (universal) del escritor por encima de las contingencias históricas y culturales (locales). En este marco, creemos que los testimonios anotados por José Pedro Díaz en su diario de los años cuarenta resultan fuentes novedosas y todavía poco exploradas que echan luz sobre las circunstancias que rodearon la génesis de las hipótesis que Borges habría de inmortalizar en su ensayo de comienzos de los cincuenta. Y aunque aparentemente se trate hasta aquí de un diálogo transnacional *inter pares* masculinos, los datos del contexto permiten sospechar, si no afirmar, la participación de autoras como Amanda Berenguer e Ida Vitale en el debate.¹¹

¹⁰ El discurso fue posteriormente integrado al *Diario de un escritor*.

¹¹ Las citas del diario de Díaz advierten acerca de la participación activa en las conversaciones con Bergamín de Amanda Berenguer –“Minye”-. Asimismo, la presencia de Ida Vitale en tanto miembro de la Generación del 45 atraviesa el diario, y vale la pena recordar que en 1950 ella se convertirá en la primera esposa de Ángel Rama.

Referencias bibliográficas

- ALZUGARAT, Alfredo. 2011. "Prólogo". Alzugarat, Alfredo, *Diario de José Pedro Díaz (1942-1956; 1971; 1998)*. Montevideo: Biblioteca Nacional-Ediciones de la Banda Oriental, pp. 11-31.
- BALDERSTON, Daniel. 2013. "Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de «El escritor argentino y la tradición»". *Cuadernos LIRICO* [En línea], 9. Consultado el 25 de septiembre de 2019. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/1111>
- BINNS, Niall (ed.). 2012. *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur.
- BORGES, Jorge Luis. 1994. "El escritor argentino y la tradición". *Obras completas, Tomo I*. Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 267-274.
- CASTRO, Juan E. de. 2007. "De Eliot a Borges: tradición y periferia". *Iberoamericana*, VII, 26, pp. 7-18.
- DÍAZ, José Pedro. 2011. *Diario (1942-1956; 1971; 1998)*. Edición, prólogo y notas de Alfredo Alzugarat. Montevideo: Biblioteca Nacional-Ediciones de la Banda Oriental.
- DJERMANOVIC, Tamara. 2015. "Dostoyevski y Don Quijote: poética y estética de una ilusión". *Anales Cervantinos XVII*, pp. 9-24.
- GRILLO, Rosa Maria. 1995. *José Bergamín en Uruguay. Una docencia heterodoxa*. Montevideo: Cal y Canto. Traducción de Catalina Sánchez Serrano.
- HERNAIZ, Sebastián. 2019. "Borges, reescritor. En torno a 'El escritor argentino y la tradición' y la intriga de sus contextos de publicación". *Estudios filológicos*, 63. Consultado el 13 de septiembre de 2019. URL: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132019000100081>
- MACCIUCCI, Raquel. 2004. "La guerra civil española en la revista Sur". *Cuadernos del CISH*, 15-16. Consultado el 13 de septiembre de 2019. URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.365/pr.365.pdf
- PAULS, Alan. 2004. *El factor Borges*. Buenos Aires: Anagrama.
- ROCCA, Pablo (ed.). 2002. *El Uruguay de Borges. Borges y los uruguayos. 1925-1974*. Montevideo: Universidad de la República-Linardi y Risso.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1987. *Borges. Una biografía literaria*. México: FCE.
- SISKIND, Mariano. 2016. "Introducción". *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: FCE, pp. 15-42.
- WOODALL, James. 1996. *Borges: A Life*. Nueva York: Basic Books.

Por otra parte, ya se hizo referencia a la presencia de Susana Soca en las reuniones montevidéanas, así como a la polémica Bergamín-Ocampo.

La hidra de los traductores: exclusiones y continuidades en “El escritor argentino y la tradición”

MARIANO JAVIER SVERDLOFF

Instituto de Filología Clásica, Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

marianosverdloff@gmail.com

Buenos Aires – Argentina

Recibido: 13 de marzo de 2020 – Aceptado: 20 de abril de 2020

Resumen: “El escritor argentino y la tradición” es un texto polémico, que busca desalojar a sus oponentes del espacio de la traducción y la importación cultural. Según Borges, los nacionalistas (pero también la izquierda) ocultarían sus propias operaciones de traducción, y serían incapaces de reflexionar sobre ellas. Lo cierto es que el nacionalismo de derecha inscribe explícitamente a la “literatura argentina” en la “tradición occidental” y piensa, por tanto, la necesidad de la traducción y la importación cultural. Algo similar sucede con la izquierda. El objeto de este trabajo es, pues, analizar la forma que Borges construye, a partir de una cierta noción de autonomía literaria, un espacio de la “tradición occidental” que excluye la acción de otros traductores/importadores culturales.

Palabras clave: Traducción – Tradición occidental – Nacionalismo de derecha – Literatura mundial

The Hydra of Translators: Exclusions and Continuities in “El escritor argentino y la tradición”

Abstract: “El escritor argentino y la tradición” is a polemical text, which tries to evict its opponents from the space of translation and cultural transfers. According to Borges, right-wing nationalists (but also left-wing writers) try to erase their own translation operations, and are actually unable to reflect on their own appropriation of foreign literatures. Nonetheless, right-wing nationalism explicitly inscribes “Argentine literature” in the “Western tradition” and therefore necessarily thinks about translation and cultural transfers. A similar process is observable in left-wing writers and intellectuals, whom Borges also derides. The purpose of this paper is to analyze how, based on a certain notion of literary autonomy, Borges constructs a space for “Western tradition” that excludes the interventions of other translators and cultural agents.

Keywords: Translation – Western tradition – Right-wing nationalism – World literature

Como recapitula en este mismo dossier Guido Herzovich, “El escritor argentino y la tradición” (en adelante EAYT) es un texto sobre el que, en las últimas décadas, se ha ido construyendo un notable consenso crítico: no solamente sería una adecuada clave interpretativa para comprender la situación de Borges frente a la tradición occidental, sino que también explicaría de forma eficaz y definitiva la relación entre una literatura “marginal” o “periférica” y la literatura universal. Según estas lecturas, EAYT sería un ataque victorioso y concluyente a las retóricas identitarias del nacionalismo tanto de izquierda como derecha. Se configura así un campo binario: frente al cierre del nacionalismo, la apertura del cosmopolitismo marginal que logra articular lo local y lo global. Como se sabe, el argumento de Borges contra el nacionalismo se basa en la idea de que los nacionalistas son falsificadores involuntarios de la realidad nacional que pretenden describir. Los nacionalistas no podrían pensar la operación de traducción que supone la enunciación de sus textos y teorías, ni su propia inscripción en la tradición occidental. Los nacionalistas serían traductores que no saben que lo son o que se avergüenzan de serlo. Este argumento se resume en la que seguramente es la oración más citada de EAYT: “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”. El argumento es, en realidad, una reducción al absurdo borgeana, una de esas “exageraciones burlescas” recomendadas en el “Arte de injuriar” (1933). Y es, sobre todo, un argumento falso: uno de los principales objetos de meditación de los nacionalistas de derecha es la inscripción de la literatura argentina en ese espacio que denominan “Occidente”. Algo similar sucede, tal como veremos, con la izquierda, orientación ideológica a la que Borges, ya desde los treinta, insiste en considerar una suerte de doble del fascismo y del nacionalismo. Si analizamos el campo de las prácticas y los discursos sobre la traducción y la importación cultural contemporáneos a EAYT, advertiremos que la cartografía propuesta por Borges disputa con otras cartografías que también piensan la relación entre literaturas extranjeras y literatura nacional. Como han demostrado, entre otros, Prendergast (2004), Apter (2013) y Westphal (2007), toda cartografía de la “literatura universal” es un juego de inclusiones y exclusiones. El mundo de las derechas (el fascismo, el nacionalismo antidemocrático, el integrismo católico, el hispanismo) también propone una cierta lectura de las literaturas extranjeras. Y lo mismo sucede en el heterogéneo espacio de las izquierdas. El objeto pues de este trabajo no es ahondar en la oposición cosmopolitismo/nacionalismo, sino más bien explorar los modos en que la cartografía borgeana intenta desalojar a sus oponentes del espacio de la traducción y la importación cultural.

1. Nacionalismo y transnacionalización

La vinculación del nacionalismo de derecha con los fenómenos de la traducción y la importación cultural no es vergonzante, ni inconsciente, ni accidental. Una mirada atenta a los textos de figuras como Ernesto Palacio, los hermanos Irazusta o Carlos Ibarguren permite advertir que, en realidad, uno de los tópicos sobre los que más

meditan los nacionalistas de derecha es justamente la inscripción de la cultura nacional en la continuidad de la “cultura occidental”. Es una identificación que ya encontrábamos en *El payador* (1913) de Lugones: el gaucho, en tanto arquetipo nacional, solo puede ser considerado tal a partir de su afiliación al “linaje de Hércules”; del mismo modo, Gálvez ya desarrollaba en *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina* (1910) la idea de que la verdadera identidad argentina (y latinoamericana) es la expresión particular de un espacio mayor, que es el de una “latinidad” entendida en clave hispánica. Para muchos nacionalistas el problema de la autenticidad de la literatura nacional supone necesariamente una reflexión explícita sobre el vínculo con las lenguas y las literaturas europeas. No se trata, ciertamente, como sugiere Borges (y otros después de él) de que los nacionalistas traduzcan de forma inconsciente (tal es el argumento que está detrás de la satírica germanización de Ernesto Palacio como “Ernst Palast” en “La muerte y la brújula” [1942]): en rigor, mediante diversas operaciones de apropiación, los nacionalistas legitiman ese contacto con “Occidente”, e interpretan a la literatura argentina como una expansión idiosincrática de ese “Occidente” esencial cuyas fronteras podrán variar según las diversas definiciones, pero que remite siempre a la Antigüedad clásica en tanto origen de la distinción entre “Occidente” y “Oriente”. Esta operación de legitimación de apropiación de las literaturas extranjeras se apoya en la apelación a una cierta continuidad, un ámbito común al cual se oponen espacios exteriores tales como la “barbarie”, el “asiatismo” o el “comunismo”. Los nacionalistas suponen la existencia de un espacio transnacional (“Occidente”, “la cultura europea”, “la hispanidad”, la “latinidad”, la “tradición occidental”, etc.), en el cual las diversas literaturas nacionales pueden entablar relaciones de diálogo y de competencia. Los nacionalistas de derecha afirman una y otra vez que la verdadera esencia de la nación argentina es el producto de un proceso de traducción de Occidente hacia América. Dice Juan E. Carulla en *Problemas de la cultura* (1927):

En los últimos tiempos, sobre todo, ha sido planteado con frecuencia el problema de la existencia de una cultura americana o, por lo menos, de los elementos necesarios para formarla. No todos lo resuelven en sentido afirmativo, pero es indudable que la tendencia a recusar lo europeo, a segregar a América de la civilización occidental, gana terreno en ciertos medios intelectuales y universitarios [...] El ideario grandilocuente y confuso del profesor Vasconcelos –hombre de moda en el Continente– sería la biblia de la nueva religión americanista, “que al predicar el recelo y el desdén por Europa y Norte América, afirma el profesor Terán, predica en el fondo también un nacionalismo continental”. Este nacionalismo sería el equivalente de la suma de los nacionalismos locales, erigidos a base de las tradiciones indígenas de cada país. [...] Reniega de la tradición europea y de la civilización occidental, contraponiéndoles un idealismo puramente americano. El fervor de sus adeptos tocó ya los vértices del delirio. [...] pero el pasado de América no está constituido por los cementerios indígenas. El pasado de América se llama España, se llama Europa, se llama Roma, se llama el Cristianismo... (Carulla 1927: 15-19)

Para los nacionalistas, la literatura argentina no es una literatura cerrada sobre sí misma, sino una joven literatura “occidental” que debe entablar un diálogo con las

literaturas europeas a los efectos de llegar a ser, en algún momento, según un léxico recurrente, una “literatura madura” que pueda disputarles la preeminencia a las literaturas nacionales centrales. En efecto, tal como reconocen Palacio, Ibarguren e Irazusta, la literatura argentina, en virtud de su “inmadurez” está obligada (todavía) a la traducción de literaturas extranjeras. La traducción y la importación cultural son un insumo necesario a los efectos de que la literatura nacional no se extravíe en esas alteridades que podrían corromper su esencia occidental: Oriente, el telurismo latinoamericano, el indigenismo, la “incultura” de las clases populares, o esa “mala traducción” (introdutora de heterogeneidades y decadencia) que los nacionalistas asocian con el “cosmopolitismo”.¹ Para los nacionalistas, el problema no es tanto evitar las operaciones de traducción/importación, sino más bien asegurarse de que esa traducción/importación vuelva a reproducir y renovar en América ese “Occidente” originario. Un Occidente que, en tanto espacio de la “literatura universal”, se define a la vez en términos comunes y agonísticos: Occidente es un espacio común, porque todas las “naciones occidentales” entrarían, se supone, en diálogo; y es un espacio agonístico, porque se daría una competencia (entendida en términos más o menos geopolíticos) entre las diversas literaturas nacionales por la preeminencia. Como se advierte en *La literatura y la gran guerra* (1920) de Carlos Ibarguren, una verdadera antología comentada de literatura francoalemana en la cual se ensalza el sacrificio que implica el conflicto bélico, la exaltación de la lucha por la supremacía geopolítica pueden ir de la mano con operaciones de traducción e importación.

Este modelo de la lucha geopolítica por la preeminencia literaria supone una lectura esencialista que conecta lengua, literatura y nación. Los nacionalistas entienden que existe una homogeneidad entre las series histórica y literaria: las literaturas nacionales expresan una determinada visión de mundo que coincide en cada caso con la de cada nación y la de cada “lengua nacional”. Las literaturas, según esta interpretación que yuxtapone la serie histórica y la literaria, nacen y crecen con las naciones. Esta perspectiva, además, en el caso del nacionalismo de derecha suele decantarse por una posición elitista que tiene puntos de contacto con la tradición liberal: la literatura no solamente expresa la nación, sino que también debe dirigirla. El “humanismo” debe ejercer una suerte de dirección espiritual.² Configurar la cultura “propia”, por tanto, es un trabajo de las elites letradas que deberá, sin embargo, derramar sobre el “pueblo”. La función de esta elite es, entonces, configurar la cultura nacional a partir de una cierta reelaboración de la cultura de “Occidente”. Lo cual significa admitir la traducción y la importación cultural; de ahí que la traducción ocupe de hecho un lugar central en publicaciones como *La Nueva República Sol y Luna*, o *Número*. Más todavía, esas

¹ Ejemplos de esta “mala traducción” para los nacionalistas pueden ser el tango, las vanguardias, el pacifismo, las “tendencias anticlásicas”, el bergsonismo, etc.

² Apunta Palacio: “Es un hecho probado que las naciones occidentales que han contado en la época contemporánea con elencos de estadistas verdaderamente prácticos, son las mismas que no renovaron sus métodos tradicionales de educación y que continuaron formando a sus clases dirigentes con Homero y Virgilio. [...] No creo aventurado afirmar que la superioridad política inglesa se debe ante todo a que su tipo corriente fue el *scholar* de Oxford o de Cambridge. Lo mismo puede decirse de Alemania, en lo que se refiere a los directores del pensamiento, inspiradores de hombres de acción.” (Palacio 1948: 102).

operaciones de traducción/importación son necesarias para delimitar la nítida frontera entre la civilización y la barbarie, entre “Occidente” y “Oriente” (en América, según la perciben los nacionalistas, se libra un combate entre “Occidente” y sus otros). En este panorama, y a diferencia de la traducción “cosmopolita”, la apropiación de las lenguas y literaturas clásicas surge como el paradigma de una traducción aceptable, en la medida en que la traducción de los clásicos grecolatinos supone el pasaje de una lengua a otra, pero a la vez confirma la identidad: traducir los clásicos es repetir y expandir el origen de la “tradición occidental” y de ningún modo sumergirse en la heterogeneidad. Más todavía, para muchos nacionalistas la traducción de los clásicos opera como modelo y caución de la apropiación de las literaturas extranjeras: el pasado clásico conjura la heterogeneidad que implica toda operación de traducción. De ese modo, Ernesto Palacio, en la “Nota preliminar” a su traducción de *Humanismo medioeval* de Gerald G. Walsh, recurre al gramático latino Quintiliano para enaltecer la tarea del traductor:

En uno de los libros de las *Instituciones* el gramático Quintiliano da consejos minuciosos sobre la lectura. No basta, nos dice, con leer una obra para asimilar su substancia ; hay que leerla y releerla, y volverla a leer, haciendo resúmenes escritos del pensamiento del autor, copiando los conceptos memorables y no abandonándola hasta haberla conquistado en sus últimos baluartes. Así, como una lucha, y hasta en términos de batalla. (Palacio 1943: 7)

Por otra parte, es necesario considerar estas teorizaciones nacionalistas en torno a la traducción y las literaturas nacionales en el contexto de las propias prácticas de internacionalización de los escritores nacionalistas. En principio, recordemos las trayectorias biográficas altamente transnacionalizadas de muchos escritores nacionalistas de derecha. Ellos también, como gran parte de los intelectuales argentinos de la época, tienen lazos estrechos con Europa. Pensemos en algunos casos del elenco neorrepblicano: el despertar al maurrasianismo de Carulla es inseparable de su experiencia como médico en el ejército francés durante la Primera Guerra Mundial; los Irazusta hicieron en 1923 un iniciático viaje a Europa, en el cual sobre todo Rodolfo cayó bajo la influencia de Maurras y Julio trabó amistad con el filósofo, poeta y crítico literario George Santayana (por lo demás, el golpe de 1930 sorprendería a Julio en medio de otro viaje cultural). Asimismo, muchos nacionalistas participaban de las prácticas de traducción e importación de los nuevos circuitos de las industrias culturales en expansión de los treinta y los cuarenta; la historia de la “época de oro” de la industria editorial argentina (de Diego 2014) tiene más de un punto de intersección con la trayectoria de los nacionalistas. Y una de esas intersecciones es la integración al mercado literario internacional, tal como se advierte en el caso de Hugo Wast (Gustavo Martínez Zubiría) y Manuel Gálvez, quienes por lo demás transitron experiencias relativamente exitosas de internacionalización ya desde la época de la “organización del espacio editorial” argentino (Merbilhaá 2014). En este sentido, si leemos las memorias de Wast y Gálvez como relatos de profesionalización del escritor, tal como han hecho Sarlo (2002) y Gramuglio (2013 [1999-2000]) y más recientemente Laera (2014),

debemos leerlas también como relatos sobre las posibilidades y los límites de la internacionalización desde un lugar periférico.

Nacionalistas que se internacionalizan: esta paradoja solo es aparente, en la medida en que el mercado internacional literario de ningún modo excluye las retóricas nacionales y/o nacionalistas, e incluso puede fomentarlas. De hecho, tal como ha demostrado Wilfert-Portal (2007), la querella nacionalismo/cosmopolitismo del *fin de siècle* francés debe ser pensada en el contexto de los posicionamientos (que suponen diversas formas de aceptación y rechazo) frente a la expansión de un mercado literario internacional y por tanto de traducciones. Numerosas zonas de los cuatro tomos de los *Recuerdos* de Gálvez tratan sobre las vicisitudes de esa búsqueda de reconocimiento en el espacio internacional. Por lo demás el nacionalismo del escritor periférico, desde el lado de la cultura receptora, puede perfectamente integrarse a un mercado globalizado de identidades nacionales, tal como se advierte en una reseña que Valery Larbaud hace de las traducciones francesas de las novelas de Gálvez, a las que considera “une initiation à la vie, aux mœurs et à l’histoire, en même temps qu’à la littérature argentine” (Larbaud 1933: 6). Si a la hora de reflexionar sobre la literatura nacional los nacionalistas invocan la esencia de “Occidente”, en términos prácticos esto redundaba en el intento de ingresar a una de las principales vías de internacionalización, el mercado mundial literario.

Otro aspecto central de esta internacionalización es la participación en instituciones estatales y asociaciones profesionales y/o académicas. Nacionalistas como Gálvez, Ibarguren o Wast forman parte del entramado de asociaciones y academias con fuerte presencia estatal fundadas en la década del treinta. Este avance del estado sobre la esfera cultural (que no ocurrió solamente en la Argentina, y que se verificó en la época tanto en los países comunistas y en los fascistas como en las democracias liberales) implicaba de por sí una reflexión sobre cómo la “literatura nacional” debía ponerse en contacto con la “literatura de Occidente”, es decir, con las literaturas europeas. De este modo, acciones que propendían al estudio y la defensa de la tradición y la “lengua” y la “literatura” nacionales, como la organización de la Academia Argentina de Letras (creada por decreto del presidente de facto Uriburu en 1931), también suponían intercambios internacionales (de los cuales participaba la propia Academia), a los efectos de visibilizar y difundir esa “literatura nacional”. Ese deseo de participación en la “tradición occidental” se advierte en la puesta en funcionamiento de la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual (creada en 1935) o en la organización del congreso de los P.E.N. clubs de 1936, que fue impulsado entre otros por Ibarguren y contó con el apoyo del presidente Agustín P. Justo. En el mismo sentido, la redacción de la ley 11.723 de propiedad intelectual, con su artículo 23 que versaba sobre traducción, sancionada en 1933, así como el intento de reforma de ese artículo en 1947 en el marco la Comisión Nacional de Cultura encabezada por Ernesto Palacio, implicaba un reconocimiento explícito de este carácter transnacional de la literatura, además de que la tarea de la legislación suponía, obviamente, un diálogo y una negociación con los actores locales del mercado editorial que posibilitaban esa internacionalización. Los nacionalistas, tanto desde su rol de actores del campo editorial (escritores, traductores,

letrados con funciones varias), como desde el rol de gestores de políticas estatales, reflexionaban constantemente sobre la inscripción de la literatura nacional en el espacio de “Occidente”.

Estas prácticas transnacionales de los escritores del nacionalismo de derecha en la Argentina deben por supuesto inscribirse en los procesos de internacionalización de las extremas derechas en los años treinta. Este fenómeno implicaba toda una serie de redes, publicaciones e instituciones de alcance transnacional, a menudo apoyadas por los estados fascistas y coordinadas por sus embajadas. Asimismo, esta internacionalización de las derechas suponía diversas zonas de contacto con los circuitos de otra institución de alcance internacional con ambiciones culturales: la Iglesia Católica. Se trataba sin dudas de un clima propicio para la circulación de los textos de los nacionalistas argentinos de derecha. De manera general, hay que notar que los procesos de internacionalización de la literatura de corte más bien “cosmopolita” tenían en los años veinte y treinta zonas de superposición con los circuitos de las derechas. Piénsese en las visitas a la Argentina de Filippo Tommaso Marinetti, en la relación de Pierre Drieu la Rochelle con Victoria Ocampo, en la invitación por el Istituto Interuniversitario Italiano dirigido por Giovanni Gentile a dar conferencias a Victoria Ocampo y a Eduardo Mallea (quienes se entrevistaron con el propio Mussolini), o en el hecho de que el suplemento literario de *La Nación* fuera dirigido entre 1925 y 1928 por el maurrasiano Alfonso de Laferrière (Grinchpun 2019). Asimismo, Carlos (o Charles) Lesca, argentino que jugó un importante rol en las relaciones académicas franco-argentinas en la década del veinte y que terminó siendo el director de la publicación colaboracionista francesa *Je suis partout*, es otro excelente ejemplo de la porosidad en los circuitos de las transferencias culturales transatlánticas (Sverdloff 2017). Lejos, pues, de la autopercepción que los actores tenían sobre sí mismos o sobre los otros, y que suponía el uso algo indiscriminado de los términos “cosmopolitismo” y “nacionalismo” como formas de delimitar identidades dentro del campo literario o en las querellas político-ideológicas, una mirada más atenta a las prácticas concretas (trayectorias biográficas, prácticas de traducción e importación, redes transnacionales, inserción en el mercado editorial, participación en la vida institucional-estatal, participación en asociaciones gremiales, publicaciones periódicas) debería llevarnos a pensar las condiciones comunes de esta “internacionalización” literaria.

Es crucial, entonces, no identificar discursos (de los actores sobre sí mismos y sobre los otros actores) y prácticas. Esta observación es particularmente pertinente para el caso del peronismo, que, tal como lo ha revelado una serie de trabajos recientes, presenta un abanico heterogéneo de acciones y posicionamientos en el campo de la cultura,³ que no puede ser reducido al universo del nacionalismo de derecha. Si bien diversas figuras defendían una línea dura tradicionalista ortodoxamente católica nacionalista (recuérdese la política universitaria de Ivanissevich, o sus tristes opiniones sobre el arte abstracto), las prácticas y políticas culturales suponían diversos grados de

³ Para un estado de la cuestión sobre la relación entre cultura y peronismo, cfr. Leonardi 2017.

transnacionalización y de contacto con el extranjero. La enumeración de prácticas y políticas que suponen formas de transnacionalización debería incluir cuestiones tales como la actitud (analizada por Fiorucci 2011: 48-63) de acercar al “pueblo” a las expresiones de la “cultura universal”; la probable influencia en la iconografía peronista de la propaganda política gráfica del New Deal (Gené 2005); la adaptación de los “clásicos universales” al cine nacional del período (Bernini 2009); las transacciones y negociaciones que se dieron entre el arte abstracto y las políticas culturales oficiales (Giunta 2001: 45-84; Lucena 2015); la situación de la danza, tensionada entre un polo más folklórico y la promoción del ballet clásico y la danza moderna (Cadús 2017); la inclusión de obras extranjeras y contemporáneas en los repertorios oficiales de teatro, más allá de que la línea predominante se volcara hacia lo nacional y la tradición grecolatina en clave hispánica (Leonardi 2012; 2019); la organización del Congreso de Filosofía en 1949 (que implicó por lo demás una serie de tensiones entre el sector tomista alineado con el peronismo y un sector modernizador ligado a Astrada, quien comenzó a editar, al calor de los debates del Congreso, la revista *Cuadernos de filosofía* [David 2014]); las diversas políticas hacia las editoriales protagonistas de la “edad de oro” que exportaban traducciones de literatura extranjera a todo el mercado en habla hispana (Giuliani 2018). Habría que sumar también las trayectorias biográficas, finalmente muy transnacionalizadas, de intelectuales asimilados con el peronismo, como César Tiempo (Korn 2017: 255-297) o de Carlos Astrada (David 2004). Se trata por supuesto de discursos y prácticas altamente heterogéneos, que implícita o explícitamente entienden la inscripción de Argentina en “Latinoamérica” y en “Occidente” de diversas formas (por caso, el mencionado Astrada, formado con Max Scheler y quien luego viraría hacia el marxismo, retoma al Lugones de *El payador* para proponer un “mito gaucho” homérico, pero frontalmente anticristiano). De algún modo, las tensiones de esa variabilidad pueden leerse en el capítulo sobre cultura del Segundo Plan Quinquenal, que postula a la vez la necesidad de formar una “cultura nacional, de contenido popular, humanista y cristiano”, que esté inspirada en “las expresiones clásicas de las culturas clásicas y modernas, y de la cultura tradicional argentina” (Boletín Oficial del 30/01/1953: 7). Se trata de una definición vaga, y si se quiere contradictoria (¿cómo se articulan las “culturas clásicas y modernas” con “la cultura tradicional argentina?”), en donde pueden inscribirse una serie de interpretaciones concurrentes, incluso opuestas. Como se advierte, el “mundo” imaginado por las prácticas y discursos del peronismo clásico es bastante más heterogéneo que el de los nacionalistas de derecha.

Lo que me interesa, entonces, es advertir que el nacionalismo de derecha propone una cierta idea de “mundo” y de “literatura universal” que supone la traducción y las relaciones internacionales literarias, y que se funda en la relación con “Occidente”. La idea de “universalidad de Occidente” de los nacionalistas se construye a partir, precisamente, de una serie de presupuestos (exclusiones e inclusiones) en torno a los modos aceptables de circulación de las traducciones y las importaciones culturales. Desde la perspectiva nacionalista, “universal” significa común a una cierta tradición cultural y geográfica (Atenas, Roma, Jerusalén, después Europa). Y esta “tradición

universal” supone una cierta dirección de la circulación: América debe absorber la herencia europea, y recién después, cuando se haya “occidentalizado” lo suficiente, podrá ex-traducir su literatura hacia el espacio “universal” de “Occidente”. Incluso -a veces piensan los nacionalistas- si la geopolítica acompaña (es decir, en caso de producirse la temida, pero a la vez fascinante, decadencia de Europa), bien podría suceder que América se convirtiera en el “nuevo Occidente”, es decir que se consumara tanto la *translatio studii* como la *translatio imperii*. Hay, por tanto, una idea nacionalista de espacio literario y cultural transnacional, incluso una idea fascista de espacio literario y cultural transnacional, tal como han venido estudiando los trabajos sobre las redes transnacionales y traducción bajo el fascismo. Podría hablarse de algo así como un espacio “cultural fascista”: ¿no hablaba acaso Drieu la Rochelle de la unificación de una Europa a la vez “imperial” y “federal” bajo Hitler? Por paradójico que parezca, la extrema derecha también presenta su propio “cosmopolitismo” (con las comillas del caso), en el sentido de una teoría sobre los intercambios posibles entre las diversas literaturas nacionales. ¿Por qué habrían de ser los escritores y los críticos liberales o de izquierda los únicos en construir mapas geocríticos, los únicos en pensar el vínculo que une a la literatura nacional con la literatura “universal”, los únicos en postular una idea de “mundo”, de “tradición”, de “universalidad”, de “Occidente”? Digamos asimismo que también el peronismo presentaba a través de sus intelectuales y sus políticas un conjunto de ideas heterogéneas sobre la “cultura universal”, que de ningún modo pueden reducirse simplemente al hispanismo católico. Todo diseño de una idea de “mundo”, “tradición” y “literatura universal” supone una cartografía, con sus centros, sus márgenes y sus tierras ignoradas. No hay cartografía literaria sin exclusión, tal como veremos que sucede en EAYT.

2. La construcción del enemigo no-traductor

“El escritor argentino y la tradición” fue bosquejado, como se sabe, al calor de los combates contra el peronismo. Leído como conferencia en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951 (asociación intelectual de posicionamiento antiperonista), publicado en 1953 en *Cursos y conferencias*, la revista de esa entidad, y en 1955 en la revista *Sur*, el ensayo fue incluido, en 1957 y sin mayores aclaraciones, en la segunda edición de *Discusión*, libro de 1932. La historia textual de EAYT permite suponer que Borges buscó cambiar las proyecciones de interpretación: el texto que había nacido como una intervención marcadamente antiperonista, podía ser leído en 1957 como una crítica más general al nacionalismo (Hernaiz 2019). Héctor A. Murena, en un texto publicado en *Sur* en 1948⁴ había criticado al nacionalismo de la poesía criollista de Borges; en EAYT Borges retomará argumentos de ese texto (aunque desmarcándose de la idea mureniana de que al escritor latinoamericano está en una situación de orfandad en relación a la

⁴ “Condenación de una poesía” (*Sur* n°164-165, junio-julio de 1948, pp.69-86).

tradición europea) y los utilizará en su propia polémica contra el nacionalismo.⁵ Por lo demás, este alejamiento por parte de Borges de su pasado nacionalista respondería también, según Hernaiz (2019: 88-93), al hecho de que este pasado, más o menos para la misma época en que Murena había escrito su crítica, había comenzado a ser revalorizado por ámbitos cercanos al peronismo. En líneas generales EAYT debe inscribirse, pues, en la crítica al fascismo y a la que Borges consideraba su variante local, el peronismo (Louis 2006-7). Uno de los principales tópicos a los que recurre Borges es la idea de que el fascismo sería algo exterior a “Occidente”, es decir, una forma de barbarie que se opondría al orden y la tradición que remitirían a la civilización grecolatina. Por el contrario, para la misma época otras lecturas argumentaban que el fascismo era el despliegue de elementos plenamente occidentales y europeos, según se advierte, paradigmáticamente, en la *Dialektik der Aufklärung* (1944) de Adorno y Horkheimer (texto que sería traducido por Murena en 1969 con el título *Dialéctica del Iluminismo* para la colección *Estudios alemanes* de Sur). Esta lectura borgeana del fascismo como una alteridad externa a Occidente se advierte en este pasaje de “Anotación al 23 de agosto de 1944”:⁶

Para los europeos y americanos, hay un orden –un solo orden– posible: el que antes llevó el nombre de Roma y que ahora es la cultura del Occidente. Ser nazi (jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un viking, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja) es, a la larga, una imposibilidad mental y moral. (Borges 1997 [1944] vol. II: 105)

Del mismo modo, en “La lotería en Babilonia”, texto en el que se satirizan los regímenes totalitarios, la incertidumbre de los babilonios se opone a la razón griega: “He conocido lo que ignoran los griegos: la incertidumbre” (Borges 1997 [1941] vol.I: 456). Por supuesto, el occidentalismo de Borges parece infinitamente más abierto que el de los nacionalistas, tal como prueba su interés por las literaturas orientales o por textos como *Las mil y una noches*.⁷ Pero no me interesa discutir aquí los límites que Borges traza entre “Occidente” y “Oriente”, y hasta qué punto esta mirada podría considerarse una forma de orientalismo, tema que ya ha sido tratado por la crítica, sino más bien resaltar el hecho de que Borges disputa con los nacionalistas la construcción del objeto “Occidente” (y tal como veremos, no solamente con los nacionalistas). En esa disputa, Borges intenta mostrar a los nacionalistas como negadores de la “tradición occidental” y del carácter transnacional que tal idea de tradición supone. Esa supuesta negación es el común denominador de las tres tesis que Borges le atribuye al nacionalismo en EAYT: 1) que la gauchesca es la verdadera literatura nacional; 2) que la literatura argentina deriva de la española; 3) que la literatura argentina supone una ruptura del vínculo con la tradición europea. Por supuesto estas tres tesis eran comunes en las distintas vertientes del nacionalismo, pero admitían diversos matices; suponer un nacionalismo que no reflexiona sobre la traducción de “Occidente” es una de esas “exageraciones

⁵ [Nota de la coord.: Sobre esta cuestión, ver en este mismo dossier el artículo de Guido Herzovich.]

⁶ [Nota de la coord.: Sobre las variantes de redacción de este ensayo de Borges, ver en este mismo número el artículo de Daniel Balderston.]

⁷ [Nota de la coord.: Sobre Borges y *Las mil y una noches*, ver el estudio de Ana Gargatagli en este dossier.]

burlescas” del “Arte de injuriar” (1933). Un nacionalismo basado en “nuestra soledad”, que tendría, “como el existencialismo, los encantos de lo patético” (Borges 1997 [1951] vol.I: 272), en definitiva antieuropeo, que no piensa la relación que existe entre la literatura argentina y la literatura universal: podría considerarse que Borges trata de reducir a todo el nacionalismo (y a todo el peronismo) a las posiciones de un Ramón Doll, quien consideraba que Borges había “escogido una expresión, una prosa antiargentina, sin matices, ni acentos nacionales” (Doll 1993[1933]: 78). Pienso que lo central, aquí, es el modo en que el argumento borgeano intenta trazar una clara diferencia entre autonomía y heteronomía. Por un lado la autonomía (que supone una “relación oblicua” [Louis 2006-7] del texto literario con la realidad, tal como se verifica, por ejemplo en el género fantástico) se inscribiría de suyo en el espacio transnacional; por el otro, la heteronomía (imputable a la derecha, pero, tal como veremos, también a la izquierda) supondría una desestimación del espacio de la traducción y la importación cultural, como si no pudiera existir una heteronomía que fuera también transnacional. Y en términos de procedimientos la heteronomía tendría una afinidad electiva con el realismo, al que Borges entiende a la vez como una suerte de fijación a la realidad más exterior (el “color local”) y como una falsificación. Y si la mimesis es una forma de falsificación, la falsificación puede servir para la manipulación. Así entendido, el realismo es un conjunto de procedimientos verosimilizadores de lo imposible, que funciona tanto en la novela como en la propaganda política: son los famosos “suicidas por felicidad” del “Prólogo a *La invención de Morel*” (1940) o “los métodos de la propaganda comercial y de la *littérature pour concierges*” (Borges 1999[1955]: 55) del peronismo en “L’illusion comique”. El “realismo”, según Borges, tendería a ocultar su carácter de artefacto literario, y esta falsificación de la realidad iría de la mano de otra falsificación, la que supone ocultar la dimensión transnacional de los procedimientos literarios.

Como se sabe, frente al criterio de verdad que les atribuye a los nacionalistas, basado en el color local, Borges propone un criterio de verdad relacionado con la espontaneidad: no hay por qué esforzarse en ser argentinos. Ese criterio de verdad permitiría distinguir a un “Mahoma” (quien “sabía ser árabe sin camellos”) de un “falsario”, un “turista”, un “nacionalista árabe”. Este criterio de verdad sigue de cerca al propuesto por Murena en “Condenación de una poesía”, quien distinguía entre un “arte nacionalista” y un “arte nacional” (Murena 1948: 70-73); Borges en EAYT retomará este argumento y diferenciará, a propósito de “La urna” de Enrique Banchs, entre “la arquitectura y la ornitología argentinas” (puramente exteriores, ausentes del poema de Banchs) y “el pudor argentino, la reticencia argentina” (interior y esencial, presente en el poema de Banchs). Este criterio de verdad, como ya ha advertido la crítica, supone inextricables problemas: ¿cómo es que un texto supuestamente escrito contra el nacionalismo termina proponiendo un vínculo secreto pero indestructible entre alta calidad literaria y sentimiento nacional “natural”? o según sugiere César Aira en *Exotismo* (1991): ¿por qué la literatura de los falsarios no sería finalmente tan válida y

admisible como la supuestamente “espontánea”? No quiero ahondar en este punto, sino simplemente decir que así como Borges, los nacionalistas también pensaban desde sus propios instrumentos mentales la relación entre “tradición occidental” y “literatura nacional” (de hecho, Borges ataca en EAYT la “homerización” lugoniana del Martín Fierro, es decir, la atribución de un linaje griego a la gauchesca)⁸. Pero Borges resuelve la polémica argumentando que los nacionalistas no piensan en la tradición occidental. Lo cierto es que tanto los nacionalistas como Borges, ante la crisis de Europa, consideran a América el receptáculo natural de la “tradición occidental”. Se trata de una percepción compartida en los treinta y cuarenta por amplios sectores de la intelectualidad latinoamericana, más allá de las fronteras ideológicas, que de ningún modo es exclusiva de los nacionalistas. EAYT, por su parte, como ha demostrado Nora Catelli (2004), retoma intensamente planteos redentoristas de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, particularmente de los textos de este último compilados en *Última Tule* (1942). Más allá de las diferencias, los planteos de Borges y los nacionalistas coinciden en trazar para la “tradición occidental” una dirección de circulación desde Europa hacia América. El uso del adjetivo “sudamericano”⁹ en Borges supone una distinción entre un centro civilizado irradiante de literatura y una zona sin tradición, en ocasiones asimilable a la barbarie. Esta geopolítica de la tradición tiene zonas de contacto con las posiciones de los nacionalistas más europeístas, quienes tampoco parecían demasiado interesados en las retóricas teluristas; piénsese en la crítica de Ernesto Palacio al “indianismo artificial” (Palacio 1928: 1) de Ricardo Rojas, que parece tocarse con la crítica borgeana al nacionalismo en su versión “quechua querandí” (Borges 1997[1942] vol. II: 103) al que alude en “Dos libros”, texto publicado por primera vez en 1941. No quiero de ningún modo asimilar el europeísmo nacionalista, de raíz esencialista, a la “irreverencia” formulada en EAYT: las diferencias son manifiestas. Lo que me interesa señalar es que tanto los nacionalistas como Borges hacen una cartografía de la literatura universal que supone la circulación de Europa hacia América.

3. La izquierda, el otro enemigo no-traductor

El nacionalismo no es el único posicionamiento al que Borges intenta excluir del espacio de la traducción. Hay otro enemigo que aparece en sordina en EAYT, pero que Borges nombra directamente en otro texto que escribe durante el peronismo y en el cual también polemiza con el nacionalismo. Me refiero a la izquierda, a la que se interpreta como otra forma de ataque al individuo por parte del estado en “Nuestro pobre

⁸ Observa Balderston que en uno de los bosquejos de la conferencia de 1951, el “cuaderno Avon”, Borges anotó, a propósito de la canonización de Lugones del *Martín Fierro*, una frase de Schopenhauer en la que separa tajantemente a Homero del *Cantar de los Nibelungos*: “Schopenhauer y el *Cantar de los Nibelungos* (. . . ‘diese Nibelungen mit der Ilias zu vergleichen ist eine rechte Blasphemie. . .’)” (Balderston 2013: 4).

⁹ “Un mediocre arrabal sudamericano” (Borges 1997 [1930] vol.I: 157) en *Evaristo Carriego*; la “mera inmortalidad sudamericana” de Paul Groussac (Borges 1997 [1929] vol.I: 234); el “pobre arrabal sudamericano” en el que vivía Ireneo Funes (Borges 1997 [1942] vol.I: 490); el “destino sudamericano” con el que se encuentra Francisco Laprida en el “Poema conjetural” (Borges 1997 [1943] vol.II: 245).

individualismo” (1946), así como en su borrador “Viejo hábito argentino”, también fechado en 1946, transcripto y comentado por Daniel Balderston y María Celeste Martín (Borges 2019), y al que volveré a referirme. En EAYT se trata de una alusión un tanto indirecta, que se desprende de la crítica a las “discusiones previas sobre propósitos de ejecución literaria”, crítica que Borges ejemplifica con Kipling, quien “dedicó su vida a escribir en función de determinados ideales políticos, quiso hacer de su obra un instrumento de propaganda y, sin embargo, al fin de su vida hubo de confesar que le verdadera esencia de la obra de un escritor suele ser ignorada por este” (Borges 1997 [1951] vol.I: 273). Esta alusión se hace evidente si reconstruimos la caracterización de la izquierda que hace Borges a partir de los treinta. En efecto, luego de un fugaz apoyo a la revolución rusa (Camarero 2017: 295-300), Borges se irá alejando de las izquierdas efectivamente existentes, y conservará, en todo caso, la adhesión al socialismo antiestatalista de tintes anarquistas de Bertrand Russell.¹⁰ En los textos de los treinta y los cuarenta Borges multiplica sus críticas políticas y literarias a la izquierda. Así se advierte, por ejemplo, en un ensayo sobre Raimundo Lulio publicado el 15 de octubre de 1937, donde se parodian las argumentaciones del “materialismo dialéctico” asimilándolas a las proposiciones fabricadas por la máquina de pensar (Borges 2002 [1937]: 49). Una de las estrategias a las que más recurre Borges es la de situar a la izquierda (a Marx, al comunismo) en relación de contigüidad con el fascismo y el nacionalismo. Dice en “Dos libros”:

Desde 1925, no hay publicista que no opine que el hecho inevitable y trivial de haber nacido en un determinado país y de pertenecer a tal raza (o a tal buena mixtura de razas) no sea un privilegio singular y un talismán suficiente. Vindicadores de la democracia, que se creen muy diversos de Goebbels, instan a sus lectores, en el dialecto mismo del enemigo, a escuchar los latidos de un corazón que recoge los íntimos mandatos de la sangre y de la tierra. Recuerdo, durante la guerra civil española, ciertas discusiones indescifrables. Unos se declaraban republicanos; otros, nacionalistas; otros, marxistas; todos, en un léxico de *Gauleiter*, hablaban de la Raza y del Pueblo. Hasta los hombres de la hoz y el martillo resultaban racistas... (Borges 1997 [1941] vol. II: 102)

Este movimiento de indistinción entre fascismo y comunismo, a los que considera por igual “invenciones del siglo XIX”, según dice en “Vindicación del 1900”, ensayo publicado en 1945 en la revista *Saber vivir* (Borges 2001 [1945]: 229) se advierte en numerosos textos: “El primer Wells” (1946), la reseña de “Guide to Philosophy of Morals and Politics” de C.E.M. Joad (*El Hogar*, 22 de julio de 1938), “En forma de parábola” (texto publicado en el *Boletín de la Sociedad Argentina de Escritores*, a propósito de la anulación del otorgamiento del Premio Nacional de Historia a Ricardo Rojas, Borges 2001 [1946]: 365), por supuesto “La lotería en Babilonia” (1941), y será un tópico recurrente en las entrevistas del último Borges (véase por ejemplo Borges y Ferrari 2005: 28). En términos literarios, la izquierda, desde la perspectiva de Borges, padece del mismo problema que la derecha literaria, la heteronomía, es decir, la

¹⁰ En el mismo sentido véase la reseña publicada en *El Hogar* el 5 de febrero de 1937 sobre *Jeunesse de la France* de Guéhenno, quien suscita las simpatías de Borges por su socialismo de cuño liberal y crítico de la interpretación comunista del marxismo (Borges 2000: 35).

búsqueda de una inscripción directa (y por tanto forzada) en la realidad histórica. Es un diagnóstico que en “La paradoja de Apollinaire” Borges extiende a las vanguardias, cuando identifica el imperativo rimbaldiano de lo nuevo con el nacionalismo:

De las obligaciones que puede imponerse un autor, la más común y sin duda la más perjudicial es la de ser moderno. *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. (Borges 2001 [1946]: 248)

La “izquierda” también subordina la literatura a un programa heterónomo, y esa subordinación atentaría contra el valor literario. Tal es la caracterización que surge de la conocida respuesta de Borges –que provocaría una airada respuesta de Cayetano Córdoba Iturburu– a la encuesta de *Contra*, la revista dirigida por Raúl González Tuñón. Ante la pregunta “¿El arte debe estar al servicio del problema social?” Borges contesta que “Es una insípida y notoria verdad que el arte no debe estar al servicio de la política. Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de artillería liberal o de repostería endecasílabo” (Borges 2001 [1933]: 343). Y en el mismo sentido va “Un caudaloso manifiesto”, la reseña (publicada el 2 de diciembre de 1938 en *El Hogar*) sobre el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* firmado por André Breton y Diego Rivera (en realidad, el texto había sido escrito por Breton y León Trotsky). Borges considera a la crítica al arte oficial de la URSS desplegada por el manifiesto parte de esa misma heteronomía patológica de la izquierda, porque “es absurdo que el arte sea un departamento de la política” (Borges 2002 [1938]: 286). En la misma dirección, Borges considera a las contextualizaciones históricas o psicológicas de la crítica literaria marxista una forma absurda de reduccionismo; así se advierte en la crítica al freudomarxismo de *A Short History of Culture* de Jack Lindsay, aparecida en el n° 60 (septiembre de 1939, Borges 1999: 207-8) de la revista *Sur* y en diversos pasajes del *Borges* de Bioy. Más aun, para Borges las obras producidas desde la izquierda no contienen procedimientos formales dignos de interés¹¹. Ese es el nudo de la crítica a *Aleksandr Nevski* (1938) de Serguéi Eisenstein que habrían discutido Borges y Bioy, según anota en su *Borges* este último: “se dijo que el film debía ser entendido por *mujiks* analfabetos”, dice Borges, “la batalla y el film no son realistas por chambonada. Aspiraban al realismo y fracasaron”, contesta Bioy, y Borges asiente: “El peor de todos fue *El acorazado Potemkin*” (13 de mayo de 1967, en Bioy Casares 2006: 1177). Nótese que según esta lectura, el desvío del realismo no supone un procedimiento formal, sino que más bien es un signo de torpeza y de imposición de lo real sobre la esfera del arte, es decir un no-procedimiento.

Si la idea de una América que podría redimir a una cultura europea en crisis apunta hacia la matriz redentorista de América en los treinta, tal como dice Catelli, podría pensarse que este occidentalismo antitotalitario ya se inscribe en los cincuenta, en la Guerra Fría. En efecto, Borges se integra a toda una multiforme corriente de crítica

¹¹ Véase “De la vida literaria” (*El Hogar*, 8 de enero de 1937), donde Borges, comentando la lista de libros más vendidos de la “Everyman’s Library” en Estados Unidos, diferencia entre “los lectores de Shakespeare o Jane Austen” y “los compradores de Marx” (Borges 2000 [1937]: 30).

al “totalitarismo”, que amalgamaba a los regímenes fascistas y comunistas. Esta línea surgida en los treinta tendría gran predicamento durante la Guerra Fría, con figuras tan disímiles como Elias Canetti, Raymond Aron, Isaiah Berlin, Ernst Cassirer, Friedrich Hayek, Karl Popper o Hannah Arendt. Esta corriente (o cierta interpretación de ella) fue, como se sabe, muy productiva en los espacios de las derechas liberal-conservadoras argentinas (Morresi y Vicente 2017), que abrevaron en ese argumentario para fundamentar su occidentalismo anticomunista y su crítica el peronismo en tanto expresión del populismo y de los “excesos” de la democracia. Por lo demás, este occidentalismo antitotalitario era patrocinado por el Congreso por la Libertad de la Cultura, institución financiada por la CIA, que según Mudrovcic (2013) habría jugado un rol de cierta importancia en la internacionalización de Borges, precisamente como “escritor occidental” libre de influencias telúricas. Borges tenía una idea de América más “panamericana”, en el sentido de una América unificada de Norte a Sur, cuya voz emblemática bien podía ser el estadounidense Whitman, que “latinoamericana” (recordemos la renuencia al uso del sintagma “literatura latinoamericana”: por ejemplo, en el prólogo de su Biblioteca Personal a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo se refiere a la obra del mexicano como una de las “mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica”, Borges 1997[1985] vol. IV: 495). Y en el registro de un “occidentalismo panamericano de Guerra Fría” puede leerse el poema “In memoriam J.F.K.”, incluido en *El hacedor* en las *Obras Completas* de 1974. No se trata de analizar aquí la natural cercanía de Borges a este “occidentalismo”, ni las afinidades de este “occidentalismo” con la idea descontextualizante de “escritor occidental” que marcó la internacionalización de Borges desde el prólogo de Ibarra para la traducción de *Ficciones* (*Fictions*) editada por Gallimard en 1951; importa más bien subrayar que Borges se apoya en ese “occidentalismo” para intentar desalojar a la izquierda del espacio de la traducción y los intercambios de “Occidente”. La izquierda, la literatura y la cultura de las izquierdas, supondrían la negación de la tradición occidental. En esta línea, en una entrevista de 1985 Borges trata de “comunistas” (Millán 1985) a quienes impulsan la reforma del plan de estudios de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, reforma que tenía por objeto modernizar los repertorios teóricos y que suprimía drásticamente la importancia de las lenguas clásicas en el programa.¹² En general, pues, Borges encierra a la izquierda en una fórmula similar a la derecha; nuevamente nos encontramos con la cadena equivalencial según la cual heteronomía implica inexistencia de procedimiento literario, realismo entendido (por sus defensores) como realidad, no lectura de la “tradición occidental”, nacionalismo, negación de la traducción.

Por supuesto, el argumento borgeano es otra simplificación pensada desde y para la polémica. Amplias zonas de la izquierda argentina de los treinta y los cuarenta profesaban un marcado europeísmo literario, tal como se advierte en el extendido desdén por el género gauchesco, que muchos críticos ligados al Partido Comunista

¹² [Nota de la coord.: Sobre esa polémica y su desarrollo en la prensa argentina, ver el artículo de Annick Louis en este dossier.]

Argentino identificaban con el atraso colonial y “feudal” (Petra 2010). Asimismo, las defensas del realismo se compaginaban sin dificultad con la admiración por la cultura europea, según se observa en la figura de Héctor P. Agosti, quien tenía por lo demás en gran estima a la generación del ’37 (Petra 2014/5). La izquierda, o más bien las izquierdas, también tenían, obviamente, sus propias prácticas y teorías sobre la transnacionalización de la literatura y la relación entre “literatura nacional” y “literatura universal”. Por supuesto, no puedo hacer aquí siquiera un resumen somero de estas prácticas y teorías, o de sus relaciones con la modernización de la crítica universitaria, la prensa periódica, el mercado editorial, la traducción y la importación cultural. Solamente quiero decir que estas prácticas y discursos suponen cartografías que también incluyen a “Europa” y “Occidente”, aunque naturalmente de un modo distinto a los occidentalismos de signo nacionalista, fascista o liberal, dado que incorporan a “Oriente” y los países comunistas de otra forma. Así se advierte, por ejemplo, en “Dos poemas de Aragon”, una nota de Juan L. Ortiz (de la cual se conserva una copia mecanografiada sin fecha) escrita quizá en julio de 1945. Allí Ortiz se refiere a los sufrimientos del pueblo francés bajo la ocupación nazi. Pero en la lectura ortiziana Francia no es la sede de ese orden encarnado por “Roma”, por “Occidente”, como lo era en la “Anotación al 23 de agosto de 1944” de Borges, sino que se inscribe en la tradición de las revoluciones modernas: “Llor a ese pueblo del 89, y del 48, y del 71, y del 36, y del Maquís, el único que puede salvarla [a la alondra gala] de cualquier conspiración.” (Ortiz 1996 [1945?]: 1066).

Juan L. Ortiz en particular es un notable ejemplo de esta transnacionalización de las izquierdas que replantea el lugar de “Oriente” y “Occidente”. En efecto, como demuestra Venturini (2020), la poética de Ortiz es inseparable de la traducción, lo cual supone el diseño de una rica cartografía sobre la “literatura universal”. No se trata obviamente, de una elisión del espacio de “Occidente”, sino en todo caso, de su inscripción en otra cartografía, una que no se concentra tanto en articular “Occidente” con la “literatura nacional”, sino que más bien busca articular a la “región” con una cierta idea de “Internacional Poética” (Venturini 2020), que incluye también a la China contemporánea (Petrecca 2020). La izquierda, obviamente, también lee la “tradición occidental” solo que lo hace en un sentido totalmente distinto al de Borges. Compárese, a modo de ejemplo, “los siglos XVIII y XIX revolucionarios” que construye la colección *Tratados fundamentales* publicada en los cuarenta por la editorial comunista Lautaro, que incluye autores como D’Alembert, Voltaire, el barón de Holbach, Rousseau y Hegel (Clementi 2004: 45-6) con la versión que dará Borges de autores como Gibbon o Blake, en la cual no se menciona su participación en los debates de la Ilustración y la Revolución Francesa. También encontramos, por lo demás, en el espacio de la izquierda intensas lecturas de la tradición grecolatina: pensemos en figuras como el filósofo marxista y especialista en filosofía antigua italiano exiliado en la Argentina Rodolfo Mondolfo o el filólogo clásico y miembro de *Contorno* Ramón Alcalde. Y otro interesante momento de transnacionalización en el ámbito de las izquierdas es la Asociación Arte Concreto-Invencción (AACI), que publicará en 1944 la revista *Arturo*, en la que participan, entre otros, Edgar Bayley y Tomás Maldonado. Nos encontramos

aquí con una recuperación “a destiempo” de la tradición de las vanguardias europeas, según ha estudiado recientemente Luciana Del Gizzo en *Volver a la vanguardia* (2017). Esta recuperación implicaba una discusión de los límites entre autonomía y heteronomía: la exaltación de la ruptura de la autonomía de muchos textos programáticos, ligada a la adhesión al Partido Comunista, convivía con un radical formalismo en el plano de las artes visuales y la poesía. Otro aspecto que la AACI recupera de las vanguardias es el internacionalismo, al cual se define, sin embargo, a partir de un diálogo con el espacio latinoamericano, tal como se advierte en las relaciones con figuras como el uruguayo Joaquín Torres García, el chileno Vicente Huidobro o la portuguesa (emigrada en Brasil durante la Segunda Guerra Mundial) Maria Helena Vieira da Silva; se trata de una diferencia fundamental con las vanguardias argentinas del veinte, atravesadas por el nacionalismo. Estamos, pues, ante un replanteo de la noción de autonomía que nada tiene que ver con el “realismo” y el “nacionalismo” que Borges le atribuye al mundo de las izquierdas. De hecho, sobre esa experiencia se montará después la vasta empresa de traducción de poesía universal (no solamente “occidental”) de *poesía buenos aires*. La revista planteará otra forma de relación con las literaturas extranjeras, que no pasa tanto por la dupla Occidente-Nación, Europa-literatura nacional, sino por la conexión “poesía universal” – “ciudad” (Del Gizzo 2019). PBA diseña un espacio transnacional que incluye también, en el mismo nivel, a la poesía latinoamericana; desde esta perspectiva, la situación de “latinoamérica” no es exactamente la de un margen desde el cual puede ejercerse una creativa “irreverencia” sobre una tradición venida exclusivamente desde Europa.

Según se advierte, tanto la izquierda como la derecha tienen discursos y prácticas sobre la transnacionalización literaria. Existen cartografías de la literatura universal nacionalistas, liberales, de izquierda, cada una con sus especificidades y zonas de superposición con las otras cartografías. La estrategia de Borges en EAYT es trazar una equivalencia entre heteronomía, nacionalismo y negación del espacio transnacional de la literatura. La retórica borgeana excluye del ámbito de la traducción y la importación cultural a un variado abanico de posiciones ideológicas. En el borrador de “Nuestro pobre individualismo”, que tenía el título “Viejo hábito argentino”, recientemente estudiado por Daniel Balderston, Borges dibujó una hidra con las cabezas de todas aquellas figuras que encarnan, según él, el “más urgente problema de nuestra época [...] la gradual intromisión del estado [...] en los actos del individuo” (Borges 1997 [1946] vol.I: 37). Este monstruo, que Borges llama en el borrador “die Hydra der Diktator” tiene las cabezas de Marx, Perón, Eva, Hitler, Mussolini y, tal vez, Primo de Rivera (Balderston 2018: 137): estas figuras son el mapa de las exclusiones de la “tradición occidental” que construye la cartografía borgeana. La hidra formaría un mapa de la heteronomía, es decir, en términos de Borges, de los no-traductores, o de quienes traducen y lo ocultan.

Conclusiones: traducción y autonomía literaria

EAYT diseña una cartografía en la cual el nacionalismo queda excluido del campo de la traducción y la importación cultural: si los nacionalistas traducen, sugiere el argumento borgeano, lo hacen de forma oculta y vergonzante. Para Borges, la autonomía literaria se inscribiría en un espacio transnacional, mientras que la heteronomía supondría una forma de subordinación a la realidad inmediata, estrechamente ligada al “realismo” y al “color local”. Lo cierto es que extensas zonas del nacionalismo piensan a la literatura nacional como una instanciación de la “tradición Occidental”. Esta constatación supone, para invocar una de las propuestas de este dossier, una polémica y una continuidad secreta, que se revela en el cotejo con los archivos de época que recuperan la actuación de los nacionalistas: podría pensarse que Borges le está disputando al nacionalismo, además de la definición de “literatura nacional”, el significado de ese espacio que se denomina “Occidente”. Por otra parte, la estrategia borgeana también pretende desalojar del espacio transnacional literario a la izquierda, a la que se alude tangencialmente en EAYT. En 1951 Borges, en clave antitotalitaria, imagina a la izquierda como una especie de doble del fascismo. La cultura y el arte de la izquierda podrían asimilarse, según esta perspectiva, al nacionalismo. Y el “nacionalismo” significa para Borges, como ya dijimos, una forma torpe de literatura, no centrada en los procedimientos. Como toda cartografía del espacio transnacional literario, la de Borges se diseña a partir de una serie de exclusiones.

En las últimas décadas, este texto se ha convertido, para muchos lectores, en una suerte de alegoría crítica que permite decodificar el funcionamiento general de la literatura argentina y su relación con el extranjero. Parte del éxito de EAYT consistió en la aceptación de la disyuntiva, propuesta por el texto, entre “cosmopolitismo” y “nacionalismo”. Una mirada más atenta a las prácticas, a los discursos y a los archivos de la transnacionalización que son contemporáneos al texto, permitiría extraer el ensayo de esa polaridad binaria e inscribirlo en el contexto de una serie de debates en torno a las plurales definiciones de la relación entre “literatura universal” y “literatura nacional”. La cartografía de Borges podría considerarse una más entre otras cartografías en pugna. La hidra dibujada en “Viejo hábito argentino” podría leerse, en todo caso, como el catálogo de los antagonistas de Borges en este combate por el sentido de la apropiación de lo extranjero.

Referencias bibliográficas

- APTER, Emily. 2013. *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. London-New York, Verso.
- BALDERSTON, Daniel. 2013. “Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de ‘El escritor argentino y la tradición’”. *Cuadernos LIRICO* [En línea], nº 9, 2013. Consultado el 1 de noviembre de 2019. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/1111>

- BALDERSTON, Daniel. 2018. "Revelando las falacias del nacionalismo de 'Viejo hábito argentino' a 'Nuestro pobre individualismo'". *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, n° 46, pp. 135-156. Consultado el 28 de septiembre de 2019. URL: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Balderston%2046.pdf>
- BERNINI, Emilio. 2004. "Un cine culto para el pueblo. La transposición como política del cine durante el primer peronismo". *Kilómetro 111*, n° 8, 2009, pp. 87-101.
- BOLETÍN OFICIAL. 30 de enero de 1953.
- BIOY CASARES, Adolfo. 2006. *Borges*, ed. de Daniel Martino. Buenos Aires, Destino.
- BORGES, Jorge Luis. 2000. *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires, Emecé.
- , 1999. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires, Emecé.
- , 2019. *Ensayos*, edición, transcripción y notas de Daniel Balderston y María Celeste Martín. Pittsburgh, Borges Center-University of Pittsburgh.
- , 1997. *Obras completas*, 4 vols. Buenos Aires, Emecé.
- , 2002. *Textos cautivos*. Madrid, Alianza.
- , 2001. *Textos recuperados 1931-1955*. Buenos Aires, Emecé.
- y FERRARI, Osvaldo. 2005. *En diálogo II*. México, Siglo XXI.
- CADÚS, María Eugenia. 2017. *La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado Buenos Aires*, Tesis de doctorado. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- CAMARERO, Hernán. 2017. *Tiempos rojos. El impacto de la revolución rusa en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- CÁMPORA, Magdalena y GONZÁLEZ, Javier Roberto (eds.). 2011. *Borges-Francia*. Buenos Aires, Selectus/Publ. de la FFYL, UCA.
- CARULLA, Juan E. 1927. *Problemas de la cultura. "Defensa de Occidente" y otros temas*. Buenos Aires, El Ateneo.
- CATELLI, Nora. 2004. "La cuestión americana en 'El escritor argentino y la tradición'". En Attala, Daniel, Sergio, Delgado y Le Marc'hadour, Rémi (dirs.), *L'écrivain argentin et la tradition*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 25-36.
- CLEMENTI, Hebe. 2004. *Lautaro. Historia de una editora*. Buenos Aires, Leviatán.
- DAVID, Guillermo. 2004. "A la búsqueda de un sujeto político: las afinidades electivas de Carlos Astrada". *Políticas de la memoria*, n° 4, pp. 170-190. Consultado el 20 de noviembre de 2019. URL: <http://ojs.politicasdelamemoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/472>
- , 2014. "Los Cuadernos de filosofía y la modernización filosófica". En Korn, Guillermo y Panella, Claudio (comps.), *Ideas y debates para la nueva argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo (1946-1955). Volumen II*. Buenos Aires, Ediciones EPC/Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 169-180.

- DE DIEGO, José Luis. 2014. "La 'época de oro' de la industria editorial". En José Luis de Diego (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 97-134.
- DEL GIZZO, Luciana. 2017. *Volverse a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires*. Buenos Aires, Ediciones en danza.
- , 2019. "Una patria internacional para la vanguardia. Sobre la importación de poéticas extranjeras en *poesía buenos aires* (1950-1960)". En Del Gizzo, Luciana y Sverdloff, Mariano coords., dossier "Importaciones culturales en la Argentina del siglo XX: omisiones y apropiaciones", *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2019, vol. 8, n° 17, pp. 87-100. Consultado el 17 de octubre de 2019. URL: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3780/3730>
- DOLL, Ramón. 1993[1933]. "Discusiones con Borges". En Provenzano, Sergio D. y Lafleur, Héctor René, (comps.), *Las revistas literarias. Selección de artículos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 70-86.
- FIORUCCI, Flavia. 2011. *Intelectuales y peronismo. 1945-1955*. Buenos Aires, Biblos.
- GENÉ, Marcela. 2005. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. Buenos Aires, Udesa-Fondo de Cultura Económica.
- GIULIANI, Alejandra. 2018. *Editores y política. Entre el mercado latinoamericano de libros y el primer peronismo (1938-1955)*. Buenos Aires, Tren en movimiento.
- GIUNTA, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.
- GRAMUGLIO, María Teresa. 2013. "Una década dinámica. Protagonistas, transformaciones y debates en la literatura argentina de los años treinta". En *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario, Editorial Municipal de Rosario. pp. 209-253.
- GRINCHPUN, Boris Matías. 2019. "¿Organizando la contrarrevolución? Alfonso de Laferrière, la Action française y el suplemento literario de *La Nación* (1924-8)". En Del Gizzo, Luciana y Sverdloff, Mariano, coords., dossier "Importaciones culturales en la Argentina del siglo XX: omisiones y apropiaciones", *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2019, vol. 8, n° 17, pp. 21-34. Consultado el 17 de octubre de 2019. URL: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3782>
- HERNAIZ, Sebastián. 2019. "Borges, reescritor. En torno a 'El escritor argentino y la tradición' y la intriga de sus contextos de publicación". *Estudios Filológicos*, n° 63, pp. 81-97. Consultado el 18 de noviembre de 2019. URL: <http://revistas.uach.cl/index.php/efilolo/article/view/5586>
- KORN, Guillermo. 2017. *Hijos del pueblo. Intelectuales peronistas de la Internacional a la Marcha*. Buenos Aires, Las cuarenta.
- LAERA, Alejandra. 2014. *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- LARBAUD, Valery. 1933. "Manuel Galvez". En *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*, n° 543 (11 de marzo), p. 6.
- LEONARDI, Yanina Andrea. 2017. "Presentación" de dossier "Cultura y peronismo". *Afuera. Estudios de crítica cultural* n°17-18.
- , 2019. "De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo". *Teatro XXI. Revista del GETEA*, n° 35, pp. 71-85. Consultado el 19 de diciembre de 2019. URL: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/teatroxxi/article/view/7195>
- , 2012. "Experiencias artístico-educativas para los obreros durante el primer peronismo". *Nuevo mundo mundos nuevos*, puesta en línea el 11 de julio de 2012. Consultado el 20 de noviembre de 2019. URL: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/63699>
- LOUIS, Annick. 2006-7. *Borges face au fascisme*, 2 vols. Paris, Aux lieux d'être.
- LUCENA, Daniela. 2015. *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires, Biblos.
- MERBILHAÁ, Margarita. 2014. "La organización del espacio editorial". En de Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 31-62.
- MILLÁN, José Miguel. 1985. "Entrevista a Jorge Luis Borges. El olor de los tigres". *Culturas*. Suplemento semanal de *Diario 16*, n° 10 (16 de junio).
- MORRESI, Sergio y VICENTE, Martín Alejandro. 2017. "El enemigo íntimo: usos liberal-conservadores del totalitarismo en la Argentina entre dos peronismos (1955-1973)" *Quinto Sol. Revista de historia*. Vol. 21, n° 1 (enero-abril), pp. 1-24.
- MUDROVIC, María Eugenia. 2013. "Borges y el Congreso por la Libertad de la Cultura". *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, n°36, pp. 77-104. Consultado el 28 de septiembre de 2019. URL: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/mudrovic4.pdf>
- MURENA, Héctor A. 1948. "Condenación de una poesía". *Sur* n°164-5 (junio-julio), pp. 69-86.
- ORTIZ, Juan L. 1996. *Obra completa*. Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- PALACIO, Ernesto. 1948. "El problema educacional". En AA.VV., *Tribuna de la revolución. Conferencias* (con prólogo de Ricardo C. Guardo). Buenos Aires, Ediciones Nueva Argentina - Centro Universitario Argentino Verso. pp. 92-112.
- , 1928. "Nacionalismo y democracia". *La Nueva República*, n° 3, (5 de mayo), p. 1.
- , 1943. "Nota preliminar". En Gerald G. Walsh (S.J.), *Humanismo medioeval*. Buenos Aires, La espiga de oro, pp.7-11.
- PETRA, Adriana. 2010. "Cosmopolitismo y nación. Los intelectuales comunistas argentinos en tiempos de la Guerra Fría (1947-1956)". *Contemporánea Historia y problemas del siglo XX*, volumen 1, año 1, 2010, pp. 51-73.

- PETRA, Adriana. 2014/5. "Héctor P. Agosti, intelectual y político". *Políticas de la memoria*, n° 15, pp. 225-233.
- PETRECCA, Miguel Ángel. 2020. "Las traducciones chinas de Juan L. Ortiz, traductor". En Juan L. Ortiz, *Obra Completa*, edición ampliada y revisada, en prensa. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral-Eduner.
- PRENDERGAST, Christopher. 2004. "The World Republic of Letters". En Prendergast, Christopher (ed.), *Debating World Literature*. London-New York, Verso, pp. 1-25.
- SARLO, Beatriz. 2002. "Recuerdos de un escritor profesional". En Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria (I). Amigos y maestros de mi juventud. En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires, Taurus, pp. 9-30.
- SVERDLOFF, Mariano. 2017. "Esnobismos de la derecha: Lesca, el fascista irreductible, de Jorge Asís". *Cuadernos LIRICO*, n° 16. Consultado el 1 de noviembre de 2019. URL: <https://journals.openedition.org/lirico/3786>
- VENTURINI, Santiago. 2020. "Juan L. Ortiz, traductor". En Juan L. Ortiz, *Obra Completa*, edición ampliada y revisada, en prensa. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral-Eduner.
- WESTPHAL, Bertrand. 2007. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris, Minuit.
- WILFERT-PORTAL, Blaise. 2007. "Des bâtisseurs de frontières. Traduction et nationalisme culturel en France, 1880-1930". En Lombez, Christine y von Kulessa, Rotraud eds., *De la traduction et des transferts culturels*. Paris, L'Harmattan, pp. 231-253.

El escritor argentino y la internacionalización. Las jergas de la autenticidad

GUIDO HERZOVICH

Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

guidoherzovich@gmail.com

Buenos Aires – Argentina

Recibido: 19 de marzo de 2020 – Aceptado: 25 de abril de 2020

Resumen: El ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición” (1951) no es solo una pieza clave de las lecturas contemporáneas de su obra; además se lo considera un punto de viraje en los debates sobre la literatura nacional y aun se le pide la clave para la modernización o la emancipación de una literatura periférica. La hipótesis de este artículo es que la centralidad del ensayo es mucho más reciente de lo que se cree. La primera recepción fue en gran medida negativa y no tuvo que ver con el nacionalismo que rechaza ostensiblemente, sino con la relación entre el arte de la escritura y la geopolítica de la cultura que sugiere. Muchos pensaron que había nacido viejo; desde entonces no ha dejado de rejuvenecer. Este desfase temporal es significativo: es testimonio de transformaciones que no derivan de la intervención del texto, sino que más bien explican su ascenso. Por los problemas de los que se ocupa y por la mutación vertiginosa de la figura de su autor, seguir la suerte crítica de este texto breve, brillante y anómalo permite sondear la relación entre los cambios de la circulación de la literatura y algunas grandes transformaciones del imaginario cultural.

Palabras clave: Borges – “El escritor argentino y la tradición” – Autenticidad – Geopolítica

The Argentine Writer and Internationalization. The Jargons of Authenticity

Abstract: Borges’ essay “The Argentine Writer and Tradition” is a key text for contemporary readings of his work. It is also considered a landmark in the historical controversy over the notion of a national literature, and has been called on to offer solutions for the modernization or emancipation of peripheral literatures. In this article I argue that this essay’s centrality is substantially more recent than is usually assumed. The essay’s first reception was to a large extent negative and did not revolve around its

ostensible target—i.e. cultural nationalism—but rather indicted the relationship between the art of writing and the geopolitics of culture that it entails. Many people thought at the time that it was born old; since then it has ceaselessly rejuvenated. This temporal disjuncture bears witness to cultural transformations which do not stem from the text itself but rather explain its ascent. Given what is at issue in it, as well as the dramatic transformation of its author's global standing, to follow the critical trajectory of this short, brilliant, and somewhat anomalous essay offers a lens into the relationship between changes in literary circulation and overarching transformations in the cultural imaginary.

Keywords: Borges – “El escritor argentino y la tradición” – Authenticity – Geopolitics

“El conocimiento social es siempre impuro y la lucidez suele ser interesada.”

Carlos Altamirano

1. Geopolítica de un seudoproblema

El ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición” (1951) vive hoy en la hipérbole. No es solo una pieza central de las lecturas contemporáneas de su obra; además se lo considera un punto de viraje en los debates sobre la literatura nacional y aun se le pide la clave para la modernización o la emancipación de una literatura periférica. Como tal, ha recibido un volumen de citas y exégesis vertiginoso.

Para Daniel Balderston, autoridad en los estudios borgeanos, es el “ensayo más famoso de Borges”, que lo habría compuesto “con una intuición de que sus palabras iban a resonar no solo en la Argentina: que serían palabras esgrimidas por escritores en muchísimos países cuando los quisieran callar sus nacionalistas de turno” (9). Sylvia Sáitta opinó que el texto “clausura una vieja polémica sobre cómo escribir literatura argentina desde un lugar periférico, es decir, sobre cuál es la tradición de la literatura argentina y con qué materiales se debe escribirla” (2000: 80). Es por eso, para Sergio Pastormerlo, “una de las mayores operaciones borgianas sobre el campo de la cultura argentina, solo que su argumentación es tan hábil que produce la ilusión de que allí simplemente se desata un nudo imaginario (1995: 1). Mariano Siskind lo juzgó un hito en la historia del “deseo cosmopolita” latinoamericano y propuso leerlo como la afirmación de “una práctica literaria estratégica que se abre camino a la fuerza hacia el ámbito de lo universal” a la vez que posibilita “denunciar tanto las estructuras hegemónicas de la exclusión eurocéntrica como la auto-marginación que resulta del discurso normativo nacionalista” (2016: 18).

En 2003 se le dedicó un coloquio en la Universidad de Bretagne Sud, en Francia, al que siguió un libro de artículos el año siguiente. “A más de cincuenta años”, afirmaron sus editores, “no solo conserva su pertinencia, sino que ha superado los límites de su contexto geográfico e histórico original” (Attala et al, 2004: 10). Diez años después Balderston extendía el diagnóstico: “las consecuencias de sus palabras han movido las aguas y los suelos por ya más de sesenta años” (2013: 9). Sandra Contreras lo consideró “irrefutable, todavía hoy, para nosotros” (2000: 209).

Pero no siempre fue así. Estas afirmaciones a menudo proyectan certidumbres actuales sobre la superficie del texto: lo valoran de acuerdo con valores de la crítica contemporánea, deducen la polémica original a partir de los términos del propio ensayo y descuentan su efectividad porque comparten sus conclusiones y se rinden ante la inteligencia y la astucia de la argumentación. Sus arbitrariedades, aun sus errores –como el ejemplo maestro, pero falso, de la ausencia de camellos en el Corán– no hacen más que confirmar su brillantez despiadada.

Las lecturas contemporáneas tienden así no solo a postular un consenso que el contexto original no corrobora, sino que sugieren una evaluación imprecisa sobre el estado de las discusiones en las que el texto intervino o fue invitado a intervenir. De otro modo resulta sorprendente que, en su primera década de circulación, en los años cincuenta, la crítica filoborgeana lo mencione apenas circunstancialmente y no le dé nunca un lugar explicativo importante. De esa ausencia, indicativa tanto del contexto polémico como de los intereses de la crítica que acompañó la emergencia de Borges como figura internacional, me ocuparé en una futura segunda parte de este trabajo. En esta primera parte me voy a ocupar de la coyuntura de producción del texto; es decir, del estado de las discusiones en las que interviene y las principales respuestas que recibió en esos primeros años de circulación.

La primera comprobación es que el texto, para muchos críticos de entonces, se vuelve objeto de polémica por motivos que no versan ni sobre el problema de la literatura nacional ni sobre los materiales legítimos para escribirla. La mayoría de los críticos que lo discutieron en esos primeros años, por lo general en el marco de una polémica más amplia con la figura de Borges, no lo hacen en defensa de ninguna de las tradiciones “nacionales” que refutaba, sino para enjuiciar la relación entre el arte de la escritura y la geopolítica de la cultura que prescribe el texto. El trasfondo de esta discusión es doble: por un lado, la internacionalización cada vez más veloz de la literatura, que la propia figura de Borges testimonia como pocas; por otro, la nacionalización del imaginario de la disputa geopolítica a instancias de la rápida transformación de la industria editorial argentina.

La naturaleza geopolítica del asunto convoca de diversos modos el horizonte nacional, pero en términos que no se dejan confundir con los que Borges refuta. Lo que está en disputa no es el origen o los límites del repertorio de “temas, formas y procedimientos” que correspondiera explotar a los escritores argentinos, sino modos contrapuestos de entender la cultura y la intervención cultural. Es decir: cuál debe ser la relación del artista con las intensidades de la realidad social inmediata y cuáles deben

ser los instrumentos conceptuales que permitan trazar líneas divisorias dentro de la producción cultural circulante, y por lo tanto bajo qué términos se debe politizar el debate. Se trata fundamentalmente de una discusión sobre los términos y la función de los modelos normativos en el espacio cultural, inseparable de las enormes transformaciones que estaban teniendo lugar tanto en relación con la heterogeneidad creciente de los participantes en el espacio de la literatura como con la masificación, mercantilización e internacionalización de sus modos de circulación.

La segunda comprobación, en este punto, es que fueron muchos los que consideraron en esta década que el horizonte de autenticidad que proponía el modelo de la “literatura nacional” era abstruso e improductivo. Pero el modelo “irreverente” de Borges, como veremos, les pareció igual de ineficaz para las batallas culturales que debían dar, en la medida en que combatían –y esta era otra forma de universalismo– en el marco de una guerra cultural que se daba en Buenos Aires lo mismo que en Nueva York o París.

En medio de las dinámicas de esos procesos se estaba transformando a una velocidad vertiginosa la figura del propio Borges. Ya es doxa que la crítica argentina, y en particular los jóvenes de clase media y de centroizquierda que la revista *Contorno* (1953-59) refiere como sinécdoque, no percibió el “valor” de la obra de Borges. “Mientras los jóvenes juzgan y condenan a Borges –‘estéril’, ‘alambicado’, ‘retórico’, ‘deshumanizado’, ‘intelectual’, ‘literato sin literatura’–, Francia y luego Estados Unidos, y luego la mayor parte de Europa, descubren en Borges a uno de los escritores más poderosos de nuestro tiempo” (Alazraki, 1976: 12). Ahora que su triunfo ha sido completo –“de la Sorbonne a las fortalezas de la cultura pop”, según el ingenioso dictum de Rodríguez Monegal (en Alazraki, 1976: 269)– y aun lo más sofisticado de la crítica argentina trabaja hace ya décadas para apropiarse la figura de Borges de manos de su propio grupo social, de los medios de masas y de su viuda, revisar aquellos últimas polémicas permite ver, en primer lugar, frente a qué demandas y necesidades la enseñanza de Borges resultaba “estéril”; y en segundo lugar, algunos de los consensos del imaginario cultural que triunfó con él.

2. La eternidad y un día

La primera anomalía, en un texto que se ha vuelto clásico y en un autor tan meticuloso en el control de su obra, es que el ensayo que conocemos se presente como la “versión taquigráfica” de una conferencia. Si bien Borges fue un conferencista prolífico durante la segunda mitad de su vida, son poquísimas las conferencias que incorporó como tales a sus libros de ensayo. Hay una sobre Nathaniel Hawthorne (del 49) incluida luego en *Otras inquisiciones* (1952), pero allí se trata del “texto de la conferencia” y no de las notas de un taquígrafo, que Balderston consideró “bastante descuidada en algunos detalles” (2013: 5). En función de las numerosas y significativas anomalías que contiene el texto, se podría especular que el género “versión taquigráfica” permitía mayor libertad para el uso estratégico de la imprecisión.

Estas anomalías han enardecido a muchos de sus exégetas y en casos no menos frecuentes han inducido al error. “El escritor argentino y la tradición” fue primero una

clase para el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951, en Buenos Aires, probablemente versionada al año siguiente en Córdoba.¹ En 1953 la revista de la institución, *Cursos y conferencias*,² sigue una práctica habitual y publica el texto con esta aclaración: “Versión taquigráfica de la clase dada en el Colegio, el 19 de diciembre de 1951”. En enero-febrero de 1955 el número 232 de la revista *Sur* (páginas 1-8) publica una versión corregida; se lee al pie: “Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores” (1955: 1). Una nueva versión ligeramente corregida, pero con la misma nota al pie –sin mención de fecha– se agrega en 1957 a la reedición de *Discusión*, un libro de ensayos de 1932. Posteriormente, y sin ninguna aclaración sobre la fecha original del texto, figurará también al final de ese libro en las *Obras completas*.

A eso se debe que un número vertiginoso de comentaristas lo haya fechado –y acaso lo fecha todavía– en 1932, aun a pesar de que uno de los párrafos más jugosos y citados del texto menciona “La muerte y la brújula”, un cuento que se publicó recién en 1942.³ Más anómalo es que Borges diga haberlo escrito “hará un año”, lo cual ni siquiera cuadra con la fecha original de la conferencia.

Sebastián Hernaiz explicó la parte explicable de esta anomalía. En la versión de *Cursos y conferencias* en 1953, Borges compara sus “libros ahora felizmente olvidados (*Luna de enfrente*, *Evaristo Carriego* y otros muchos)” con “uno con título *La muerte y la brújula*”; es decir que la frase refiere un libro y no un cuento con ese título, lo cual es exacto: en 1951 Emecé publicó una compilación de sus cuentos “revisados y corregidos” con el título *La muerte y la brújula* (2019: 88). El colofón de ese libro dice 21 de septiembre de 1951, apenas dos meses antes de la conferencia, pero es verosímil que Borges lo hubiera armado varios meses atrás. La parte inexplicable es que Borges refiera el libro cuando en rigor lo que discute es el cuento, aún más que diga que lo “escribió” poco antes cuando ninguno de los textos de ese libro era original, y el que titulaba el volumen tenía casi una década.

Todavía más extraño es que la corrección de *Sur*, que presumiblemente vino a pulir las desprolijidades de la “versión taquigráfica” anterior, sea la responsable mayor de la confusión. Ahora se lee: “luego, hará un año, escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula*” (1955: 5). La referencia es más precisa –señala el cuento y no el libro– pero mantiene la cláusula temporal, ya imprecisa y ahora engañosa en un texto que ha perdido su fecha original, y también las itálicas, que suelen reservarse para el

¹ El diario cordobés *La Voz del Interior* anunciaba para el 7 de junio de 1952 una conferencia suya en el Ateneo Filosófico de la capital: “El escritor y la tradición argentina” (3 y 4 de junio de 1952). Véase el relevamiento de “Conferencias de Jorge Luis Borges (1949 - 1955)” en la página del Centro Borges de la Biblioteca Nacional Argentina. Sobre el CLES, puede verse el artículo de Mariela Blanco (2019).

[Nota de la coord.: sobre el funcionamiento de la herramienta digital *Conferencias de Jorge Luis Borges (1949-1955)*, ver en este mismo dossier la reseña de Ornela Lizalde y Sol Martincic.]

² Año XXI, Volumen XLII, Nos. 250-251-252 de enero-febrero-marzo.

³ Lo fecharon en 1932, entre muchos otros, Volek (1977: 308) o Massuh (1980: 23). Olea Franco, guiándose precisamente por la referencia al cuento, elige fecharlo en 1942 (2011: 120).

título de libros y no de cuentos. Así pasó luego a *Discusión*, a las *Obras completas*, a la eternidad, a través de casi treinta años de negligencia en la vida de un corregidor serial.

Como las ideas de “operación” o “intervención” –junto al presupuesto de infalibilidad– se han vuelto un modo central de pensar lo que ha hecho Borges con la literatura, en los últimos años la crítica ha considerado estas anomalías como otras tantas astucias de su autor, procediendo por lo tanto a su interpretación. Las hay de todo tipo: poéticas, contrafácticas, ingeniosas, verosímiles.⁴ Hernaiz, con agudeza, opina que en esta serie de peripecias filológicas hay dos operaciones distintas, vinculadas con los diversos valores que el nacionalismo cultural representaba en cada coyuntura. Cuando da la clase en 1951, Borges omite la fecha original y refiere el libro recién publicado para actualizar la “mutación estética”, y por lo tanto la “intervención política”, que había realizado diez años atrás:

[...] si en 1942 el cuento “La muerte y la brújula” podía leerse como una sutil intervención que forma parte de la amplia campaña contra el nazismo que desarrolla Borges, en 1951 su autor consigue [...] que “La muerte y la brújula” sea ya no –o ya no solamente– una intervención contra el nazismo, sino ahora también –y por sobre todo– una operación contra el peronismo. (Hernaiz, 2019: 92-3)

En 1957, en cambio, cuando el peronismo estaba proscrito y Borges dirigía la Biblioteca Nacional, al decidir agregarlo sin aclaraciones a un libro de 1932 –y al conservarlo así en las *Obras completas*– más bien “borronea el sentido de intervención contextual que tenía ese texto fuertemente antiperonista” (Hernaiz, 2019: 95). Así, podríamos decir, lo empuja hacia el pasado. Como si ese texto que se presenta como una clausura del problema nacional de la literatura reemplazara ahora sus ensayos “nacionalistas” de los años veinte, que, en la misma década del cincuenta, al organizar sus *Obras completas*, decidió no reeditar.

Si fechar en el presente de 1951 un cuento del 42 permite resignificarlo y enfatizar el valor actual de su intervención, la operación inversa –agregarlo deliberadamente sin aclaraciones a un libro de 1932– cumple también una función opuesta: desdibuja no solo su sentido contextual (antiperonista) sino también su importancia para el presente. La intervención se vuelve temprana y aun pionera –y así fue referida en ocasiones por aquellos que la fechan en el 32– pero, por lo mismo, más testimonial que tempestiva. Esto importa en la medida en que, como veremos, los términos de la polémica explícita que plantea “El escritor argentino y la tradición” tuvieron en esa primera década un eco muy débil a ambos lados de la grieta borgeana.

⁴ Véanse, por ejemplo, las interpretaciones de Waisman (237), Lafon (14), Olea Franco (120) o Piglia (citado en Hernaiz 86).

3. La literatura del monocultivo

Para los críticos nacionalistas, su blanco más ostensible, resultó fácil encuadrar “El escritor argentino y la tradición”.⁵ Borges, presidente de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), era entonces una figura de la oposición (Fiorucci, 2011); aun si la conferencia se restringía a argumentos de orden literario, el nacionalismo era un asunto eminentemente político. La conferencia se les aparecía como un ejemplo extremo, incluso caricaturesco, del giro antinacionalista y antipopular que la intelectualidad liberal, cuya sinécdoque era la revista *Sur*, había perfilado primero frente al fascismo europeo y actualizaba ahora, acelerándolo, frente el gobierno peronista.

Jorge Abelardo Ramos hizo el diagnóstico de ese giro, posiblemente sin haber leído la conferencia, en un libro de gran repercusión: *Crisis y resurrección de la literatura argentina* (1954). En 1957, el popularísimo *Imperialismo y cultura* de Juan José Hernández Arregui le adjudicó a “El escritor argentino y la tradición” el lugar que le correspondía.

La perspicacia literaria del joven Ramos, militante e historiador de lo que será luego la “izquierda nacional”, ni era ilimitada ni hija del rigor, pero contaba con alguna ventaja a la hora de leer un fenómeno cultural marcadamente histórico, que ponía en juego las relaciones recíprocas entre alta cultura, cultura popular y nación: carecía de cualquier prurito de autonomía para pensar la literatura.

Ramos advirtió enseguida que las lecturas del *Martín Fierro* que habían hecho Ezequiel Martínez Estrada y Borges en esos años, en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948) y *El “Martín Fierro”* (1953), eran un episodio claro de este movimiento. En el instante en que las masas proletarias llegaban al primer plano de la vida pública para adjudicarse los símbolos de la nacionalidad, dos grandes escritores de la élite liberal se lanzaban a arrebatarles su poema, refutando la caracterización épica y nacional que habían hecho Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas de ese monumento de la cultura del pueblo.

De manera previsible, la disputa se planteaba en términos de cercanías y distancias (que podían determinar qué era lo propio y qué era ajeno) y de similitudes y diferencias (que señalarían qué particularidades podían ser sinécdoque de la nación). Lo que estaba en juego, en otras palabras, era cuáles debían ser las voces que se oyen, en el plano de la cultura, cuando alguien dice “nosotros”.

Para Ramos era evidente que las relecturas de Martínez Estrada y Borges querían alejar el *Martín Fierro* del lector actual: alejar el drama histórico y alejar el poema como artefacto estético y narrativo. Borges no ocultaba lo primero: “para nosotros el tema del *Martín Fierro* ya es lejano y de alguna manera exótico; para los hombres de mil ochocientos setenta y tantos era el caso vulgar de un desertor que luego degenera en malevo” (citado en Ramos 68). Difícilmente lo fuera, opinaba Ramos, para los lectores y escuchas que hicieron del poema un best seller espontáneo, ofrecido famosamente

⁵ Para un análisis de esa relación, ver en este dossier el artículo de Mariano Sverdloff, “La hidra de los traductores: exclusiones y continuidades en ‘El escritor argentino y la tradición’”.

entre los quesos y los salamines de las pulperías de la pampa (68). El “nosotros” de Borges era el de “los hombres de la ciudad”: los de 1870 no menos que los de 1950. Para Ramos, por lo tanto, el *Martín Fierro* y la relectura de Borges debían explicarse antes por las continuidades que por las rupturas: “En el espíritu de Borges y de toda su clase, el *Martín Fierro* se ha convertido en peón de estancia, en obrero industrial, en ‘cabecita negra’” (68). Así, el drama del gaucho en la época de constitución del Estado, oprimido para adecuarlo a las necesidades del capital, era *en lo fundamental* el drama del obrero peronista. Borges, inversamente, *en lo fundamental*, era Mitre. Por eso su “opúsculo denigratorio” (68) buscaba desdibujar todo lo que había hecho del poema de Hernández una gesta colectiva y popular: una epopeya. “[L]a cándida y estafalaria necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico –había escrito Borges–, ha pretendido comprimir en ese cuchillero individual de 1870 el proceso misceláneo de nuestra historia” (citado en Ramos 74).

Es precisamente en este punto que Hernández Arregui anuda la lectura individualizante que hace Borges del *Martín Fierro* con “El escritor argentino y la tradición”:

Su europeísmo le lleva a desestimar toda tradición y a ver en esta insuficiencia de la literatura nacional, según él, una libertad salva de ataduras dogmáticas. Es decir, una libertad para encadenar la creación, a modelos o influencias extranjeras. Niega por eso, que el *Martín Fierro* simbolice el alma nacional. Y dice bien. *Martín Fierro*, es verdad, no es el alma nacional, pues le faltan al poema algunas condiciones definitorias de la epopeya. Es el alma fugaz, acorralada, del hombre de la campaña bonaerense –y por similitud de causas históricas del interior del país– en un momento de su tránsito desventurado por la Historia. Y cuando Borges –un escritor porteño– afirma que por carencia de una tradición literaria nacional, está libre de ataduras para “manejar todos los temas europeos sin superstición, con una irreverencia que puede producir y ha producido consecuencias afortunadas”, una vez más enrevesa las cosas, pues esa irreverencia oculta la voluntad negatoria de lo argentino en sus raíces, aunque su presencia esté ahí, en la negación misma, y por tanto “las consecuencias afortunadas” de tal actitud no son tales, sino una literatura falaz, pues parafraseando a Gide, con sentimientos extranjeros es como se hace una literatura sometida. Es decir, mala literatura. (Hernández Arregui, 2005: sn)

El *Martín Fierro* no es la totalidad de la Nación, pero “por similitud de causas históricas” puede representarla en una medida que la literatura de un escritor porteño, hecha con “sentimientos extranjeros”, no podrá jamás. Se trata de una ideología representativa y totalizadora de la cultura, más bien homogeneizadora que esencialista, en la medida en que hace depender de su unidad orgánica la cohesión social y la soberanía. La relación entre unidad interna y amenaza externa es un aspecto central de la definición de “Cultura” –con mayúscula– que propone Hernández Arregui,⁶ así como la relación orgánica entre el individuo y la colectividad: “La Cultura, pues, tiene un

⁶ “¿Qué es una Cultura? Cultura es un estilo de vida, con rasgos regionales o nacionales diversos articulados a valores colectivamente intuitos como frutos del suelo mediante el nexo unificador de la lengua y experimentados como la conciencia, cerrada en sí misma, en tanto resistencia a presiones externas, de una continuidad histórica en el espacio y en el tiempo, afirmada en tendencias de defensa y en la voluntad de trascender fuera de sí” (2005: s/n).

doble carácter: es colectiva y al mismo tiempo individual. La interacción entre el individuo y el grupo es constante” (2005: s/n).

Por eso el problema es también la relación entre las características de los símbolos que cumplen una función unificadora y las características culturales y sociales de los sujetos que están, objetivamente, en condiciones de producirlos. Lo que Borges presenta como la reivindicación de un derecho –moverse libremente dentro de la tradición europea (es decir, universal)–, Hernández Arregui lo reescribe como “voluntad negatoria”, es decir, como exclusión. ¿Quiénes son los que pueden, a fin de cuentas, “manejar todos los temas europeos sin superstición”? Por eso para él la oposición borgeana entre esa riqueza europea y la “limitación de la mente argentina a unos pocos pobres temas” es falaz. La diferencia entre un modelo y otro es menos la densidad o la variedad de los materiales disponibles que el perfil demográfico y la actitud subjetiva de “los elementos creadores”: los pensadores y los artistas (2005: s/n).

En el ensayo de Borges, el concepto normativo que rige la relación del artista con los materiales es la irreverencia; viene a suplantarse el lugar que ocupaba, en el modelo nacionalista, el concepto de autenticidad. Como con cualquier concepto normativo, en el contexto de una polémica, la pregunta clave es quién puede desplegarlo frente a quién y a qué efecto. Para advertir las implicaciones y las diferencias de ambos conceptos, es necesario entender por qué muchos críticos jóvenes, hijos de inmigrantes europeos por lo general y tan antinacionalistas como la revista *Sur*, percibieron que el modelo aparentemente liberador de Borges los dejaba inermes y prefirieron en cambio aferrarse a un concepto reformulado de autenticidad.

4. Encantos de lo patético

En diciembre de 1953, pocos meses después de que la conferencia de Borges se publicara por primera vez, el joven Juan José Sebreli escribe una suerte de réplica para la revista *Centro*, editada por estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA): “El escritor argentino y su público”. El título y la refutación de argumentos específicos a lo largo del texto indican una polémica directa, pero sin embargo Sebreli no menciona la conferencia y nombra a su autor una única vez: para citarlo, y con aprobación, en calidad de exégeta del carácter nacional, por haber observado la similar parquedad argentina de Rosas y de Yrigoyen (1953: 28).

La mención proviene de un ensayo de *Inquisiciones* (1925) y nos recuerda que su etapa nacionalista de juventud estaba presente en el debate contemporáneo, como parte de una discusión más amplia del grupo de la revista *Martín Fierro* (1924-1927) a la que Borges había pertenecido. La ironía es que ahora, al cumplirse un cuarto de siglo de su salida, aquella revista podía incluso ser recuperada por sectores vinculados con el nacionalismo. Sebastián Hernaiz rescató hace poco algunos ejemplos, como el homenaje que le dedicó la revista filoperonista *Continente* en 1949:

Martín Fierro, el acusado, en su hora de mayor intensidad, de extranjerizado, y señalado hoy, por algún representante de la generación más nueva, como vocero de un

nacionalismo, empezó como un órgano de arte y crítica libre. Más que para innovar, venía para restaurar (citado en Hernaiz, 2019: 89).

Ese “representante de la generación más nueva”, en rigor un actor clave en todos estos reacomodamientos, es Héctor Murena. Hará cosa de un año –en junio-julio del 48–, a los veinticinco años de edad, Murena había hecho una entrada bombástica en la escena literaria con un artículo largo, denso e irreverente para la revista *Sur*, donde efectivamente consideraba a *Martín Fierro* el “último movimiento de carácter nacionalista que se ha producido en el país” (1948: 73). Salvo que, en su caso, lo hacía con absoluto reproche. Titulado “Condenación de una poesía”, ese primer ensayo tomaba al grupo de la revista, y en particular al Borges poeta de los años veinte en tanto representante cabal de su “esencia”, para oponerle a ese supuesto intento de “arte nacionalista” –y a cualquier otro– la exigencia superadora de un verdadero “arte nacional”. La repercusión de su ensayo puede medirse por el hecho de que lo citara poco después, y aun como vocero de “la generación más nueva”, una revista como *Continente*, que estaba en las antípodas de *Sur*.

“Durante algún tiempo, entre fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta –recordó John King en su libro sobre *Sur*–, Murena pareció ubicuo dentro de la revista, generando entusiasmo y hostilidad con sus ensayos y su columna diarística ‘Los penúltimos días’” (1986: 152-3). Fue esa sucesión intensa de intervenciones la que disparó la idea de una “generación parricida” –que luego otros críticos y revistas justificaron mejor– e hicieron de Murena, por breve tiempo, un líder de la juventud intelectual (Rodríguez Monegal, 1956).

Tanto así que el propio Borges discute con Murena, también sin nombrarlo, en “El escritor argentino y la tradición”. En efecto, sobran indicios de que entre aquel primer texto de Murena y la conferencia no hay “una discusión paralela” con “conclusiones semejantes” (Balderston, 2013: 10) sino un contrapunto directo. Más: en la medida en que Murena es el único de sus interlocutores que Borges no deforma hasta la caricatura –a diferencia de los supuestos defensores de la tradición gauchesca y la española–, y en razón de la fecha cercana del texto y de su repercusión, es legítimo pensar que “El escritor argentino y la tradición” fue inspirado directamente por él.

Lo notable, como ya observó Hernaiz (2019: 84-5), es que Borges refrenda la acusación principal que le hacía Murena: el carácter superficial e inauténtico de su criollismo de juventud. Uno de los momentos más recordados de la conferencia, de hecho, no hace sino extender la refutación de dos aspectos del nacionalismo literario que enjuicia Murena. Primero: la idea del “tema nacional”, que incumplen innumerables monumentos europeos: “Piénsese en el *Hiperion* de Hölderlin, en el *Adonais*, de Shelley [...] [que] pertenecen en forma indiscutible a la literatura nacional alemana y a la literatura inglesa” (Murena, 1948: 71); o en los “temas italianos” que “pertenece[n] a la literatura inglesa por obra de Shakespeare” (Borges, 1953: 524). Segundo: la intención de los poetas nacionalistas de “integrar sus poemas con lo que, según un modo de ver extranjero, era más representativo, más pintoresco de la nación” (Murena, 1948: 76) es lo que Borges llama, con el fraseo pulido versión 1957, “el culto argentino del color local”: “un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”

(Borges, 1957: 156). Borges lo refutaba con una prueba tanto más brillante cuanto que era falsa: la ausencia de camellos en el Corán, garante de la autenticidad de Mahoma.⁷ “La conciencia de que no somos y el deseo de querer ser nos llevan a ser falsamente” (Murena, 1948: 69), a llevar la nacionalidad como “una afectación, una máscara” (Borges, 1953: 525).

La agudeza de Hernaiz consiste en mostrar que la concesión sorpresiva de Borges a la “condenación” de Murena estaba sobredeterminada por el contexto: no entrega su obra de juventud ni persuadido por el joven parricida ni por la mera fuerza de su razonamiento antinacionalista, sino porque esa obra estaba siendo recuperada por sectores nacionalistas vinculados al gobierno peronista.

Pero esta concesión es solo la mitad del contrapunto con Murena. La otra mitad la advirtió enseguida Juan José Sebreli, que presumiblemente se vio llevado a escribir su réplica por una doble lealtad, ajena en ambos casos al nacionalismo. Borges, en efecto, rechaza el “arte nacionalista” –en que habría incurrido él mismo en su juventud– a los fines de refutar también los términos del “arte nacional” que exigía Murena, cuyos “encantos” Borges asocia con el existencialismo. Son los prestigios de este último –y acaso todavía también los del propio Murena– los que debieron exaltar el ánimo de Sebreli.

Como puede verse en los bocetos que exhumó Balderston, la crítica al pathos mureniano figuraba en “El escritor argentino y la tradición” desde el primer momento. En el primer párrafo del boceto ya figuraba la idea de que el tema de la tradición no interpela por su dificultad sino porque es “apto para desarrollos patéticos” (Balderston, 2013: 3). Más abajo hay dos punteos de asuntos a desarrollar, bastante similares, que reflejan en buena medida la estructura argumentativa que conocemos. En ambos figuran ya las tres “respuestas comunes” al problema de la tradición que Borges refuta: la tradición gauchesca, la hispánica y la que sin dificultad podemos adjudicarle a Murena. En el primer punteo figura así: “Los negadores de la tradición __ Valor patético de una negación”. Aquí –refiere Balderston– hay una nota agregada en la parte superior de la hoja: “El existencialismo debe una parte d. su éxito a los encantos d. la desventura y d. la soledad; esta negación las busca asimismo”. Luego: “El sentido argentino de la historia”. En el segundo punteo se reformula así: “Negación de la tradición. __ Valor político d. esa negación. __ El existencialismo. __ El sentido sudamericano d la historia” (4). El texto publicado lo desarrolla como sigue:

Llego a una tercera opinión que he leído hace poco sobre los escritores argentinos y la tradición, y que me ha asombrado mucho. Viene a decir que nosotros, los argentinos, estamos desvinculados del pasado; que ha habido como una solución de continuidad entre nosotros y Europa. Según esta curiosa opinión [en 1955 “este singular parecer”], los argentinos estamos como en los primeros días de la creación; el hecho de buscar temas y procedimientos extranjeros [en 1955 “europeos”] es una ilusión, es un error; nosotros debemos comprender que estamos esencialmente solos, que no podemos jugar a ser europeos; estamos en una situación de angustiada soledad [en 1955 desaparece esta cláusula final].

⁷ Véase Catelli, 2004.

Esta opinión me parece infundada; sin embargo, comprendo que sea aceptada por muchos, porque esta declaración de nuestra soledad, de nuestra debilidad [en 1955 “perdición”], de nuestro carácter primitivo tiene, como el existencialismo, los encantos de lo patético; creo que muchas personas pueden aceptar esta opinión porque una vez aceptada se sentirán solos, desconsolados, y de algún modo interesantes también. (Borges, 1953: 522)

Todos estos términos eran de Murena: la orfandad frente a Europa, la carencia de historia, la soledad definitiva. “Condenación de una poesía” está organizado alrededor de una serie de dicotomías perfectamente alineadas: al “arte nacionalista”, marcado por una voluntad intelectual de representar al país, Murena le opone un “arte nacional” que surja espontáneamente de la “abrumadora exigencia emotiva de lo circundante” (70). A la demanda de “tema nacional” (que supondría una mirada exterior, superficial, pintoresca), le opone un “sentimiento nacional” (interior “en el sentido bergsoniano” [80], profundo, vinculado a la “verdadera realidad”). Si el primero se vuelca hacia el pasado, el segundo está entregado al presente. El arte nacionalista es “artificio”; el arte nacional, en cambio, “experiencia vital”.

La astucia de Murena reside en refutar por inauténtica la idea de arte de los “nacionalistas”, para la cual la autenticidad es un valor clave. Eso lo lleva a postular un arte de autenticidad mayor, que persiste en llamar “nacional”. Sin embargo, la trama conceptual que sostiene la “autenticidad” de su idea de “arte nacional”, de resonancias efectivamente existencialistas, conserva poco o nada de “nacional” en ningún sentido sustancial. Murena llama a “experimentar el sentimiento que lo circundante origina, esto es, el sentimiento nacional” (1948: 78), pero ¿cuáles son los límites de “lo circundante”, que en otra ocasión llama también –significativamente– “el contorno” (70)? A eso se debe el caos gentilicio que caracteriza a Murena y que le reprochó oportunamente Alcalde (1954: 6) o Carlos Viola Soto (1954: 87): América, Sudamérica, Argentina, la pampa y Buenos Aires explican a distintos niveles una misma experiencia –la soledad– que lo mismo aparece justificada por la orfandad (americana) respecto de Europa o por el vacío (pampeano) de la llanura. Desidentificarnos de esa experiencia es el origen de la inautenticidad que nos aqueja.

Rehuimos nuestra condición de soledad y desheredamiento históricos –porque los americanos somos precisamente europeos que hemos perdido todo derecho a la tradición y a los derechos europeos– y nos conformamos, nos calmamos con el engaño y la exterioridad de un tradicionalismo peligroso, mientras ante nosotros, ahora, en los planos más evidentes y más ocultos, se nos presenta y nos acosa la soledad, la soledad que es nuestra existencia, la soledad, la soledad a la que debemos arrancarle nuestra propia vida, nuestra propia poesía. (Murena, 1948: 82)

La soledad es la legítima experiencia común, por lo tanto, origen del “sentimiento nacional”, y ha de ser tanto un pilar de la comunidad como el elemento regulador de la autenticidad de su arte. A Murena no se le escapa que ese sentimiento individual de desconexión de los otros “es más bien la antítesis de un sentimiento de comunidad, de un sentimiento nacional; nos caracteriza a todos, pero en lugar de unirnos nos divorcia” (84). Al contrario: la lógica aporética no es el menor de los “encantos patéticos” de su propuesta. Es sabido que en el terreno de la cultura una aporía puede ser una solución

tan buena como cualquier otra: de lo que se trata de es de proponer un drama –un pathos– como coyuntura de producción.

Desde estas páginas o desde otras, en público o en la soledad de nuestras mesas de trabajo, con poesías o con ideas, con nuestra simple vehemencia desnuda proseguiremos debatiendo ciento y una vez estos problemas, levantaremos mil veces nuestro espíritu. Porque no podemos tolerar que esta situación se prolongue. No podemos. (Murena, 1953: 3)

Todavía más importante para explicar la atracción que produjo es su entonación a la vez apasionada y demandante, que constituye su elemento normativo. Su modelo permitía reinventar una idea comunitaria y misional de la cultura, pero vaciada de todo tradicionalismo. Y le permitía a la vez colocar, en el centro de esa tarea colectiva – cohesionada por esa repetición obsesiva de una demanda total –, un drama que solo podía experimentar y elaborar el individuo, valga la redundancia, “en soledad”.

El magisterio de Murena fue meteórico, muy intenso y más breve. La última cita pertenece a *Las ciento y una*, la revista que hizo Murena en junio de 1953 junto con Sebreli, Viñas, Carlos Correas, Rodolfo Kusch, Francisco Solero y algunos otros. Luego el pathos llegó al ojo: Viñas, en un café, trompeó a Murena y en lugar de segundo número hubo *Contorno* (1953-59) pero ya sin él.

En 1954, pocos meses después de que Murena hiciera una entrada nuevamente bombástica esta vez a la esfera del arte teatral, Ramón Alcalde y León Rozitchner publicaron refutaciones minuciosas de su imaginario interpretativo, en las que censuraban en particular la vocación homogeneizante y totalizadora –y por lo tanto imprecisa e inverificable– de su idea de cultura. El mismo problema apareció en las réplicas al nacionalismo cultural que hicieron Sebreli y Alcalde, en los meses siguientes, a propósito de la publicación de *Crisis y resurrección* de Jorge Abelardo Ramos. El problema histórico, en buena parte de estas discusiones, era cómo preservar un imaginario de la cultura como tarea colectiva –lo que requería un modelo normativo– y a la vez desarrollar los instrumentos conceptuales que permitieran dar cuenta de su heterogeneidad real, lo que parecía crecientemente necesario para realizar una acción efectiva.

5. El pensamiento y el nylon

Es conocido (y acaso cierto) lo que escribió Ernesto Sábato sobre Jorge Abelardo Ramos, a través de un personaje de *Sobre héroes y tumbas* (1961) en que hasta el propio aludido aceptó reconocerse: “Con la gente que lo odia podría levantarse una sociedad de socorros mutuos más o menos del tamaño del Centro Gallego” (147).⁸

La amplia repercusión negativa que tuvo en su momento *Crisis y resurrección*, sin embargo, debe menos a sus errores que a sus aciertos. Incluso Emir Rodríguez Monegal,

⁸ En una entrevista de los años setenta, Ramos cita de memoria el pasaje de la siguiente manera: “Con la gente que habla mal de él en Buenos Aires podría constituirse una entidad más numerosa que la sociedad Española de Socorros Mutuos” (Raventos, 2006).

que hizo enseguida una lectura muy aguda de los consensos y disputas entre los intelectuales jóvenes, menciona a Ramos –con ostentoso desprecio en cada ocasión– un total de veinticinco veces en su *El juicio de los parricidas* (1956). Ocurre que Ramos resolvía con la claridad del panfletista, la astucia del polemista y el humor del satirista, una serie de problemas que ocupaban a todos los jóvenes intelectuales que protagonizaron en esta década la ampliación y renovación de la discusión crítica (Avaro y Capdevila, 2004).

En primer lugar, Ramos presentaba la literatura como un campo de batalla eminentemente político. Vinculaba así indisolublemente la cultura y la sociedad, a la vez que parecía asignar a la acción ideológica –oficio de intelectuales– un rol importante en el destino de la región. Además, reunía la vida y la obra de cada autor, pero sin recurrir a la “petite histoire” –adjudicarle al autor motivos bajos para descalificar la obra con prescindencia de su contenido– e incluso le daba a la disputa cultural una cierta especificidad: los argumentos de Borges y Martínez Estrada sobre el *Martín Fierro* eran confrontados con otros argumentos sobre el *Martín Fierro* –los de Lugones, Rojas, etc.–y valorados luego de acuerdo a su función ideológica. Ofrecía una refutación general, sobre todo clasista y en menor medida generacional, de la actuación histórica del grupo intelectual ahora identificado con *La Nación* y la revista *Sur*, que la ampliación y diversificación de la esfera literaria de las últimas décadas habían vuelto una suerte de subcultura étnica. A la tradición liberal que representaban –civilizatoria, europeizante, modernizadora–, Ramos podía oponer una lectura revisionista de la historia argentina que, aunque estaba sin duda conectada con el trabajo de los viejos nacionalistas “de derecha” y la política oficial del peronismo, carecía tanto de sus aspectos más aristocratizantes como de los demasiado plebeyos: la perspectiva de Ramos no era esencialista, ni tradicionalista, ni hispanizante, ni telúrica, ni anti-intelectual, ni mucho menos católica, y su “nacionalismo” era latinoamericano. Mostraba un cierto dominio del debate intelectual europeo contemporáneo, hacía el elogio de su impenitente virulencia polémica y se entregaba a ella con una audacia y una franqueza a la que Murena, Sebreli, Adolfo Prieto o David Viñas también aspiraban. Ramos no solo llamaba a la acción: además auguraba el triunfo.

Las réplicas airadas de ciertos intelectuales jóvenes no deberían verse como contradictoria respecto de las posiciones que en años posteriores asumieron muchos de ellos –y tantísimos sectores del campo cultural en general–, vinculadas en efecto a un cierto marxismo latinoamericano: más bien indican que advirtieron tempranamente la potencia y las dificultades de hacer confluir el nacionalismo y la izquierda.

Con todo, las reseñas que le dedicaron tanto *Sur* como *Contorno* permiten advertir algunos de los aspectos, no menos importantes para ellos, que Ramos no resolvía. Ninguna de las dos sale en defensa de Borges o de Martínez Estrada, sino que discuten –por motivos diferentes en cada caso– los instrumentos conceptuales legítimos para la intervención cultural, que implicaban a la vez una idea de la crítica y una idea de la cultura.

Es significativo que la reseña de *Sur* la haya escrito el joven Juan José Sebreli –autor de doce colaboraciones entre 1952 y 1955, nueve de ellas reseñas–, que no pertenecía al

grupo de la revista y participaba en cambio de las que identificaban a “la nueva generación intelectual”, como *Contorno* o *Centro*. Su réplica –en esto consiste la astucia– no representa en ningún sentido una posición adjudicable a *Sur*. Es, al contrario, la transversalidad del propio Sebreli en ese momento, indicativa de las alianzas amplias que favoreció el antiperonismo hasta el golpe de Estado (Herzovich, 2017), la que explica el reproche fundamental que le hace a Ramos: juzgar a “los pseudointelectuales de nuestro país” (Ramos, 1954: 13) desde una posición de exterioridad, o más precisamente considerarlos a ellos como exteriores a la nación, haciendo de la crítica una “una autopsia, una ciencia mortuoria” (Sebreli, 1954: 20).

Pero los escritores que Ramos ha matado, gozan de buena salud. Tienen tanta realidad, tanta eficacia, tanto peso, como las estructuras sociales de las que son solidarios. Los escritores argentinos son para nosotros el Otro que ataca directamente nuestro ser propio por el hecho de existir como escritor, por el solo hecho de escribir. [...] Están ahí, hay que mirarlos a la cara, como se mira a los vivos. Hay que decidirse a hablar con ellos y a responderles, hay que entrar en la discusión inmanente de los problemas que nos proponen [...]. Criticar es ponerse a favor o en contra de algo: por eso la crítica es lucha, pero una lucha que debe desarrollarse en el terreno del enemigo y con sus mismas armas. [...] Ramos hace trampas con las reglas de ese juego limpio y sin ventajas que debe ser la crítica, al delegar en la Sociedad la responsabilidad de la suya. (Sebreli, 1954: 119-20)

Tal vez sorprenda tanto tacto en un eminente “parricida”. Lo que está en juego son políticas de la alteridad, inherentes a toda construcción de un “nosotros” para la cultura, pero que resultaban particularmente sensibles en los años del peronismo. Desde esta perspectiva, la idea de “cultura nacional” de Ramos consagra la grieta: la minoría cipaya era un Otro a extirpar. Sebreli, en diversos artículos anteriores al golpe de 1955, había sumado en cambio su voz a un reclamo de mayor tolerancia democrática para reconciliar las mitades opuestas, igualmente argentinas, que desgarraban el país desde la Independencia.⁹

En su réplica hay además un aspecto más específico: “Los escritores argentinos son para nosotros el Otro que ataca directamente nuestro ser propio por el hecho de existir como escritor, por el solo hecho de escribir”. Habría que decir, inversamente, que era necesario sentir la presencia “viva” de ese Otro como un ataque personal –como una interpelación– para existir como escritor: eso era pertenecer a la literatura argentina, al menos para aquellos que no pertenecían a ella por su origen familiar ni podían tampoco –por la misma razón– sentirse interpelados de manera directa por la literatura europea, es decir: por el proyecto criollo de darle al país una literatura, de colocar la escritura nacional en la república internacional de las letras. Ese Otro, para Sebreli, para Murena y para tantos otros, debía ser un Otro constitutivo; y en efecto afirmaron que no había tradición argentina mientras actuaban en la práctica como si la hubiera, postulando un “nosotros” generacional que tanto los separaba como los hacía parte de la misma familia. La idea clasista de “cultura nacional” de Ramos, en cambio, llamaba a darle la espalda a casi todo lo que, en el espacio literario, resultaba reconocible como una

⁹ Véase, en primer lugar, “Celeste y colorado” (1952), su primer ensayo para *Sur*.

instancia de interpelación, de reconocimiento; obturaba por lo mismo la postulación de un horizonte normativo, es decir: instrumentos eficaces para una polémica inmanente.

En este sentido la idea de “cultura” de Ramos fragmentaba lo que debía pertenecer unido. En otro, en cambio, mantenía unido lo que ya no podía pensarse como un espacio homogéneo, y cuya conflictividad interna debía ahora entenderse como un aspecto central de la geopolítica de la cultura, a la vez que como una tarea central de la crítica. Este es el punto principal del artículo-reseña que escribió Ramón Alcalde para cerrar el número que la revista *Contorno* dedicó, en septiembre de 1955, a “la novela argentina”: “Cultura, imperialismo y literatura nacional”.

Alcalde discute por momentos con Ramos y más a menudo con una posición “nacionalista” genérica que no siempre le hace justicia al libro. La perspectiva nacionalista, concede Alcalde, ataca un problema geopolítico real: la situación de subordinación de la cultura argentina frente a las culturas centrales. Pero la solución que propone es arcaica. Ocurre que “el país colonizador no impone su cultura al colonizado solamente porque puede apoyarla con la fuerza de las armas y con el poderío económico, sino además porque la cultura nativa –autosuficiente mientras vivió aislada– resulta inepta ya para el nuevo papel que le toca en el nuevo orden mundial” (59). El nacionalismo, en este razonamiento, sería un proyecto conservador para preservar o recuperar un estado de cultura –y una identidad cultural– anterior al intercambio transnacional, como un intento de paliar las desigualdades que se derivan de este último. Conste que Alcalde no descarta esta solución, al menos en primera medida, por ilusoria –¿dónde hallar ese estado de cultura anterior, incontaminado?– sino por ineficaz para las funciones que tiene que cumplir la cultura en el mundo contemporáneo. A la visión sustancial e identitaria del nacionalismo, Alcalde opone una valoración funcional –pragmática– de las formas y las identidades culturales. No importa qué valor tenga en sí mismo –ejemplifica– el alfabeto ideogramático chino: pertenece a una era de analfabetismo masivo y desaparecerá con ella. Este análisis, que en realidad no está muy lejos del marxismo nacional de Ramos, no se opone solamente a la valoración identitaria de los nacionalistas, sino también a la valoración estética de las ideas filosóficas que poco antes había defendido Borges en el prólogo de *Otras inquisiciones* (1952).

Por eso, aunque deplora “el insufrible snobismo de Victoria, Mallea, su clase y sus adscriptos”, también Alcalde entiende la tarea cultural como un esfuerzo modernizador. Al fin y al cabo, ese snobismo “procede de la misma ansia de una cultura nacional que corroe a Ramos. Si equivocaron el camino, la culpa no es de la cultura europea, sino de Victoria misma y de la clase que representa” (58). Un balance similarmente dividido hace del “atracción de modas, modales, institutrices, coliseos y conferencistas” (58) que “nos dimos” entre 1890 y 1930: “con todo lo viciosa y superficial que fue esta europeización, [...] fue consecuencia de la liquidación de una estructura feudal-colonial y nos abrió la puerta a una fase económica y cultural nueva” (58).

El problema concreto, entonces, es cómo dilucidar la función ideológico-política particular de los diversos bienes que circulan entre centro y metrópolis. Ramos subsumía sin más los intercambios culturales dentro de la lógica del comercio: como los

países centrales “exporta[n] a los países atrasados los episodios de su creación espiritual junto con sus productos técnicos, a aquéllos no les queda más remedio que aceptarlo todo: las máquinas de escribir, el nylon, las ediciones de lujo, el pensamiento y los roedores del pensamiento” (Ramos 8). Este razonamiento adjudicaba una misma función a artefactos demasiado diversos, cuando hasta el propio Ramos, inspirado por Marx y Trotsky no menos que por Spengler o Benda, era prueba de que “no siempre la adopción de teorías y pensamientos europeos conduce a la subordinación mental al imperialismo” (58). En efecto, “cuanto más nos empeñamos en oponer ‘cultura americana’, ‘cultura argentina’ o ‘cultura nacional’ y ‘cultura europea’ como si fueran mónadas incomunicables, tanto más retardamos la posibilidad de darnos una personalidad y una expresión propia” (58).

De lo que se trataba entonces era de distinguir los modos de intercambio y los efectos de los diversos bienes, en razón de la complejidad y la conflictividad interna que había adquirido la esfera de la cultura a nivel global. Carecer de este diagnóstico era lo que anonadaba la posición de los nacionalistas. “Para poner el problema en sus justos términos y para poder enjuiciar lealmente a nuestros escritores y a nuestros intelectuales en este respecto, es necesaria una distinción previa entre los diversos niveles de cultura y una caracterización lo más exacta posible de nuestra dependencia cultural, respecto de los imperialismos” (59).

A ese fin Alcalde proponía dividir la cultura en dos. En primer lugar: “un nivel cultural ínfimo y medio, el que podríamos llamar del estilo de vida” (59). Este era el “nivel” que la oligarquía (y enseguida su émulo, la clase media) había europeizado entre 1890 y 1930. Aquí pertenecían no solo la comida o la ropa sino también “el cine y el teatro comerciales, la literatura de entretenimiento (suplementos de los periódicos, revistas ilustradas), la divulgación científica, los diarios y la radio, la propaganda comercial. Este es el nivel en que actúa directamente el imperialismo en países no coloniales como el nuestro”, e incluso el nivel en que Estados Unidos avanzaba sus intereses en la propia Europa, donde “sus propios estilos de vida están en retroceso” (59). En segundo lugar: “Por encima de este nivel de cultura inferior y medio, está el nivel de la alta cultura, la gran literatura de ficción, la filosofía, las artes plásticas y musicales, la arquitectura, el cine y el teatro artísticos, las ciencias puras y aplicadas. Ciñéndonos a la literatura y a las ciencias del hombre, podemos comprobar de inmediato que es en este plano donde se da, dentro de las mismas naciones imperialistas, la rebelión contra la concepción imperialista y capitalista”: allí está el ejemplo de Dos Passos, de Miller, de Steinbeck, de Hemingway, de Chaplin (en Estados Unidos), el de Sartre, Merleau-Ponty, Malraux, Bernanos, Camus, Gide (en Francia), el de Bernard Shaw (en Inglaterra).

Este último nivel, sin embargo, era el que había elegido Ramos para situar su intervención: señal de la falta de perspectiva global que marcaba su visión de la cultura.

En la consolidación de nuestra conciencia nacional, el papel de la alta literatura es muy pequeño, no nos engañemos, aunque esto no quite que deba desempeñarlo. Pero tengamos bien en claro que las grandes literaturas han seguido más que precedido a la conciencia nacional. Consolidar nuestra conciencia nacional no es un problema de la

literatura, ni, en su último término, del pensamiento, sino de la acción. Acción que fundamentalmente ha de ser educacional y política, en ambos casos entendiendo la palabra en su sentido más amplio. (1955: 58).

Por eso, para Alcalde, Europa sigue siendo una cantera de oportunidades de modernización, con tal de que se sepa qué importar. “Podemos mirar a Europa con ojos nuevos, y en vez de dandys londinenses, fijarnos en Spinoza, Descartes, Marx, Hegel, o el obispo Berkeley, caro a Borges” (58). Es notable, sin embargo, que todos sus ejemplos pertenecieran a lo que Ramos acordaría en llamar la era revolucionaria de la burguesía.

Se podría decir, llevando la interpretación un paso más allá, que la alta cultura de los países centrales era un arsenal demasiado importante como para rechazarlo, en la medida en que ofrecía instrumentos para el combate cultural más importante: aquel que oponía, precisamente, las formas culturales emancipadas y emancipadoras a aquellas que por su debilidad inherente estaban sometidas al interés del Capital y del Imperio. “Si queremos obrar con lealtad y no dar palos de ciego, en materia de antiimperialismo hay mucho que hacer antes de tomárselas con Borges y con Martínez Estrada” (60). La jerarquía de preocupaciones es evidente, por lo demás, en el uso del “nosotros” que hace Alcalde, donde queda claro qué prácticas considera propias –por más que las critique: “nos dimos un atracón...” (58)– y cuáles ajenas: precisamente las que corresponden a la cultura de masas contemporánea.

Las réplicas de Sebreli y Alcalde a *Crisis y resurrección* de Jorge Abelardo Ramos representan los dos posicionamientos principales respecto del “problema” de la literatura argentina en la década del cincuenta. El primer posicionamiento (que analizo en el apartado 5) suponía establecer los términos de una polémica intergeneracional –que construyera por tanto dos voces colectivas– e inmanente a la esfera literaria, donde los aspectos sociales (como la clase) aparecían refractados en conceptos mediadores como la seriedad, la autenticidad y el compromiso. El segundo posicionamiento (apartado 6) implicaba postergar el debate propiamente literario (“hay mucho que hacer antes de...”) hasta dar con un diagnóstico del lugar y del papel de la literatura –y del libro– en una sociedad transformada por la masificación y la internacionalización de la cultura.

Ambos posicionamientos postulan que no se trata de “una apariencia” sino de un problema real, pero la cuestión no es en ningún caso determinar el origen o los límites del repertorio de “léxico”, “procedimientos” y “temas” que correspondiera explotar a los escritores argentinos. Ocurre que la construcción de un “problema” no es solo la habilitación para proponer luego una “solución final” –según la famosa réplica de Borges al normativismo castizo de Américo Castro– sino también la vía más frecuente, si no la única, para imaginar la cultura como una tarea colectiva.

6. El existencialismo es un universalismo

La forma paradigmática del primer posicionamiento está en “Condenación de una poesía” de Murena y, con mejor suerte, en la figura del “parricidio” que legó al futuro

de la historiografía crítica. En la medida en que postulaba una solución más auténtica para el problema que le adjudica a la generación anterior —una verdadera “literatura nacional” frente a la fallida “literatura nacionalista”—, el joven Murena cumplía la exigencia que Sebrelí le haría a Ramos: “entrar en la discusión inmanente de los problemas que nos proponen”, como si las reglas obligaran a conceder la elección del arma y la hora del duelo. La única manera de saber que se era escritor —que se pertenecía a la literatura argentina— era sentirse atacado personalmente por ese Otro. El parricidio era la respuesta a esa interpelación.

Podría parecer irónico, en ese sentido, que Sebrelí haya rechazado *Crisis y resurrección* por practicar la crítica como “una autopsia, una ciencia mortuoria” (Sebrelí 20). En rigor —más acá del despliegue proverbial de metáforas desproporcionadas— no lo es tanto: en la medida en que el parricidio es la figura que le permite a Murena apropiarse y desplegar de manera ubicua la reformulación existencialista de la dialéctica hegeliana, la negación —en tanto escena de una batalla por el reconocimiento— subsume lo que niega.

El joven crítico Adolfo Prieto, nacido en 1928, recorrió sucesivamente los dos posicionamientos en dos libros que publicó a igual distancia del golpe de estado contra Perón. El primero fue *Borges y la nueva generación* (1954), recordado por ser el primer libro dedicado por entero a su obra. Iba antecedido por un prefacio sin firma que presentaba la “generación” del título en términos murenianos y existencialistas: el “fundamento generador” de esa generación era “el sentimiento concreto de la realidad”, lo que debía ponerlos en una posición privilegiada, en tanto “el destino de lo literario entre nosotros” —y este es otro “nosotros”: es el de la cultura, el de la nación— “está vitalmente unido a la expresión de ese sentimiento” (Prieto, 1954: 7). Así como Prieto hablaba en nombre de un grupo —el libro además iba dedicado “Al grupo del Carmen”, nombre del café donde debían reunirse—,¹⁰ Borges era el representante de otro; porque “ubicar a un autor y a una generación en la atmósfera viva a la que pertenece y juzgar el cumplimiento de su misión literaria implica necesariamente la propia ubicación” (7). Nadie hablaba aquí con su sola voz, en la medida en que ninguna solución legítima podía ser individual.

Prieto, como corresponde, proponía una discusión “inmanente” de la obra de Borges. Organizaba su análisis por género —“el ensayo crítico”, “la poesía”, “el cuento”— para evaluar los textos según los criterios propios y distintos de cada uno, que en cada caso se ocupaba de explicitar. Pero además cerraba la introducción prometiendo juzgarlo en función del “contorno” —del “campo de acción”— que él mismo había elegido para su escritura: tal como lo había expuesto, precisamente, en “El escritor argentino y la tradición”. Sin embargo, ¿qué horizonte normativo podía deducirse de un texto que parece jactarse de debilitarlos todos, prometiendo que, si nos “abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores” (1957: 162)? Poco más que esto, en rigor: que, si la

¹⁰ Se refiere al Café del Carmen, en Paraguay y Paraná, hoy “Esquina Aníbal Troilo”.

patria de Borges era el universo, podía prescindirse de la pátina “nacional” (“americana”) con que Murena había recubierto sus demandas existencialistas. Según esas mismas demandas podía incluso valorarse la propia conferencia, aunque no se estuviera de acuerdo con ninguna de sus conclusiones:

La actitud que revela esta declaración de Borges tiene, por lo pronto, el mérito de la valentía y un raro sabor de autenticidad. ¿Quién que haya escrito o pensado en nuestro país no ha sentido alguna vez el vínculo de la cultura occidental como el único posible? ¿Quién puede presumir de dictar como un axioma la periclitación de ese orbe de cultura y la eclosión de una nueva cultura en el suelo de América? Cultura, tradición de cultura como forma de una vida colectiva, no se improvisa con el aporte de unas cuantas generaciones, y es perfectamente legítima la actitud de los que continúan aferrándose a la tabla de salvación europea; por lo menos tan legítima como la americanista. Ser argentinos es una fatalidad, lo que significa que se lo es de cualquier modo; en este sentido no encuentro cargo posible a la posición de Borges; pero no es una fatalidad ser hombre inmerso en una época determinada, sino un condicionamiento, una situación que influye y se deja influir por el hombre. La cultura occidental, como toda creación humana, reclama el aporte del conglomerado de hombres que se filian a ella. Hoy más que nunca. ¿Qué ha hecho Borges por la cultura de Occidente? ¿En cuánto ha aumentado su patrimonio? ¿Con qué savia ha contribuido a vitalizar su existencia? Estas preguntas no están formuladas desde el limitado panorama de un país y de una literatura nacional, sino desde el amplio sector que Borges ha elegido como campo de acción personal. El universo (“Europa”, es, además de América, el universo para nosotros), es su tradición y su contorno. Tradición y contorno exigen al hombre en la misma medida que dan. (Prieto 24-25)

Prescindir de la nación como horizonte normativo no parecía costarle nada. No es difícil deducir por qué: como se advierte en la última frase, Prieto era totalmente insensible a la propuesta de una relación “irreverente” con la tradición. Si bien el tono general del ensayo de Borges es fuertemente anti-normativo, la irreverencia no es una opción: si faltara, se trataría de un modelo totalmente epigonal. La irreverencia es el elemento transformador que hará posible la apropiación de los materiales y, en el mismo movimiento, permitirá al argentino (al “americano”) identificarse (reconciliarse) con su propia diferencia cultural. Por lo mismo, en la medida en que su diferencia solo puede expresarse como irreverencia, está obligada a negar su naturaleza colectiva. Como en la novela rosa, el éxito individual prueba la igualdad abstracta al precio de obturar su generalización efectiva.

Un modelo de intervención cuyo mérito era haber permitido a un cierto número de judíos y de irlandeses “sobresalir” e “innovar” en el marco de una formación cultural que invisibilizaba la cualidad supraindividual de sus diferencias, tenía muy poco que decirle a alguien que entendía la “tradición de cultura como forma de una vida colectiva”. Justificada por la diferencia y la distancia del sujeto-escritor, la irreverencia concedía derechos sin conllevar obligaciones. Para equilibrar nuevamente la balanza, Prieto proyectaba sobre el universo las mismas demandas que otros proyectaban sobre el hombre o la nación, y a los fines del trabajo crítico, impulsado por los derechos y las obligaciones que le imponían sus veinticinco años, se disponía a personificarlo para establecer un juicio de valor. “Puedo desentenderme de ser argentino, americano, o

inglés, pero no puedo llevar las abstracciones a tal punto de borrar mi condicionamiento de hombre inserto en un devenir histórico” (87).

Como se ve, no aparecen aquí ninguna de las dos exigencias (a menudo inseparables) que durante muchas décadas habían caracterizado el problema de la “literatura nacional” en el discurso de las élites: ni la definición de lo auténtico argentino, ni la colocación internacional de la escritura nacional. La ubicuidad de las demandas, que piden lo mismo si vienen de la nación, de Europa o del universo, podría sugerir que no hay aquí una imaginación geopolítica, una idea de “república mundial de las letras”. Sería más exacto decir que el problema geopolítico había sido nacionalizado (apartado 7). El horizonte normativo existencialista, en tanto recaía –al menos conceptualmente– sobre “el hombre” sin atributos, fue otro modo de universalismo. Si les pareció adecuado a tantos jóvenes intelectuales para las tareas que los interpelaban, se debió a que la guerra cultural, en este punto, parecía tener su batalla local suficientemente sincronizada con las de Europa o Estados Unidos. Por eso podía dársele al nivel de la cultura literaria local, cuyo terreno más ostensible era la organización de la industria del libro y su plataforma más permeable de intervención era la reseña (apartado 8).

7. La nacionalización de la geopolítica

Con similar espíritu de que hay “mucho que hacer antes de tomárselas con Borges”, el segundo posicionamiento se diseña entre “El escritor argentino y su público” (1953) de Sebrelli y el segundo libro de Prieto, *Sociología del público argentino* (1956). Si en el primero, como decía Sebrelli, el Otro que interpelaba a los reciénvenidos a la literatura argentina era la generación anterior –“la última generación liberal” (Prieto *Borges* 16)–, el segundo los llevó a confrontarse con un Otro muy distinto, que suscitaba preguntas y requería métodos de análisis de muy diversa índole.

Buscar legitimación en el público, como había hecho Roberto Arlt en el famoso prólogo a *Los Lanzallamas* de 1931, suponía un intento de sacar el problema de la literatura argentina del terreno inmanente en el que también Borges lo mantenía. Pero Sebrelli no era en 1953 un reconocido cronista popular, ni tampoco el best seller del ensayo que llegaría a ser diez años después; su consideración del público es un simulacro, pero no deja de ser testimonio de una presencia exterior.

Aunque no lo nombraba, la polémica con Borges era directa: “[a]mparados en el universalismo más abstracto”, nuestros escritores “se creen con derechos a jugar con todas las culturas que encuentran a mano, a adoptar todas las actitudes, pero no engañan a nadie: no se puede ser más que lo que se es” (25). ¿Pero qué se era? Igual que Murena, Sebrelli describía la situación del escritor argentino a partir de un diagnóstico de orfandad generalizado: “Un país, un continente entero experimenta un sentimiento de desigualdad e inferioridad frente al ser pleno de la civilización europea” que lo hace sentir (al argentino o al americano) como un “paria” (26). Pero este paria no estaba solo si descubría para quién se escribe. Tampoco estaba solo para descubrirlo, porque contaba con el capítulo “Para quién se escribe” del *¿Qué es la literatura?* de Sartre.

Si los argentinos querían imaginarse como una minoría, como proponía Borges, no era con la apropiación irreverente de judíos e irlandeses con la que debían identificarse, sino con otra característica de la praxis cultural de los judíos, los negros, los proletarios, las mujeres y los homosexuales: “nosotros los argentinos, los americanos, nos encontramos en una posición similar a la de cualquiera de estos modernos ‘parias’” (26). Así como cada uno de esos grupos, según Sartre, lucha antes que nada por los suyos, “los argentinos solo podemos hablar para los argentinos, solamente así lucharemos verdaderamente por el hombre” (26). Dirigirse a sus compatriotas – indistinguible acá de luchar por ellos¹¹ – era el modo en que el escritor argentino lograría hacer coincidir su actividad marginal con sus deberes universales, reuniendo los dos problemas clásicos de la élite criolla respecto de la literatura: construir lo nacional como diferencia y hacerlo valer como universal. Los “parias” que Sebreli hacía equivaler, sin embargo, no eran tan equivalentes.

Todos los argentinos nos apoyamos en una identidad de gustos, de necesidades, de hábitos, de peligros, de glosario, por eso entre nosotros no hace falta explicar ni analizar demasiado, un gesto, una palabra, son suficientes para que lo entendamos todo, pero hace falta hacer ese gesto, esa palabra. (Sebreli 27)

Esta cohesión sorprendente, caricatura del pasaje de Sartre que lo inspiró, era necesaria para equiparar a los argentinos a los judíos o los negros, cuya (supuesta) identidad de intereses derivaba de una situación de opresión colectiva.¹² Sebreli obturaba así, amparado por el prestigio entonces ubicuo de las totalidades, la investigación del problema que estaba en el origen de su denuncia: la falta de “unidad orgánica” del público argentino, que hubiera demandado un análisis de su dispersión.

Eso se propuso hacer Prieto. La *Sociología del público argentino* le daba al mismo desplazamiento hacia el público una justificación metodológica: “¿a ¿existe una literatura argentina? corresponde, en buena medida, la pregunta: ¿existe un público lector en la Argentina?”; con la ventaja de que “esta inversión reduce considerablemente el campo de las hipótesis, de la simple consideración subjetiva”: “es una invitación formal a una tarea apoyada en observaciones, rebatible y corregible por observaciones” (*Sociología* 13).

¹¹ Sartre no dice que cada uno de estos grupos se dirija o tenga que dirigirse ante todo a los suyos, como prueba el ejemplo principal que ofrece: las novelas de Richard Wright. “¿A quién, pues, se dirige Richard Wright? Desde luego, no al hombre universal [...]. Pero Wright no puede soñar tampoco con destinar sus libros a los racistas blancos de Virginia o Carolina, quienes ya han tornado partido y no abrirán libros así. Tampoco podrá destinarlos a los campesinos negros de los ‘bayous’, gentes que no saben leer. [...] éste se dirige a los negros cultos del norte y a los norteamericanos blancos de buena voluntad (intelectuales, demócratas de izquierda, radicales, obreros afiliados al C.I.O.)” (Sartre 86).

¹² Según Sartre, “las gentes de una misma época y una misma colectividad que han vivido los mismos acontecimientos, que se plantean o eluden los mismos problemas, tienen el mismo sabor de boca, son cómplices los unos de los otros y ven entre ellos los mismos cadáveres. Tal es la razón de que no haya que escribir tanto: hay palabras-claves. Si yo relato la ocupación alemana a un público norteamericano necesitaré muchos análisis y precauciones [...]. Si escribo sobre el mismo tema para franceses, estamos entre nosotros [...]” (1948: 76-7). Por otro lado, la falta de homogeneidad dentro los “grupos” oprimidos fue señalada hace años por el feminismo negro de Estados Unidos. Para dar cuenta de los cruces complejos entre formas de opresión, Kimberle Crenshaw propuso el término “intersectionality”.

Prieto inicia las suyas en 1955, poco después de publicar *Borges y la nueva generación*. En junio-julio de ese año *Les Temps Modernes*, la revista de Sartre, traduce y publica varios textos de Borges, seguidos en noviembre por otros más. En octubre el General Lonardi, luego de derrocar al gobierno peronista, lo nombra al frente de la Biblioteca Nacional. Meses después, en Montevideo, Borges confiesa que la Revolución Libertadora le ha inspirado sus primeros poemas en muchos años. Emir Rodríguez Monegal, que estuvo siempre más cerca de Washington que de Moscú, presume que esa producción “tal vez no agregue nada a su arte” pero la celebra igual: “es bueno –y puede ser ejemplar– que Borges, el evadido, el artífice, el europeizante que inventan sus malos o imaginarios lectores, no pueda escribir ahora sino literatura comprometida. Eso ilustra mejor su auténtica radicación humana” (1956a: 21).

Para Prieto, un joven mendocino de veintisiete años con un doctorado en literatura española y un libro sobre Borges, el imperativo de salir a observar tenía que venir menos de la disponibilidad y aun el prestigio de la sociología empírica, que de los signos demasiado ostensibles de una realidad cultural que los registros hegemónicos del ensayo “sociológico”, volcados a la intuición de las totalidades y las continuidades –cf. el exabrupto de Sebrelli–, no permitían interrogar. En lo que nos interesa aquí, esas transformaciones conciernen a la naturaleza de la literatura y del libro, a la vez como mercancía y como institución, en una sociedad de masas capitalista y en un mercado literario rápidamente internacionalizado.

Los intelectuales y escritores de Buenos Aires estaban en una posición privilegiada para advertir esos cambios. En menos de dos décadas el lugar de la ciudad en el mercado internacional de libro en castellano había cambiado drásticamente: de ser un mercado mediano de importación y un productor pequeño para el consumo interno, se convirtió súbita, aunque brevemente, en el primer productor y exportador mundial. Durante los años cuarenta las nuevas editoriales transformaron de manera muy abrupta la ecología del libro, en tanto su aparición dependió sobre todo de factores macroeconómicos y transnacionales, y en medida menor del lento proceso de masificación literaria que testimoniaban, en el medio siglo anterior, la ampliación del público lector, la difusión de literatura en cuadernillos para kioscos, los numerosos emprendimientos de libros baratos para un público popular, la multiplicación de librerías populares y el declive de los establecimientos de élite. Entre el inicio de la Guerra Civil en España, donde funcionaba hasta entonces el grueso de las casas editoriales que proveían el mercado hispanohablante, y 1953, la cantidad de títulos publicados en Argentina se sextuplicó y la cantidad de ejemplares impresos se multiplicó por diecisiete (Rivera 101). Esa industria en ebullición ofreció trabajo y experiencia a un número enorme de escritores, académicos, intelectuales y críticos de todas las generaciones y muy diversos grupos, de los más prestigiosos a los reciénvenidos, de los grandes profesores cesanteados durante el peronismo a numerosos autodidactas.

Esa rápida expansión coincidió con lo que Robert Escarpit, en un libro famoso de 1965, bautizó “la revolución del libro”. El libro no era un producto cultural cristalizado,

antecesor obsoleto de las modernas tecnologías de comunicación de masas: “los profundos cambios que se han producido en el mundo del libro durante los últimos decenios” –afirmaba la UNESCO al prefaciarse a Escarpit– lo habían convertido “en uno de los grandes medios de información de nuestra época paralelamente a la prensa, el cine, la radio y la televisión” (Escarpit 9).

Desde la perspectiva de los jóvenes intelectuales de Buenos Aires, este proceso tenía características ostensibles e inquietantes. Tres son aquí particularmente significativas. Primero: la mercantilización y la vulgarización del libro, visible en el lenguaje de las contratapas, los espacios de venta (librerías y kioscos), la expansión de la publicidad para libros y aun la ubicuidad de la reseña en espacios más regulares, amplios y jerarquizados, en diarios y revistas de todo tenor. Segundo: la heterogeneidad inédita de los libros que podían hallarse bajo un mismo sello y bajo un mismo techo, lo que hablaba del carácter omnívoro tanto de las nuevas editoriales como de las librerías, que incorporaban una diversidad hasta entonces considerada incompatible: clásicos de todo origen, maestros europeos, novedades precedidas de un éxito rutilante en varios países, figuras tanto del “establishment” argentino como de la “literatura social”, novelas ya llevadas al cine, literaturas periféricas mediadas por la industria metropolitana, autores de vanguardia ratificados por la crítica y/o los premios internacionales, policiales de todo tenor, manuales de autoayuda. Esto hacía visible que los países de la vieja Europa eran no solo la cuna de nobles y sedimentadas tradiciones literarias, sino también usinas industriosas de novelas para el gran público.

La superposición de estos dos fenómenos volvía evidente un tercero, que Prieto consideraba un acontecimiento para la literatura argentina: la existencia de lectores muy heterogéneos que pertenecían a una diversidad inédita de espacios sociales (*Sociología* 83 y ss.). De eso daba cuenta el fenómeno literario más visible de la década: el best seller, explicado precisamente como el movimiento por el cual un libro se proyecta por sobre los límites de grupo. La incomodidad que producía no se debía al movimiento en sí, sino a la heterogeneidad de los libros que lograban realizarlo. Puesto a enumerar los “éxitos editoriales” del momento, Prieto escribía en la *Sociología*: “Desde Lin Yutang a Simone de Beauvoir, desde André Maurois a Ernest Hemingway, desde Vicki Baum a Par Lagerqvist, abundan los patrocinios de títulos con más de 25 ediciones y son normales los que logran más de 5” (82). Esa heterogeneidad impedía cualquier interpretación que hubiera podido ser útil para la polémica. Lo único claro era que en las listas de best sellers muy raramente aparecía un escritor argentino, ni siquiera uno latinoamericano. Esa era la otra alarma que hacía sonar la *Sociología*; la pequeña encuesta que llevó adelante Prieto se proponía justamente averiguar por qué.

A esta serie de fenómenos se debe que tanto Sebreli como Prieto testimonien una ebullición de lectores al mismo tiempo que denuncian la inexistencia de un público. “[G]randes librerías, numerosas salas de exposición, de conciertos, de conferencias, son señales certeras de un público ávido de interés por las manifestaciones del arte, la literatura y el pensamiento” (Prieto 8). Por eso “[s]e dirá que todo esto no es más que retórica, ya que al fin es un hecho que nuestros libros se agotan, y muchos de ellos hasta son traducidos” (Sebreli 24). Pero, así como la pregunta por la literatura argentina no

podía contestarse por la existencia de escritores de nacionalidad argentina, tampoco la proliferación de lectores en el territorio alcanzaba para dar cuenta de la presencia de un público.

Tener un conglomerado de lectores no es lo mismo que tener un público considerado como una estructura, como una unidad orgánica, un público de discípulos o de contrincantes y no solo de lectores indiferentes, que se olvidarán al dar vuelta la última página del libro. (Sebreli, 1953: 24)

Acá se ve claro que la reflexión sobre el público es, en primer lugar, una reformulación del problema que había preocupado largamente a las élites dirigentes: el primer horizonte de la cultura ha de ser la cohesión social. En esa línea, Prieto observa del público argentino que “todavía no ha logrado superar sus diferencias de origen y de intereses en una última unidad que le daría la conciencia de conformar un grupo determinado” (83). El público, no menos que el pueblo, ha de tener unidad y autoconciencia y su número debe juzgarse en relación con la población total del país (83), porque pedir menos –festejar, por ejemplo, la supuesta existencia de 100.000 lectores dispersos de literatura, capaces de coincidir con cierta regularidad para hacer un best seller– sería pedirle otra cosa: significaría aceptar que la literatura y la cultura literaria no moldearán ni la lengua ni las prácticas de la esfera pública. Era tan fuerte la identidad entre lectura y ciudadanía que Prieto podía dar por descontado, en un giro de la frase, que los analfabetos no participan ni de la política ni de la cultura: hablaba así “de 10 millones de lectores potenciales, de 10 millones de argentinos que configuran, eventualmente, la realidad social y espiritual del país” (14).

Pero la disputa por el público, en segundo lugar, reinscribía decisivamente la otra gran preocupación de las élites respecto de la literatura, vinculada a los espacios y las condiciones bajo los cuales la escritura argentina se mediría con el resto de las escrituras del mundo. El giro hacia el público permitía nacionalizar el imaginario geopolítico de la literatura. La forma más urgente de esa preocupación había pasado ahora del imaginario patricio de la “república mundial de las letras” al reclamo más inmediato, más plebeyo y más mundano –a menudo simplemente gremial– por un lugar en las colecciones generales de literatura de las editoriales, en las mesas de novedades de las librerías, en los suplementos literarios y los avisos publicitarios, en las mesitas de noche de los hogares burguesas y en las repisas austeras de los suburbios de la ciudad. Igual trato para los escritores argentinos que para los extranjeros: trátennos también a nosotros como mercancía, le pedía en 1955 a los editores Bernardo Verbitsky, conocido escritor de izquierda y por entonces director de la sección bibliográfica del periódico *Noticias argentinas*:

El editor importante comienza por creer entre nosotros que el libro argentino figura fatalmente entre las cargas de su negocio y en lugar de planear una ganancia con ese renglón de su quehacer, una vez que lo edita se siente desligado. Preferirá que se venda, pero nada hará para conseguirlo, siendo muy distinto su punto de vista si se trata por ejemplo de Lin Yutang. Y así, comienza por negarle el derecho a figurar en las colecciones ya acreditadas, confinándolo, salvo pocas excepciones, a series especiales,

con lo cual ya está señalando al lector su propia desconfianza, pues no tiene otro sentido tal discriminación. (Verbitsky, 1955: 4)

La publicación donde salió esta nota –“En defensa del libro argentino”– se llamó Boletín de la Asociación Amigos del Libro Argentino e incluía regularmente viñetas mayúsculas como estas: “ES SU DEBER MORAL DE LECTOR COMPRAR Y LEER LIBROS DE AUTORES NACIONALES” (número 6, página 25) o “ES SU DEBER DE LIBRERO EXHIBIR Y PROPAGAR LA LITERATURA ARGENTINA” (número 8, página 19).

En ese movimiento de nacionalización de la geopolítica literaria, el problema de la literatura nacional se desplazaba desde la singularidad textual –en términos de identidad y diferencia– a la intensidad de la relación entre escritores y lectores. Al final de esa década el crítico brasileño Antonio Candido sancionaría ese desplazamiento, en términos teóricos, en su *Formação da literatura brasileira* (1959).

8. La nueva jerga de la autenticidad¹³

En el horizonte de la nueva ecología literaria, transformada por la ampliación y diversificación del público –y de los propios productores–, la modernización e internacionalización de las prácticas editoriales y la sinergia de la industria editorial con los otros medios de comunicación –sobre todo la prensa periódica pero también el cine y la radio–, la dicotomía nacional/universal resultaba muy poco efectiva en tanto discurso normativo para ninguna de las principales tareas que los escritores y críticos de los años cincuenta se sintieron llamados a realizar.

En el *Boletín de la Asociación Amigos del Libro Argentino* (1953-57), por el que pasaron numerosos escritores y críticos de orientación política y estética muy diversa, la amistad que le profesan al libro argentino no supone la menor preocupación por la “literatura argentina” ni en términos de tradición y especificidad nacional, ni tampoco de su circulación internacional. La preocupación central de la revista eran las condiciones de participación de los escritores argentinos en la ecología del libro, aquí y ahora, y por eso se demoraron poco en reflexiones que pudieran dividir fuerzas o postergar el horizonte de acción. Sus intervenciones pueden dividirse en dos frentes: por un lado, las condiciones de publicación y las formas de promoción; por otro, el rol de la crítica.

En tanto productores, tocaba a los escritores argentinos atacar el problema con estrategias de mercantilización: no solo exigir la inclusión en “colecciones acreditadas” y aceptar la legitimidad de la publicidad para libros –dos puntos que tocaba Verbitsky en el artículo citado– sino quizás también tolerar la intervención del mercado en algunos aspectos de la propia escritura:

¿Debe privar el criterio mercantil o artístico cuando se estructura el título? Entendemos que el período de la torre de marfil ya ha desaparecido para el autor. Su mensaje ha de

¹³ Aunque tomo el título del ensayo de Theodor Adorno contra el existencialismo alemán de posguerra, utilizo el término “jerga” sin el sentido peyorativo que le da él.

llegar a más lectores en el menor tiempo. Por ello, el título será esencialmente mercantil, pero no a costa del contenido o del engaño al lector. (Como, 1956: 28).

En cuanto al rol de la crítica literaria, verdadera obsesión de la revista, en las numerosísimas contribuciones que se le dedican rige un criterio no menos pragmático, pero la posición es opuesta a la anterior. En un tono casi siempre crispado, se imponen dos voces de orden. En primer lugar: abolir “el feo vicio del comentario bibliográfico anónimo” (Ratti, 1956: 3), “tras [el] cual se esconden los resentidos, los venenosos, los serviles y genuflexos” (Larra, 1956: 4). En segundo lugar: jerarquizar la firma no dejando la actividad en manos de “una dotación de especialistas” sino abriéndola “a la buena voluntad, al discernimiento y al espíritu de camaradería de todos los escritores sin distinción de géneros” (Soto, 1956: 9).

Se trata, por lo tanto, de hacer de la crítica una tarea militante y colectiva de desmercantilización, un contradiscurso justiciero frente a las distorsiones que imprimen en la dinámica literaria tanto la influencia de las editoriales como todas las formas de claudicación del juicio que fomenta la sociabilidad literaria.

Una aparente excepción a este criterio pragmático es el artículo del escritor y crítico Roger Pla, “Las dos literaturas”, que publicó en tapa el número 5 de 1954. Aquí el interrogante inicial es más general y abstracto: “¿Qué diferencia específica existe entre la literatura de creación –la llamada ‘gran’ o ‘verdadera’ literatura– y la comercial?” (1). Para los escritores el problema carece interés: ellos “[p]or naturaleza saben distinguir a la primera ojeada entre una y otra”, pero el lector “es confundido, deformado, aturdido casi diariamente por el aluvión de literatura comercial que se le vuelca encima” (1). ¿Cuál es entonces su diferencia –énfasis del autor– “*específica*”?

¿se trata solo de diferencias de calidad, de excelencia, como parece serlo para Caillois, cuya *Sociología de la Novela* estudia indistintamente los efectos sociológicos de la obra de un Balzac o de un Ponson Du Terrail, de un Edgard [sic] Wallace o de un Faulkner? Si fuera así, Cronin, por ejemplo, sería tan novelista como Dostoievsky, y lo único que los diferenciaría sería el talento. (Pla, 1954: 1)

No es el caso:

[L]a tal diferencia específica entre ambas literaturas cobra violento relieve si se considera que ellas configuran distintas bases psicológicas –y podría decirse sin temor, metafísicas–, para cada una de estas actividades. En otros términos, el autor, el hombre, el escritor que produce cada uno de estos tipos de libros –sea cual fuere la “calidad” que logre en ellos– pertenece a distintos “tipos psicológicos” *casi* siempre; y siempre, de modo invariable, una actitud psicológica radicalmente opuesta. Podría decirse que mientras la literatura de creación (vamos a llamarla así), es siempre un problema del *ser*, la literatura comercial es un problema del mero *hacer*. (Pla, 1954: 2)

La tarea de la crítica, por lo tanto, es ofrecer al lector la distinción que no se encuentra en condiciones de realizar, “deformado” como está por el “aluvión” de literatura comercial: verdadero aluvión zoológico, en tanto sus autores “*casi*” nunca participan del *ser*. La distinción literaria fundamental no es una escala móvil de destrezas. Entre dos literaturas “heterogéneas” (2) no puede haber una diferencia de

grado. Se trata de una diferencia esencial, un problema del *ser*: lo que provee Pla es la distinción que permite mantener, en el centro del debate literario, un concepto reformulado de autenticidad. Este es el horizonte de autenticidad que debe llevar adelante una crítica cuya tarea –militante y colectiva– sería extraer los artefactos del continuum mercantil en el que indiferenciadamente se presentaban, acaso menos por la fantasmagoría proverbial de la mercancía que por un conjunto de prácticas específicas a las que los propios escritores –como vimos– no eran del todo ajenos.

9. Sea marginal

Aquel mismo 1951, cinco años después de adquirir los derechos, Gallimard publicó en Francia *Ficciones*: primer libro de Borges que apareció en traducción. Lo antecedió un prefacio de Néstor Ibarra donde famosamente escribía que “nadie tiene menos patria que Jorge Luis Borges”; esto equivalía notablemente a ser “un hombre de letras europeo” (*Fictions* 7), lo que numerosos críticos vieron confirmado en sus cuentos en las décadas siguientes.¹⁴

En 1992 Beatriz Sarlo dio cuatro conferencias en Cambridge y escribió luego, primero en inglés, lo que sería su *Borges, un escritor en las orillas* (1995). En el capítulo introductorio cuenta la experiencia de encontrar los paperbacks de su obra entre los “clásicos antiguos y modernos” de todas las librerías inglesas, “sin excepción”. Sarlo observa que, a diferencia de Dickens o Baudelaire, la obra de Borges puede circular sin referencia alguna a la tradición cultural a la que perteneció; su imagen es “más potente que la de la literatura argentina” (1995: s/n). “La reputación de Borges en el mundo lo ha pagado de nacionalidad”. El libro de Sarlo se propuso demostrar que sí tenía.

No existe un escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de occidente. En Borges, el tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta: ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica? (1995: s/n).

La propia figura del título, como se ve, y en rigor todo el argumento de este primer capítulo, guarda una relación directa con “El escritor argentino y la tradición”.

La ironía del asunto, en términos generales, es que la centralidad actual del ensayo dependió en buena medida de un esfuerzo crítico por “nacionalizar” la figura global de Borges. Si su primera recepción internacional lo había leído contra el horizonte de la “tradición universal” –es decir, europea–, desde la posdictadura un número creciente de lecturas críticas intentaron reinscribirlo en la “tradición argentina”. Sergio Pastormerlo observó esta tendencia en 1997:

Quizás lo más interesante de la crítica argentina sobre Borges de los últimos años se encuentre en algunos textos que abordan la literatura borgesiana [...] en la trama de relaciones que le corresponde en el campo literario argentino y observando sus textos como intervenciones. Esta forma de leerlo puede ser resumida en una pregunta: ¿qué

¹⁴ Sobre la primera recepción de Borges puede verse el estudio clásico de Sylvia Molloy (1972) o los más recientes de Cámpora y González (2011) y Lies Wijnterp (2015).

operaciones estaba llevando a cabo Borges sobre el sistema de la literatura argentina cuando escribió *Evaristo Carriego*, “El Sur” o “El escritor argentino y la tradición”? (1997: 13)

Se trataba de leerlo ya no desde las *Obras completas* sino desde las revistas donde había publicado primeras versiones de casi todo y también desde las primeras ediciones de sus libros; en particular aquellos que Borges se había negado a reeditar, donde figuraban justamente sus ensayos “nacionalistas” de juventud. De entender sus textos como “intervenciones” u “operaciones” –como decía Pastormerlo– y ya no según la lógica de la invención o del ingenio, que había consagrado la figura maestra del laberinto. Esto permitió además desdibujar la separación entre los diversos “géneros” de su obra, recuperar su poesía y jerarquizar textos ocasionales o en apariencia menores, como la versión taquigráfica de una conferencia.

Oído y leído en los años cincuenta, “El escritor argentino y la tradición” debía dar respuesta a la misma encrucijada de demandas que las ideologías culturales que refutaba. Describir estas últimas con términos como nacionalismo o existencialismo no es equivocado, pero adolece de la imprecisión de cualquier etiqueta en el horizonte dinámico de la práctica cultural, en la cual los conceptos, las conexiones y los tonos que sugiere cada una, al ser invocados en encrucijadas imprevistas por actores heterogéneos, generan coyunturas de producción más o menos únicas.

Sistematizando un poco lo que se deduce del análisis anterior, la encrucijada en la que intervino el ensayo de Borges en los años cincuenta estaba delimitada por tres nudos principales:

Primero: El rol de la literatura en la vida social y en el destino de la comunidad – La cohesión social como horizonte de la actividad cultural – La relación entre la individualidad creadora y el horizonte colectivo de la actividad cultural.

Segundo: La internacionalización, la fragmentación y la mercantilización de la circulación literaria – La visibilidad creciente de la heterogeneidad de públicos y de prácticas que interactuaban en el espacio literario.

Tercero: Los términos y los efectos de los imaginarios normativos en el campo cultural – Los instrumentos conceptuales legítimos para trazar líneas divisorias en la producción circulante – Los modos de intervención y politización del debate cultural.

Frente al conjunto de estas demandas, “El escritor argentino y la tradición” había nacido viejo; desde entonces no ha dejado de rejuvenecer. En pleno auge del imaginario de la globalización, la discusión sobre los rasgos diferenciales de la literatura nacional presentaba muy poco interés polémico. Pero en la medida en que podía leerse en ella la clave explicativa del mayor triunfo global de la literatura argentina en su historia – contra el fondo de innumerables fracasos–, su propuesta adquiría ahora cualidades inspiradoras, empoderadoras, incluso eufóricas. Los rasgos de fatalismo y claudicación que percibieron sus primeros lectores habían desaparecido. “Desde un margen, Borges logra que su literatura dialogue de igual a igual con la literatura occidental. Hace del margen una estética” (Sarlo, 1995: s/n).

Borges puede encarnar una teoría del margen precisamente en la medida en que ha logrado conquistar el centro. Si Adolfo Prieto fracasó en juzgar su obra, como prometió que haría, desde el ancho contorno universal, fue porque no tenía perspectiva para hacerlo: desde la posición de Prieto, la voz de Borges emanaba del corazón de la legitimidad cultural. En cuanto a comprobar que su obra logra en efecto dialogar “de igual a igual con la literatura universal”, no alcanza con revisar la superficie del texto: hay que ir a ver a las librerías inglesas. El triunfo global de Borges es hoy el respaldo de la propuesta de “El escritor argentino y la tradición”, a la que presta una fuerza de verdad efectivamente irrefutable.

Pero sus argumentos han sido beneficiados además por las enormes transformaciones del imaginario cultural desde los años cincuenta, vinculadas en lo general con los grandes acontecimientos históricos –fin de la guerra fría, dictadura y posdictadura en América Latina¹⁵ y en lo particular con cambios en la circulación literaria y el rol de la crítica. Por eso la trayectoria crítica del ensayo es un lente ideal para analizarlos: de eso se ocupará la futura segunda parte de este trabajo.

Corresponde notar acá, a modo de conclusión, que en lo que atañe a la trayectoria del ensayo, el aspecto central de esas transformaciones no concierne en primera medida al nacionalismo cultural –ni a su esencialismo ni a su culto del color local– sino a la relación entre cultura y comunidad. Una clave para entender ese cambio está en los conceptos de “operación” o “intervención” que observaba Pastormerlo. Herederos de la práctica vanguardista e institucionalizados en las dinámicas del arte contemporáneo, sugieren un modo de entender la actuación cultural que ya no piensa la obra como monumento –y la cultura como acumulación o como tesoro–, y por lo tanto ya no supone la acción del artista como contribución a la conformación de un imaginario común –del que dependía en última instancia la cohesión social y el destino de la comunidad–, sino que reclaman un distanciamiento respecto de los ordenamientos y las convenciones más o menos reificados que rigen un espacio cultural: para transgredirlos, para ponerlos en evidencia, para insuflarles la vitalidad que (ya) no tienen. En función de este cambio de lógica cultural es que la crítica ha preferido, en las últimas décadas, reemplazar el concepto de “tradición” por el de “archivo”. La heroización del margen conviene finalmente a una época en que nadie imagina que la literatura pueda actuar –también en esto puede medirse la distancia histórica– sino desde una posición marginal.

Referencias bibliográficas

- ALAZRAKI, Jaime. 1976. *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus.
- ALCALDE, Ramón. 1955. “Imperialismo, cultura y literatura nacional”. *Contorno* n° 5-6, pp. 57-60.

¹⁵ En ese mismo capítulo introductorio, Sarlo hace un mea culpa revelador de los consensos de la posdictadura: “los intelectuales latinoamericanos de izquierda”, lamenta, “hemos tardado más tiempo del imprescindible” en advertir que “la literatura de Borges busca el tono de la suspensión dubitativa que persigue un ideal de tolerancia” (1995: s/n).

- ALTAMIRANO, Carlos. 2006. *Los intelectuales. Notas de investigación*. Buenos Aires, Norma.
- ATTALA, Daniel, Sergio DELGADO y LE MARC'HADOUR, Rémi (comp.). 2004. *L'écrivain argentin et la tradition*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- AVARO, Nora y CAPDEVILA Analía. 2004. *Denuncialistas: literatura y polémica en los 50*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- BALDERSTON, Daniel. 2013. "Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de 'El escritor argentino y la tradición'". *Cuadernos LIRICO* n° 9. Consultado el 10 de marzo de 2020. URL: <http://lirico.revues.org/1111>
- BLANCO, Mariela. 2019. "Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores". *Cuarenta naipes* n° I (1), pp. 275-298.
- BORGES, Jorge Luis. 1952. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Sur.
- . 1953. "El escritor argentino y la tradición". *Cursos y conferencias XXI*, vol. XLII, n° 250-251-252, pp. 515-25.
- . 1955. "El escritor argentino y la tradición". *Sur* n° 232, pp. 1-8.
- . 1957. "El escritor argentino y la tradición". *Discusión*. Buenos Aires, Emecé.
- CÁMPORA, Magdalena y Javier Roberto GONZÁLEZ (eds.). 2011. *Borges-Francia*. Buenos Aires, Selectus/Publ. de la FFYL, UCA.
- CANDIDO, Antonio. 1959. *Formação da literatura brasileira*. San Pablo, Martins.
- CATELLI, Nora. 2004. "La cuestión americana en 'El escritor argentino y la tradición'". En Daniel ATTALA et al. *El escritor argentino y la tradición*, pp. 25-36.
- CONTRERAS, Sandra. 2000. "Breves intervenciones con Sarmiento (A propósito de 'Historias de jinetes')". *Variaciones Borges* n° 9, pp. 202-210.
- CRENSHAW, Kimberly. 1989. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". *University of Chicago Legal Forum* n° 139, pp. 138-67.
- FIORUCCI, Flavia. 2011. *Intelectuales y peronismo (1945-1955)*. Buenos Aires, Biblos.
- HERNAIZ, Sebastián. 2019. "Borges, reescritor. En torno a 'El escritor argentino y la tradición' y la intriga de sus contextos de publicación". *Estudios filológicos* n° 63, pp. 81-97.
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José. 2005 [1957]. *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires, Continente-Pax. Edición digital.
- HERZOVICH, Guido. 2017. "El intelectual en el kiosco de revistas: *Ciudad* (1955-56)". *CELEHIS* n° 26 (33), pp. 133-147.
- KING, John. 1986. *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*. Cambridge: Cambridge UP.
- LAFON, Michel. 2004. "Introduction. À propos de 'El escritor argentino y la tradición'". En Daniel ATTALA et al. *El escritor argentino y la tradición*, pp. 11-15.
- MASSUH, Gabriela. 1980. *Borges: una estética del silencio*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- MURENA, Héctor. 1948. "Condenación de una poesía". *Sur* n° 164, pp. 69-86.
- . "Las ciento y una". *Las ciento y una* n° 1, p. 3.
- MOLLOY, Sylvia. 1972. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. París, Presses universitaires de France.

- OLEA FRANCO, Rafael. 2011. "Narrativa e identidad hispanoamericanas: de Fernández de Lizardi a Borges". En Rafael OLEA FRANCO, Julio ORTEGA y Liliana WEINBERG. *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Volumen 3. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, pp. 23-134.
- PASTORMERLO, Sergio. 1996. "Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*". *Orbis Tertius* n° 1 (1), pp.1-2.
- . 1997. "Borges crítico". *Variaciones Borges* n° 3, pp. 6-16.
- PLA, Roger. 1954. "Las dos literaturas". *Boletín Amigos del Libro Argentino* n°5, pp.1-2.
- PRIETO, Adolfo. 1956. *Sociología del público argentino*. Buenos Aires, Leviatán.
- RAMOS, Jorge Abelardo. 1954. *Crisis y resurrección de la literatura argentina*. Buenos Aires, Indoamérica.
- RAVENTOS, Jorge. 2006 [1973]. "Una conversación inconclusa con Jorge Abelardo Ramos". Consultado el 7 de febrero de 2020. URL: <https://abelardoramos.com.ar/una-conversacion-inconclusa-con-jorge-abelardo-ramos/>
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1956a. "El último avatar borgiano: al margen de una visita". *Marcha* n° 816, p. 21.
- . 1956b. *El juicio de los parricidas*. Buenos Aires, Deucalión.
- ROZITCHNER, León. 1954. "A propósito de *El juez* de H.A. Murena". *Centro* n° 8, pp. 16-30.
- SÁBATO, Ernesto. 2004 [1961]. *Sobre héroes y tumbas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- SAÍTTA, Sylvia. 2000. "De este lado de la verja: Jorge Luis Borges y los usos del periodismo moderno". *Variaciones Borges* n° 9, pp. 74-83.
- SARLO, Beatriz. 1995. *Borges, un escritor en las orillas*. *Borges Studies Online*. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Consultado el 8 de marzo de 2020. URL: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse0.htm>
- SARTRE, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature?* París, Gallimard.
- SEBRELI, Juan José. 1953. "El escritor argentino y su público". *Centro* n° 7, pp. 24-9.
- . 1954. "Jorge Abelardo Ramos: *Crisis y resurrección de la literatura argentina*". *Sur* n° 230, pp. 119-20.
- . 1952. "Celeste y blanco". *Sur* n° 217-218, pp. 70-80.
- SISKIND, Mariano. 2016. *Deseos cosmopolitas*. Buenos Aires, FCE.
- VIOLA SOTO, Carlos. 1954. "A propósito de Murena y 'El pecado original de América'". *Sur* n° 231, pp. 83-93.
- VOLEK, Emil. 1977. "Águiles y la Tortuga: Arte, Imaginación y la Realidad Según Borges". *Revista Iberoamericana* Vol. XLIII n° 100-101, pp. 293-310.
- VERBITSKY, Bernardo. 1955. "En defensa del libro argentino". *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino* n° 9, pp. 3-4.
- WAISMAN, Sergio. 2005. *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*. Lewisburg, Bucknell UP.
- WIJINTERP, Lies. 2015. *Making Borges: The Early Reception of Jorge Luis Borges's Work in France and the United States*. Tesis. Nijmegen, Holanda, Radboud University.

**El ensayismo y el trabajo:
editor, antólogo, conferencista y crítico**

Borges en *Crítica*: invención y escritura de *Las mil y una noches*

ANA GARGATAGLI
Universidad Autónoma de Barcelona
anamaria.gargatagli@uab.cat
Barcelona – España

Recibido: 31 de marzo de 2020 – Aceptado: 8 de abril de 2020

Resumen: La edición de la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica* (1933-1934) fue para Borges un espacio de experimentación, reflexión y escritura. Allí se publicaron sus primeros relatos, piezas breves, las conocidas historias de la *Historia Universal de la infamia* y las reflexiones sobre *Las mil y una noches*. Entretener a muchedumbres a las que solo había visto en sus interminables paseos por Buenos Aires vinculó para siempre la lectura del repertorio de cuentos (cuyo entretenimiento no necesite justificación y puede repetirse casi de forma infinita) con su destino literario.

Palabras clave: Borges – Traducción – Ficción – Lector – *Las mil y una noches* – Diario *Crítica*

Borges in *Crítica*: Invention and Writing of *The One Thousand and One Nights*

Abstract: For Borges, the publication of the Saturday color supplement of the daily newspaper *Crítica* (1933-1934) provided a space for experimentation, reflection and his own writing. There he published his first short stories, essays, reviews and sketches, the well-known stories from his *Historia Universal de la infamia* (A Universal History of Infamy) and his reflections on *The One Thousand and One Nights*. Entertaining the crowds of people whom he had only seen on his interminable walks through Buenos Aires would forever link the experience of reading the short story repertory (in which entertainment requires no justification and admits of almost infinite repetition) to his literary destiny.

Keywords: Borges – Translation – Fiction – Reader – *One Thousand and One Nights* – *Crítica* (newspaper)

Del solitario oficio de escribir había hecho algo valeroso y plural: lo acometía desde el alba, en un vasto salón multiplicado por once mesas, cada una de ellas con el material para un libro y alguna con un jazmín en un vaso de agua.

Dice Borges de Richard Burton

Las mil y una noches acompañaron a Borges toda la vida (o al revés). Las mencionó en *Inquisiciones*, en *Otras Inquisiciones*, en *Evaristo Carriego*, en poemas (el primer “On His Blindness”, “Otro poema de los dones”, “El pasado”, “Ronda”, “El tercer hombre”), en relatos: “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, “El hombre en el umbral”, “El Sur”, “Tlön Uqbar Orbis Tertius”, “El Zahir”, “El Aleph”, “El informe de Brodie”, “El libro de arena”, “El otro”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, donde aparece la noche en la que Shahrazad “por una mágica invención del copista” refiere textualmente la historia de *Las mil y una noches* de cuya repetición ya no se podrá escapar.

Figuran en *Las kenningar*, en la reseña de un libro de Leslie D. Weatherhead y en un fragmento narrativo (“Las hojas del ciprés”) de un volumen tristemente borroso llamado *Los conjurados*, publicado un año antes de morir.

Aparecen episodios reescritos en la sección “Etcétera” de *Historia universal de la infamia* (1935); Borges les dedicó el largo ensayo “Los traductores de las 1001 noches” y el poema “Metáforas de las mil y una noches” que repite un verso de una estrofa muy milyunanochesca de “Fundación mitológica de Buenos Aires” de 1926.¹ Dos charlas las tuvieron como tema, la primera, de 1956, en un centro promotor de una mezquita en Buenos Aires; la segunda, veinte años después, una de las conferencias de *Siete noches*, llamada “Las mil y una noches”.

Cotejó traducciones, reseñó en 1960 la aparición de la versión en castellano hebraizante de Rafael Cansinos Assens. Conservó para siempre los volúmenes de *The Book of the Thousand Nights and a Night* de Richard Burton (Rosato/Álvarez, 22), aunque el personaje de “El otro” guarde la versión de Edward Lane en Ginebra y Juan Dahlmann lea la traducción de Gustav Weil (el “bibliotecario, aunque israelita”) en “El Sur”.

Las *Noches árabes* participaron de las largas conversaciones con Adolfo Bioy Casares, las leyeron en voz alta, eligieron fragmentos para las antologías de cuentos que compilaron: *Antología de la literatura fantástica* (1940, con Silvina Ocampo), *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), *Libro del cielo y del infierno* (1960), las usaron como futuro narrativo de Nierenstein Souza en “En busca de lo Absoluto” o entre las obras rechazadas por César Paladín en su biografía literaria de copias.

¹ “Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron /por un mar que tenía cinco lunas de anchura / y aun estaba repleto de sirenas y endriagos / y de *piedras imanes que enloquecen la brújula*”. (Primera versión de “Fundación mitológica de Buenos Aires”, *Nosotros*, 1926, 52-53). “[...] *de piedra imán que hace estallar la nave*”, (“Historia de la noche”, 1977.)

Las mil y una noches en Crítica

Borges fue convocado por Ulyses Petit de Murat, que hacía varios años trabajaba para Natalio Botana, “el insomne inventor de *Crítica* que vivía permanentemente a la pesca de novedades” para dirigir el nuevo magazine semanal que saldría los sábados a competir con el suplemento de *La Nación* que, desde 1931, dirigía Eduardo Mallea y aparecía, como es tradicional, los domingos. (Rivera, 21).

Ninguna descripción rápida dará cuenta de Natalio Botana. Venido de Uruguay, fundó el vespertino *Crítica* en 1913, con títulos tamaño catástrofe, primicias técnicas, noticias inventadas, anticipación de la política como espectáculo, sensacionalismo *pulp* o intensamente poético (González Tuñón cubriendo la guerra del Chaco Boreal), pormenores personales que lo hicieron famoso: mandar un fotógrafo a una morgue vestido de plomero (Rivera, 20); rescatar a los españoles republicanos encerrados en el Massilia, en el puerto de Buenos Aires, entre los que repartió los 18.000 pesos ganados por su caballo Romántico (Schwarzstein, 126).

Crítica se anticipó a la hegemonía del *storytelling* que define ahora al mundo postmoderno contando como relato, crímenes, guerras, la vida política, sobre todo la política, una novela que dura, a condición de transformar en personajes a sus actores (Barthes, 226).

El propósito de convertir el presente en un relato que envolviera al lector en un emocionante “continuará” (quizás no consciente pero logrado) fue posible, probablemente, por la presencia sucesiva de escritores y sus habilidades literarias. Roberto Arlt, Enrique y Raúl González Tuñón, Ulyses Petit de Murat, Carlos de la Púa, Pablo Rojas Paz, Cayetano Córdova Iturburu, Nicolás Olivari, Sixto Pondal Ríos, Horacio Rega Molina, Luis Cané. Colaboradores de un espacio verbal donde cabía el habla de lo cotidiano y el lunfardo.

Prodigios y trujamanes

Borges publicó en la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica*, los artículos “El puntual Mardrus” y “Las 1001 noches” que, con muy pocos cambios, se integraron en “Los traductores de las 1001 noches”, el conocido y citado ensayo de *Historia de la eternidad*, donde la traducción se presenta como forma de lectura y la lectura como apropiación y elemento constructivo de la producción literaria.

En aquel formato inicial, los dos artículos fundadores encontraron cómodo lugar entre materiales heterogéneos que compartieron un escenario que parece interesante restituir. Las escenas, la puesta en escena, *le metteur en scène*, las bambalinas, los actores y las réplicas, justifican, como se verá, que aparecieran en este lugar.

La simulación como obra de arte

El lector adulto que intimó con *Las Mil y una noches* siendo una criatura, quizás recuerde como envueltos en una magia general los genios y los milagros y, con mucha

mayor precisión, la atmósfera de las historias más tardías: las ciudades populosas, los mendigos, los desarraigados, las lecciones interminables de sagacidad. (No en vano el género picaresco tiene origen en la literatura árabe).



RMS, 9 de septiembre de 1933, n° 5, tapa. Ilustr.: Andrés Guevara

La astucia, en el ensayo de Borges, devuelve también a los traductores, y sus históricos duelos y tramoyas sucesivas, al horizonte perdido de los trujamanes que tenían fama de falsarios. La palabra árabe *turgumân* –que peregrinó desde el antiguo imperio persa (*turgamanu* o *targamanu* del acadio) como los relatos más remotos de *Las mil y una noches*– diseminó en la posteridad un halo de defraudación que llegó a *Don Quijote*, cuyo “autor” se encerró vigilante durante un mes con el traductor árabe de Cide Hamete Benengeli, y a Blaise Pascal para quien el *truchement* era un intermediario, “un correveidile, cuyos traslados no siempre fueron desinteresados” (Steiner, 289).

Incluso las reescrituras de “Historia de dos que soñaron” y “La cámara de las estatuas” lejos de reivindicar su propio linaje pudieron ser leídas como una continuidad natural de toda la *Revista Multicolor*: prodigios y crímenes, como resumió Barthes al arte de masas que tiene, como unidad narrativa, el “suceso”.

¿Qué cultura popular?

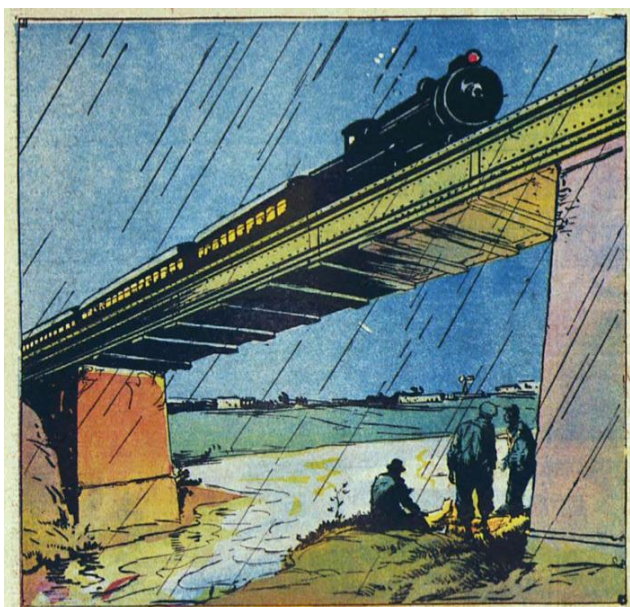
El arte de masas y la cultura popular son, es bien sabido, conceptos históricos. La revista que dirigieron Ulyses Petit de Murat y Borges aparece instalada en un tiempo anterior al goce mortíferamente unánime de las sociedades capitalistas, se multiplica entre los derroches de trazos de los dibujantes y las obras ocultas. Instalada en un espacio real y simbólico anterior a la regulación de los derechos de autor, al control de los usos públicos de la lengua y a la progresiva concentración del mercado editorial destinada a legitimar quién publica, a quién se publica, dónde y por cuánto tiempo, hace añorar lo perdido.²

² En 1931 se creó la Academia Argentina de Letras por un decreto del 13 de agosto de 1931, del golpista y presidente de facto, general José Félix Uriburu. En 1933, se aprobó con intromisiones de grupos empresariales e institucionales españoles un proyecto de Ley de Propiedad Intelectual (Ley 11.723) promovido por miembros del gobierno simpatizantes del fascismo italiano. Hacia el final de la década, la progresiva intromisión de figuras españolas vinculadas al mundo editorial y filológico en connivencia con simpatizantes neofascistas del país, terminaron por imponer normas educativas vinculadas al idioma y disposiciones que afectaban el uso de la lengua argentina (voseo, lunfardo, lenguaje del tango, teatro gauchesco) en los medios de comunicación. En 1933 y 1934, los chistes sobre el buen uso de la lengua de Anímula Vácula y de las tiras cómicas tienen este origen.

En tono festivo, propicio al regocijo y al entretenimiento, los números combinaban textos “serios”, parodias, pastiches, autoplagios, autores inventados, atribuciones fantasiosas, estampas vivísimas que rememoraban en cada página la artesanía perdida de los libros ilustrados, la libertad de los dibujantes (como se dice en “El puntual Mardrus”) de añadir rasgos propios a las historias.

Escenario, no siempre perfecto, que parecía condensar una fórmula usada muchas veces después por Borges y Bioy: “convencer al lector”. Convencerlo de las ventajas del género fantástico, del rigor formal de los relatos policiales, de los beneficios de la literatura entretenida. Dentro de ese programa se incluyó el necesario giro anglosajón y como un fuego también necesario, como retrato contemporáneo donde mirarse, el traslado de la novedad americana del Norte al Sur.

Los destinatarios de aquellas escrituras eran las clases populares argentinas de los años treinta, protagonistas de la gran depresión del crack del 29, urbanas, más hombres que mujeres (aunque hay un número significativo de colaboradoras mujeres y artículos extraordinarios como “También las mujeres se hacen vagabundas”). Desocupados o trabajadores, conjurados, por ejemplo, en una prosa (“El Ángel de la Guarda en Avellaneda”, 1929) que Borges eliminó de *Cuaderno San Martín* en 1958: “el hombre en soledad caminando en horas desabridas del amanecer por un barrio de fábricas o realizando un trayecto habitual en ferrocarril o en largo tranvía [...]”³



Fue un hallazgo entender que los lectores argentinos formaban parte de muchedumbres más numerosas, como las empobrecidas y deambulantes de Estados Unidos, las de la Europa derrotada y melancólica de los inmigrantes en toda América, unanimidad que mostró el cine mudo y sonoro de Hollywood que Murat y Borges habían visto y sobre cuya admirable forma de narrar Borges escribió siempre que pudo. Desde luego, la *Revista Multicolor* presentó solo algo de todo esto, pero bastaba la presencia de unos pocos “héroes contemporáneos”, aviadores, boxeadores, músicos de jazz,⁴ bandidos o estafadores, que

³ En Tommaso Scarano, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1987, p. 158.

⁴ Nada de esto era realmente novedoso: Ulyses Petit de Murat había escrito sobre música negra en *Martín Fierro* y publicado un artículo inaugural sobre el jazz y el blues en *La Nación*; Francisco Canaro interpretaba piezas de jazz en 1924 y había conciertos en la radio de orquestas famosas, (Grätzer/Sassone, 28-31). Borges escribía sobre cine en *Sur* y en *Síntesis* y tampoco el box o las crónicas sobre aeroplanos eran novedosas, ni siquiera los crímenes y la novela policial. Lo original fue el impacto de todo eso unido e ilustrado de forma extraordinaria en ocho páginas semanales a todo color.

los boxeadores, aviadores, músicos o estafadores se convirtieran en personajes, para contaminar al conjunto de la sensación de no estar ahí, la condición básica de la ficción y, en este caso, de la lectura.

Borges editor

La *Revista Multicolor* tenía como rasgo más probablemente *borgeano*, la sustitución del título anzuelo (los *clickbait* del presente) de *Crítica* por nombres propios, palabras (entre las que predominaban *muerte*, *degollador*, *asombroso* y sinónimos, *el otro lado*, *infamia*, *asesino*, *aparición*, *ultratumba*, *desocupación*, *miseria*, *bala* y *balazo*, *canalla*, *suicido*, *loco*) combinadas según procedimientos retóricos de Borges: hipálage, metonimia, antítesis, oxímoron. Títulos que establecían con las ilustraciones (las primeras de David Siqueiros, de Pascual Guída, Pedro Rojas, Juan Zorozábal, Arístides Rechain, Andrés Guevara, Premiani, Parpagnoli, Lorenzo Molas, Guillermo Facio



RMS, 14 de octubre de 1933, n° 10, tapa. Ilustr.: Arístides Rechain

Hebequer⁵) un vínculo a veces flotante porque las imágenes seguían contando lo que los textos no llegaban a contar. Relación que irrumpe en las páginas con la fuerza poderosa del cine desmontando la narración continua de las ocho columnas de la página para mostrar diferentes formas de una historia no siempre complementarias. La combinación de primeros planos y dibujos, ilustraciones que a menudo recuerdan los efectos visuales del expresionismo, tienen la voluntad de atrapar al lector y, al mismo tiempo, construirlo como lector de las novedades que la revista ofrecía.

⁵ Respecto de los ilustradores destaca un muy valioso trabajo de María de los Ángeles Masciotti (2015) sobre Guillermo Facio Hebequer.

Las trampas

A partir del número catorce, la *Revista Multicolor* alcanzó el tono “para toda la familia” prometido antes de su aparición: se incorporan dos tiras cómicas: *El nuevo rico* de Héctor Tomás Rodríguez y *Nuevas aventuras del Capitán y sus dos sobrinos* del conocidísimo dibujante alemán Rudolph Dirks (llamada, en realidad, *The Katzenjammer Kids*) y una historieta en la contratapa, *Peloponeso y Jazmín*, de Vincent Hamlin (llamada *Alley Oop*).

La tira de Rodríguez, casi sin texto, terminaba con una frase que se hizo famosa, dirigida por el nuevo rico al mayordomo: “Federico, a casa”. Estaba escrita en castellano y las únicas transformaciones que sufrió fueron algunos cambios de página.

Las otras piezas humorísticas, en cambio, no se parecen en nada a ningún original; los globos en inglés fueron sustituidos por textos imaginarios en castellano. Diálogos que buscaban a un lector adulto, capaz de reírse de ironías sobre la lengua, de citas encubiertas, de desplazamientos de personajes reales o literarios a estas peripecias cómicas en las que predominaban diversas formas de “cenismo”, la mezcla de dialectos o estilos (alto, bajo) que describió la retórica clásica. Al señalarse la “intervención” (Louis, 1994) hace muchos años en relación con *Alley Oop*, se atribuyeron a Borges mismo las falsas traducciones. Podría ser una explicación, o también que las reescrituras de las viñetas las hiciera un equipo.

El único dato objetivo es, si le diéramos verosimilitud, una declaración de Borges en 1979: “[Colaboraba en la *Revista Multicolor*] un primo mío, Guillermo Juan,⁶ que ha muerto. Firmaba Anímula Vágula; publicaba *también* en la página humorística.” (Carrizo, 218).

De las actividades cómicas de los dos Borges quedaron tres testimonios escritos. El más antiguo figura en una carta que Borges escribió a Jacobo Sureda en 1922:

Con Guillermo Juan, que es primo mío y muy marginal, muy algebrista de la lírica y muy escéptico, solemos llegar a tales linderos de duda universal y desconfianza, que hace unas noches escribimos unas susodichas ‘fábulas dadaístas’ sin pies ni cabeza, de cuya exorbitante y grandiosa idiotez te darás cuenta mediante la sola enumeración de sus títulos: *El sobre acuático*, *El ermitaño usado*, *El chaleco laxante*, *La camiseta sin filtro*, *El florero flexible*, *El garbanzo con trolley*. (Borges, 1999, 221-222)

El siguiente testimonio, de 1926, es un texto de varios autores de *Martín Fierro*, entre ellos, los dos Borges: “Lo cacharon en Cacheuta” donde figuran “América para los vegetarianos”, “Agarrate Catalina que vamos a Xul Solar”, “Mi reino por una vejiga natatoria”, “Masticar es poblar”, fórmulas semejantes a las réplicas de las historietas. Por último, en “Itinerario de un vago porteño”, de 1927, también de *Martín Fierro*, solo de los dos Borges, la sucesión de pareados también recuerda los globos inventados, por ejemplo, “Con Xul en la calle México / lo reformamos al léxico”.

⁶ Guillermo Juan Borges (1905-1965). Topógrafo, poeta. El bebé majestuoso que acompaña a Jorge y Norah Borges en una foto infantil. Compartió con Borges diversas actividades cuando volvió de Europa, entre ellas la fundación de *Prisma*.

Otro indicio es que *Crítica* “había tenido en 1932 un *Magazine Cómico*, que aparecía los jueves, con historietas nacionales e importadas. Tiras extranjeras obtenidas por acuerdos con United Features Syndicate y Newspaper Enterprise Association, con textos “porteñizados” por Horacio Rega Molina, entre ellos los muy conocidos *Blondie*, *Popeye*” (Rivera, 20).

The Katzenjammer Kids (después *The Captain and the Kids*) se publicaba en los periódicos de William Randolph Hearst hasta que un litigio motivó el cambio de nombre. La

publicación de *Alley Oop* estuvo interrumpida en 1932 y volvió a aparecer casi al mismo tiempo que la *Revista Multicolor* comenzó a reproducirla. Quizás estos litigios y desapariciones contribuyeron a la libertad con la que se publicaron las historietas en la Argentina. O no.

Los dos Borges también “trabajaron en común” (afirmación algo incierta aunque inevitable) en la sección de Anímula Vágula: “Museo de la confusión”. Un ejemplo, entre muchos (*RMS*, 1: 4):

Parece que una determinada página de uno de los 1628 tomos de la enciclopedia china ilustrada “*Tu Shu Chi Cheng*” (también llamada “*Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos*”), propone esta severa clasificación, que trasladamos sin el menor comentario:

Los animales se dividen en amaestrados, erizos, bueyes, aves de corral, gallinas, larvas, dromedarios, lechones, sirenas y perros sueltos.”



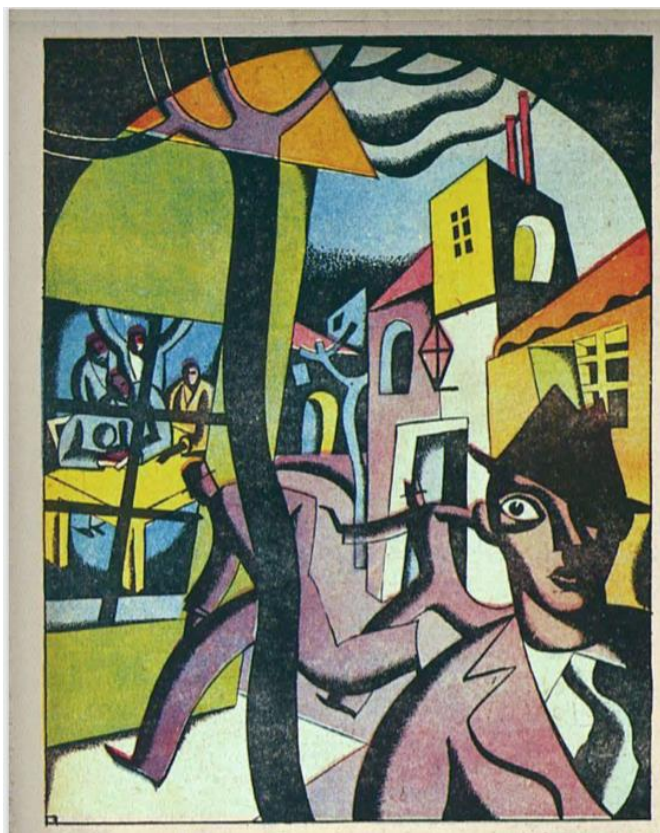
Revista Multicolor de los Sábados, n° 1, p. 4 (Ilustraciones de Héctor Rodríguez)

El Tristan Corbière de Villa Crespo

Hacia 1927 (también desde antes) colaboradores de la revista y editorial Claridad, sin excluir a Antonio Zamora, el propietario, iniciaron una campaña contra el nuevo staff de periodistas de *Crítica* y contra Natalio Botana con acusaciones de deslealtad ideológica, gremial, ataques físicos y por defender la “literatura maleva que sacrifica todo a las palabras roñosas y apestosas, empezando por lo moral y terminando por la gramática” (Oliveto, 109). Señalaban las adulteraciones de *Crítica* (la presencia de un gato en el vuelo de Lindbergh, cuando fue bien conocido que viajó solo), rechazaban a las mujeres del tango, como Milonguita o Estercita, prototipos de las prostitutas malevas y una lacra

social y deploraban las actitudes de antiguos camaradas como Nicolás Olivari (el Tristan Corbière de nuestro subtítulo) o los hermanos González Tuñón (Oliveto, 106).

Los denuestos de la prensa tuvieron también resonancias privadas. Con el correr del tiempo y desde ángulos diferentes, se sumaron otras críticas a *Crítica* y a los proyectos



RMS, Número 27, pág 8. Andrés Guevara

culturales y editoriales afines. Un ejemplo. En una carta del 4 de julio de 1933, Eduardo Mallea, director, como se ha dicho, del Suplemento literario de *La Nación* y estrecho colaborador de Victoria Ocampo, escribía: “*Contra* es una revista inmunda de Raúl González Tuñón donde se agrupan unos cuantos cretinos vociferadores, desechos de *Crítica*, resentidos y repugnantes. Bolchevizantes hasta que les convenga, enemigos de toda actitud, de toda idea digna”. Y más adelante, el 6 de octubre de 1933, decía: “*Contra* no aparecerá más. Pero la chusma de *Crítica* prosigue la infame campaña contra Victoria y la han emprendido contra *Canguro*. ¡Precisamente por la ‘graciosa’ buena voluntad del joven Petit de M. y en el

suplemento que dirige el propio Borges!”⁷

Mallea, en esa correspondencia, también arremetió contra Tor, la editorial de Juan Torrendell, donde se publicó la primera edición de *Historia universal de la infamia* (1935) y contra Samuel Glusberg. El interlocutor de las cartas era Guillermo de Torre,⁸ entonces representante de la revista *Sur* en España, donde (en Espasa-Calpe de Madrid) se imprimía la revista y los libros de la editorial que comenzaron justamente con *Canguro* de D.H. Lawrence. En ese período “español” de *Sur*, la lista de traductores y colaboradores es bastante elocuente, se insistía en el ideal de “escribir bien”, lo opuesto (interpretaban) a la lengua argentina y el lunfardo.

⁷ Correspondencia entre Eduardo Mallea y Guillermo de Torre, Biblioteca Nacional de Madrid, Manuscritos. Archivo personal de Guillermo de Torre. MSS/22826/68.

⁸ [Nota de la coord.: Sobre el rol de mediador transatlántico de Guillermo de Torre y su relación con Borges, ver los artículos de Carlos García y de César Domínguez en este mismo dossier.]

Del turf a Cambridge

La inclusión de los dos artículos sobre los traductores de *Las mil y una noches* no deja de ser curiosa. A diferencia de las otras escrituras, incluyendo las dos reescrituras de relatos de las noches árabes, que pertenecen a la ficción, las reflexiones sobre la traducción son ensayos que, aunque tienen toda la alegría de muchas páginas de los años treinta, incorporan cierta aridez para el lector común. Los cambios, pocos, en el tránsito de la *Revista Multicolor* a capítulo de *Historia de la eternidad* del futuro revelan las escasas diferencias que Borges establecía entre los diferentes tipos de público. Sin poder imaginar, desde luego, que “Los traductores de las 1001 noches” que había escrito para sus lectores y burreros sería leído hasta la extenuación por las universidades del planeta.

Los cambios, como ocurre siempre (en mi opinión), son perfecciones de la forma. Sustituye “suculenta fornicación” por “admirable lascivia”, “reserva diplomática” por “buena educación” [de Galland] y “metódicos remilgos” por “remilgos puritanos” [de Lane]. Cambia “verídico” por “notorio” porque pocas líneas abajo aparecía otra vez la palabra “verídico”. Sustituye “prosa decorativa” por “prosa visual” porque fue el nombre “técnico” usado al final del período victoriano. Prefiere “patraña” a “chacota”, aunque no quieren decir lo mismo; “tapiz” a “alfombra” para subrayar el galicismo del que está hablando. Mejora la transliteración de los nombres propios: “Xahrazad” pasa a ser “Shahrazad”, como definitivamente se escribe. También mejora las traducciones de fragmentos y su propia expresión: donde decía “le hicieron olvidar una prohibición del reverendo Teófilo”, escribió “le hicieron olvidar su pudor británico, la delicada soledad central de los amos del mundo”. Nada cambió, sin embargo, en la valoración del exagerado impulso de Burton hacia los comentarios: hasta el presente siguió siendo: “enciclopédico y monotonero”.

El artículo “Los traductores de las 1001 noches”, que pasó a formar parte de *Historia de la eternidad* (1932, Vial y Zona), amplió las noticias sobre Richard Burton e incluyó una parte nueva dedicada a los traductores alemanes: Gustavo Weil, Enno Littmann, Max Henning y Felix Paul Greve.

Lo que la traducción narra

Sorprende que, en los largos años de fraternidad con *Las mil y una noches*, Borges no dedicara una reflexión, parcial o final, en tanto narración, a la compleja trama de relatos. Tampoco Walter Benjamin, en su citado artículo sobre el narrador, fue más allá de recordar desde lejos el repertorio oriental y definió (como nadie) la narración y el narrador tradicionales a partir de formas europeas.

En cierto modo, la reflexión existe. La delimitan los artículos, ahora en *Discusión* desde 1932: “La supersticiosa ética del lector” (*Azul*, 1931), “El arte narrativo y la magia” (*Sur*, 1932), “Las versiones homéricas” (*La Prensa*, 1932) y desde luego “Los traductores de las mil y una noches”.

“La supersticiosa ética del lector” (que tiene el epílogo más maravilloso de todos los epílogos de todos los artículos escritos en castellano) es la exposición de su descreimiento en la interpretación relamida del “estilo” que los estudios filológicos, en creciente murmuración a su alrededor, pretenden fijar como norma. Allí se dice: “la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba. [...] El Quijote gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión.”

“El arte narrativo y la magia” es consecuencia directa, más que de su mirada de lector, de su mirada como espectador. No porque los ejemplos del artículo sean un poema, una novela y tres películas. Porque cuando traslada a los lectores la historia del poema *The Life and Death of Jason* (1867) de William Morris, la cuenta como si viéramos una película: “El esclavo cabalga con el hijo y se apea al amanecer, ante un bosque. Se interna a pie entre las encinas, con el hijito cargado. Sopla en el cuerno entonces, y espera. Un mirlo está cantando en esa mañana, pero el hombre ya empieza a distinguir un ruido de cascos, y siente un poco de temor en el corazón, y se distrae del niño, que siempre forcejea por alcanzar el cuerno brillante. Aparece Quirón [...].”

En ese relato, el punto de vista, la posición del narrador y del espectador, coinciden, entonces nada importa. Los buenos narradores de películas (casi una especialidad), los buenos narradores de historias no eligen las palabras, pasan a través de ellas en cierto modo, y crean ese pacto (Borges lo llama “psicológico” en relación con *Don Quijote*) de identificación y de credulidad en el que se funda todo lo literario que vale la pena.

En “Las versiones homéricas” revisa el escenario de los traslados, de las transferencias, con más precisión. Con precisión de Borges, con una *mise en abyme* de Borges. Nos pide que leamos y comparemos versiones que fueron dichas y más tarde escritas en griego antiguo, traducidas al inglés y luego vueltas a traducir (por Borges) al castellano. La operación demuestra que, como no somos griegos del siglo X, nos parecerán bien (dice Borges) “cualquiera de las versiones de las muchas que [transcribí] salvo las literales, que sacan toda su virtud del contraste con hábitos presentes.”

Entonces todavía tenía en la cabeza (desde 1926 y “Las dos maneras de traducir”) la dicotomía entre literalidad y libertad y sus consecuencias: “La hermosa discusión Newman-Arnold (1861-62) [...]”, citada tres veces en los escritos sobre traducción. En la *Revista Multicolor*, en el final de “Las 1001 noches”; en el artículo de “Los traductores de las 1001 noches” (con el único cambio de “que lo prueben” por “que lo ensayen”) y en “Las versiones homéricas” (cuyo comienzo reproduce el prólogo de Borges a la traducción de Néstor Ibarra de *El cementerio marino* de Paul Valéry) donde se completa el pensamiento de Arnold con estas palabras: “la subordinación del siempre irregular Homero de cada línea al Homero esencial o convencional, hecho de llaneza sintáctica, de llaneza de ideas, de rapidez que fluye, de altura.”

No creo que Borges mencionara otra fuente teórica sobre la traducción que esta polémica y la oposición entre los dos principios pudo ser un hábito que creía imposible no seguir. Por suerte no lo siguió.

De Samarcanda al Mediterráneo

A diferencia de las versiones de Homero que transitaron un horizonte lingüístico que, en el paso de la oralidad a la escritura, se vislumbra como uniforme, *Las mil y una noches* son un repertorio de cuentos indios, persas, árabes, con reminiscencias clásicas y prodigiosamente bíblicas, por la coincidencia de la historia marco de Shahrazad con el libro o rollo de Esther, parte del Tanaj o del Antiguo Testamento. Aunque Borges volviera a traducir del francés, inglés o alemán lo que a estas lenguas se tradujera del árabe, un extraordinario abismo se abría hacia atrás. Las historias orales habían sido contadas en muchas lenguas, reescritas, mestizadas y cubierta de detalles verbales de numerosas naciones hasta componer ciertos lejagos en árabe que se guardan en la Bibliothèque nationale de France. Documentos, el abismo es muy grande, donde no están los originales de relatos emblemáticos. Recuerda Borges: “el de Aladino, el de los Cuarenta Ladrones, el del príncipe Ahmed y el hada Peri Banú, el de Abulhasán el dormido despierto, el de la aventura nocturna de Harún Arrashid, el de las dos hermanas envidiosas de la hermana menor.”

El escenario es, por tanto, interesantísimo. La coincidencia con el presente de Borges, inevitable. No solo incluía el medio milyunochesco en el que se movía, también los debates sobre qué lengua, qué lectores, qué libros, qué abismos, todo lo que, como hemos visto, circundaba a los escritores del momento.

Desde el primer artículo que escribió (en *La Feuille. Journal d'idées et d'avant-garde* (1917-1920) diario ilustrado por Frans Masereel –libertario, autor de una obra originalísima– y uno de los espacios de expresión del anarquismo en lengua francesa) Borges supo adaptarse al público que iba a leerlo. ¿Por qué años más tarde no iba a pensar en los lectores?

La misma pregunta, al escribir y editar una revista para los lectores de un vespertino que llegó a tener siete ediciones diarias y un millón de ejemplares, trajo, propongo, las ideas sobre el lector y la escritura que están entre líneas en “Los traductores de las 1001 noches”.

La primera de ellas parece una nota “sociológica”; en realidad, no lo es: Antoine Galland quería encandilar a los que “aspiraban rapé y complotaban una tragedia en cinco actos”; Edward Lane escribía para la “mesita de la sala”, “centro de la lectura sin alarmas y de la recatada conversación.” Richard Burton trataba de “interesar a caballeros británicos del siglo diecinueve con la versión escrita de cuentos musulmanes y orales del siglo trece”, “señores del West End, aptos para el desdén y la erudición y no para el espanto o la risotada”.

La descripción de los lectores es muy precisa. La relatividad de la lectura como definición misma de los textos, también. Los lectores leen a su manera lo que los autores/traductores escriben también a su manera presuponiendo formas de *captatio benevolentiae* diferentes para cada público. La inestabilidad de los textos que se constituyen diferentes en cada acto de lectura: ahí estaba, como sabemos, la espectacular novedad.

Otra idea: “Palabra por palabra, la versión de Galland es la peor escrita de todas, la más embustera y más débil, pero fue la mejor leída. Quienes intimaron con ella, conocieron la felicidad y el asombro.”

Decir “mejor leída” ahora resulta un lugar común. Llegar a esta conclusión, en 1934, significaba recordar el concepto de apropiación de la tradición clásica, cuando traducir y escribir, se pensaban en las lenguas romances con una sola palabra, en castellano: “aromançar” y no existía un dispositivo de seguridad sobre la creación literaria ni la superstición de las “literaturas nacionales”.

La idea última y rara. Contradice una afirmación muy convincente de Ezra Pound y se contradice a sí mismo: “una gran literatura aparece después de un período de grandes traducciones”.

Las versiones (dice Borges) de Burton, de Mardrus, y aún las de Galland, solo se dejan concebir *después de una literatura*.

[...] esas obras características presuponen un rico proceso anterior. En algún modo, el casi inagotable proceso inglés está adumbrado en Burton –la dura obscenidad de John Donne, el gigantesco vocabulario de Shakespeare y de Cyril Tourneur, la ficción arcaica de Swinburne, la crasa erudición de los tratadistas del mil seiscientos, la energía y la vaguedad, el amor de las tempestades y de la magia. En los risueños párrafos de Mardrus conviven Salammô y La Fontaine, el Manequí de Mimbre y el ballet ruso.

Se diría que este asunto final, Borges no lo dirimió en los ensayos. Aunque estas ideas (y las otras) se diseminaron por el pensamiento del siglo XX (Umberto Eco, Paul de Man, Hans Robert Jauss, Harold Bloom, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Gerard Genette), entiendo que las siguientes reflexiones fueron pasos diferentes por la civilizada actividad de la lectura hacia la escritura.

Salvador Peña, autor de la versión más reciente (de lectura agradabilísima) al castellano de *Las mil y una noches* recuerda en el prólogo la enumeración caótica como procedimiento formal de las *noches árabes*. Y menciona este ejemplo:

En esta talega, que es mía y de nadie más, guardo una loriga, espadas de ancha hoja, varios arsenales y un millar de carneros de retorcidos cuernos; así como un aprisco para el ganado y más de mil perros ladrones; junto con huertos y viñas, arboledas en flor y aromático monte bajo, higueras y manzanos, imágenes y espectros, redomas y vasijas [...]; amplios territorios, partidas de triunfantes guerreros, que muy de mañana salen armados de espadas y vistosas lanzas, de arcos y flechas, y llevo asimismo a los amigos y camaradas, a los seres más queridos y a los compinches; pero también celdas de castigo y cuadrillas de bebedores [...] y, además, buen número de esclavas dotadas para la música, a saber: cinco abisinias, tres indias, cuatro medinesas, veinte rumíes, cincuenta turcas, setenta persas, ochenta curdas y noventa georgianas; pero también llevo el Tigris y el Éufrates, una red de pescador, el mechero y la mecha, pescadores, establos, mezquitas y casas de baños, un albañil, un carpintero con sus tablones y sus clavos, un esclavo negro con su flauta, un comandante de caballería con sus hombres, ciudades y metrópolis, cien mil dinares, veinte arcones llenos de telas, cincuenta almacenes rebosantes de víveres, Gaza y Ascalón, el espacio que media entre Damietta y Asuán, los palacios de Cosroes Anushirwán y del rey Salomón [...] las tierras que van desde la India hasta Níger y el Sudán [...]. (Peña, 7)

Es imposible no relacionar esta descripción con el modelo por excelencia de ékfrasis, la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* de Homero. Y, a su vez, con la larga enumeración de “El Aleph” y, en cierto modo, también de “El Zahir”. La traducción de una forma, de un procedimiento retórico, fueron una de las astucias compartidas por las lenguas.

No sabría decir si después de grandes traducciones vendrá, otra vez, una gran literatura. O al revés. Parece cierto, sin embargo, que estas inquisiciones –algunas publicadas como curiosidades o entretenimientos en una revista popular– fueron un programa necesario para escribir ficciones: historias de verdad.

Referencias bibliográficas

Las obras de Borges, salvo que se indique lo contrario, se citan por *Obras Completas*, Emecé, 1989, 3 vol. La *Revista Multicolor de los Sábados (RMS)* del diario *Crítica* se cita a partir del *Archivo histórica de revistas argentinas (AHIRA)*. URL: www.ahira.com.ar

- BORGES, Jorge Luis. 1934. “El puntual Mardrus”. *Revista Multicolor de los Sábados*, Suplemento del diario *Crítica*, Buenos Aires, n° 26 (3 de febrero), p. 9.
- , “Las 1001 noches”. 1934. *Revista Multicolor de los Sábados*, Suplemento del diario *Crítica*, Buenos Aires, n° 31 (10 de marzo), p. 5.
- , 1960. “Cansinos Asséns y *Las mil y una noches*”. *La Nación* (10 de julio) p. 4.
- , *Autobiografía (1899-1970)*. Traducción de Marcial Souto y Norman Tomás di Giovanni. Buenos Aires, El Ateneo.
- , 1999. *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, 1919-1928*. Carlos García ed., Marietta Gargatagli trad. Barcelona, Emecé.
- , *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1989 (3 vols.)
- BORGES, Jorge Luis y BORGES, Guillermo Juan. 1933. “Lo cacharon en Cacheuta”, año 3, n° 33 (3 de septiembre), p. 251, recogido en *Revista Martín Fierro 1924-1927*: edición facsimilar / estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires, Fondo Nacional de la Artes, 1995. p. 251.
- , “Itinerario de un vago porteño”. 1927. *Martín Fierro*, año 4, n° 39 (marzo), recogido en *Revista Martín Fierro 1924-1927*, op. cit., p. 326.
- CARRIZO, Antonio. 1983. *Borges el memorioso: Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México, FCE.
- GARGATAGLI, Ana. 1992. *Jorge Luis Borges y la traducción*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- , 2002. “De Borges a lo borgiano”. *Cosmópolis. Borges y Buenos Aires*. Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea, pp. 110-116.
- , 2016. “Borges traducido a leyes inhumanas. La censura franquista en América”. Barcelona. 1611. *Revista de historia de la traducción*.

- , 2017. "Antología de la literatura fantástica de 1940". *El Hilo De La Fabula*, Universidad Nacional del Litoral, pp. 49-60.
- , 2017. "Borges traduce a Baroja. *La Feuille* de Ginebra". Barcelona. 1611. *Revista de historia de la traducción*.
- GRÄTZER, Gabriel y SASSONE, Martín. 2015. *Bien al Sur. Historia del blues en la Argentina*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- GRECO, Martín. s/f. "Índice de *Revista Multicolor de los Sábados*". *Archivo histórico de revistas argentinas* (AHIRA). Consultado el 13 de enero de 2020. URL: www.ahira.com.ar
- LOUIS, Annick. 1994. "Cuando Borges escribía historietas". *Primer plano. Suplemento de Cultura*. Página 12, Buenos Aires (21 de agosto), pp. 2-3.
- , 1998. "Instrucciones para buscar a Borges en la *Revista Multicolor*". *Variaciones Borges*, Pittsburgh, v. 5, p. 246-264.
- , 1997. *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*. París, L'Harmattan.
- MASCIOTO, María de los Ángeles. 2012. "Raúl González Tuñón y Jorge Luis Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados*: literatura y periodismo". *Actas del VIII Congreso Internacional Orbis Tertius "Literaturas compartidas"*, Universidad Nacional de La Plata. Consultado el 5 de enero de 2020. URL: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/27041>
- , 2015. "Guillermo Facio Hebequer en la *Revista Multicolor de los Sábados*. Articulaciones entre arte social y prensa masiva". *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria: "Lectores y Lectura"*, Universidad Nacional de La Plata. Consultado el 3 de enero de 2020. URL: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/63029>
- , "Suplemento de literatura: cultura impresa y ficción en la *Revista Multicolor de los Sábados*". En MAILHE, Alejandra; DELGADO, Verónica; ROGERS, Geraldine (Coords.). 2015. *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentina (XIX-XX)*. La Plata, Edulp.
- OLIVETO, Mariano. 2016. "La campaña de Claridad contra *Crítica* y las pueras concesiones al mal gusto del populacho". *Kipus, Revista Andina de Letras*, n° 40, pp. 95-115.
- PEÑA MARTÍN, Salvador. 2016. *Mil y una noches*. Madrid, Editorial Verbum, 4 vols.
- PETIT DE MURAT, Ulyses. 1980. *Borges Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- RIVERA, Jorge. 1976. "Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*". *Crisis*, n° 38, (mayo-junio), pp. 20-26. Recogido de manera incompleta en *Borges*, Buenos Aires, Colección Letra abierta, Editorial El Mangrullo, 1976, pp. 45-54.
- ROSATO, Laura; ÁLVAREZ, Germán. 2010. *Borges, libros y lecturas. Catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

- SAÍTTA, Sylvia. 1996. "Informe sobre El enigma de la calle Arcos de Sauli Lostal". En Jorge Lafforgue y Jorge Rivera, *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue.
- , 1998. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires, Sudamericana.
- , 1999. "Estudio Preliminar" de: *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*. Edición completa con CD-Rom, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 10-38.
- , 2000. "De este lado de la verja: Jorge Luis Borges y los usos del periodismo moderno", *Valoraciones*, v. 9, pp. 74-83.
- , 2005. "Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*". En *Contra. La revista de los franco-tiradores*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 13-33.
- , 2020. "El periódico *Martín Fierro* como campo gravitacional". *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, vol. XXIV, n° 30. Consultado el 25 de enero de 2020. URL: <https://doi.org/10.24215/18517811e129>
- SCHWARZSTEIN, Dora. 2001. *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Editorial Crítica, Barcelona.
- STEINER, George. 1980. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, Fondo de Cultura Económica.

Chesterton: una lectura a contrapelo

LUCAS MARTÍN ADUR NOBILE

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

lucasadur@gmail.com

Buenos Aires – Argentina

Recibido: 16 de febrero de 2020 – Aceptado: 20 de marzo de 2020

Resumen: La lectura de Chesterton funciona como un elemento central en la constitución de la poética del relato en Borges. Su concepción del género policial, por ejemplo, está en buena medida modelada sobre su exégesis de las obras del escritor inglés.

Desde los años treinta hasta el final de la producción de Borges, Chesterton será objeto de ensayos, reseñas, traducciones, prólogos y publicaciones en diversos medios. Este notable despliegue textual y editorial resulta exitoso: Borges logra instalar en el campo argentino a Chesterton como un autor canónico del policial de enigma.

Proponemos que la operación borgeana pone el foco en un sector de la obra del inglés, en lo que en “Modos de G.K. Chesterton” (*Sur*, 1936) denomina el “narrador policial”, relegando al margen otros sectores de su producción. En particular, la lectura de Borges apunta a difuminar la imagen de Chesterton como apologeta cristiano, lo que en ese mismo ensayo denomina “Chesterton, Padre de la Iglesia”. Esta era la “versión” del autor que había procurado instalar el grupo de intelectuales católicos, nucleados en torno a los Cursos de Cultura Católica y publicaciones como *Criterio*, *Número* y *Sol y Luna*, que tenía a “ese” Chesterton como uno de sus referentes fundamentales. La lectura borgeana polemiza con esta lectura –cronológicamente anterior– e, incluso, con el catolicismo del propio Chesterton, para construir su propia versión que es, quizás, todavía, la nuestra.

Palabras clave: Chesterton – Borges – catolicismo – policial

Chesterton: A Reading against the Grain

Abstract: Borges’ reading of Chesterton works is a central element in the constitution of his own poetics. His approach to detective fiction, for example, is largely modelled by the exegesis of the English writer’s works.

From the 30' until the end of Borges' production, Chesterton was subject of essays, reviews, translations, prologues and publications in various media. This remarkable textual and editorial display showed to be successful: Borges managed to establish Chesterton as part of the canon of detective fiction.

We propose that Borges' operation is to focus only in one part of the English writer's texts, that Borges calls "narrador policial" in "Modos de G. K. Chesterton" (*Sur*, 1936), leaving behind other parts of his work. Furthermore, Borges' reading aims to blur Chesterton's image as a Christian apologist. This "version" of Chesterton was a key reference for the group of Catholic intellectuals gathered in the Cursos de Cultura Católica and journals such as *Criterio*, *Número* and *Sol y Luna*. The Borgean reading polemicalizes with the catholic one and even with Chesterton's Catholicism itself, in order to build his own version which is, perhaps, ours still.

Keywords: Borges – Chesterton – Catholicism – Detective Fiction

1. Dos operaciones del Borges crítico: el rescate y la polémica

Se sabe que, a lo largo de su trayectoria como "hombre de letras" (Lefere, 2005, 168), Borges desplegó lo que hoy podríamos denominar una empresa de *gestión cultural* (cfr. Saer, 2000, 20-21). A través de la traducción (cfr. Cristal, 2002; Willson, 2004 y Waissman, 2005), la crítica literaria (cfr. Pastormerlo, 2007), la docencia, el periodismo, la dirección de colecciones y la confección de antologías (cfr. Adur, 2016; Barcia, 1999; Louis, 2001 y Salazar Anglada, 2009), el autor buscó intervenir sobre qué y cómo se lee en Argentina (y en Hispanoamérica). Aunque no todas sus operaciones resultaron igualmente exitosas, generaciones de lectores descubrieron a escritores como Evaristo Carriego, Macedonio Fernández, León Bloy, Emmanuel Swedenborg o William Beckford, por limitarnos a unos pocos ejemplos, en las páginas de Borges.

En otro lugar (Adur, 2011a) hemos propuesto que este notorio despliegue de actividades puede considerarse expresión de, al menos, dos operaciones de lectura fundamentales: el *rescate* y la *polémica*. La primera consiste en el gesto del (re)descubridor: rescatar autores olvidados, o relativamente marginales, darles visibilidad y, en algunos casos, contribuir a su canonización.¹ Evaristo Carriego es aquí el ejemplo emblemático (cfr. Freidemberg, 1996; Barcia, 1999), pero podemos pensar también el papel del joven Borges en la difusión del expresionismo alemán en el ámbito hispanoparlante (como ha estudiado García, 2015). La segunda operación consiste en el abordaje de autores que ya eran relativamente canónicos pero desde una perspectiva polémica. Se trata de lecturas que proponen enfoques sobre las obras y linajes intertextuales –la creación de "precursores"– distintos de los que estaban cristalizados o circulaban en el momento. Pensemos en sus ensayos sobre el *Martín Fierro* –que lee

¹ Barcia (1999, 38) ha estudiado lo que denomina la "capacidad canonizante" de nuestro autor, especialmente con respecto a escritores argentinos.

como “novela”, contra Lugones–, su intervención sobre la recepción de De Quincey – que toma distancia de la marcada por el decadentismo francés y el modernismo latinoamericano (cfr. Ledesma, 2019)–, su “teoría de Almafuerte” (Borges 1962, cfr. Demaría 2007), su concepción del “otro Whitman” (Borges, 2002, 206-ss) y, la que aquí nos ocupa, su lectura de G.K. Chesterton. Nos detendremos en los ensayos, notas, reseñas y prólogos de Borges a la obra del escritor inglés. No abordamos, en este trabajo, la relación *hipertextual* –en términos de Genette (1989)– que algunos relatos borgeanos establecen con la obra de Chesterton –sobre esa cuestión remitimos a Adur (2011b)–.

2. Descubrimiento y redescubrimiento de Chesterton

Borges menciona por primera vez a Chesterton, muy marginalmente, en una reseña de 1926 sobre *Pausa*, un libro de –el dato es significativo– Alfonso Reyes. En esta nota Borges propone una suerte de tipología de maneras poéticas, que ejemplifica con algunos nombres propios, para finalmente situar a Reyes como “quien hace esas muchas y todas cosas”:

Hay quien es noticiero de hechos poéticos (Whitman [...], Fernández Moreno); hay quien les añade un halago para el oído; hay quien mira a un solo ambiente con sus palabras y procura que un aire de familia las unifique (Carriego [...], Guido Spano [...], Andrade [...]); hay quien opone adrede algunas palabras de ambiente contradictorio (Laforque, *Chesterton*, alguna vez Enrique Heine, siempre Cocteau)” (Borges, 1997, 280, nuestro destacado).

Como puede verse, Chesterton aparece mencionado solo como un ejemplo entre otros –en relación con un procedimiento literario–, sin mayor desarrollo. Sin embargo, da cuenta de que Borges conocía su obra ya para esa fecha. Esto nos lleva a descartar la suposición de Anderson Imbert (1973) acerca de que Borges descubrió al escritor inglés por intermedio de Alfonso Reyes, cuando este llegó a la Argentina para desempeñarse en tareas diplomáticas (1927-1930).² Siguiendo a Rodríguez Monegal (1970), debemos suponer que –como el propio Borges afirmó, por otra parte– la lectura del creador del padre Brown fue temprana, probablemente en la década de 1910, y con certeza anterior a 1926. Sin embargo, es notorio el contraste entre esta mención marginal en la década del veinte –no se registran citas de Chesterton en ninguno de los volúmenes publicados por Borges en esos años– y la verdadera proliferación de alusiones, citas, comentarios y reescrituras que encontramos a partir de los años treinta.

² “Me divierte imaginar que Borges oyó hablar de Chesterton a Alfonso Reyes. Cuando este llegó a Buenos Aires como embajador de México (1927-1930) ya había traducido *Ortodoxia* (1917), *Pequeña historia de Inglaterra* (1920), *El candor del padre Brown* (1921) y *El hombre que fue jueves* (1922)” (Anderson Imbert, 1973, 472). La suposición de Anderson Imbert se basa en considerar que la primera mención que Borges hace de Chesterton es de 1932, en el ensayo “El arte narrativo y la magia” (Anderson Imbert, 1973, 472). Indiquemos, por un lado, que ciertamente se trata de la primera mención relevante y que la omisión del texto de 1926 es una en la que han (hemos) incurrido varios críticos. Debo el señalamiento de esta primera mención al siempre preciso Carlos García (comunicación personal), que también apunta las referencias de Chesterton en la correspondencia entre Borges a Reyes, a partir de enero de 1927 (cfr. García, 2010).

En el seminal “El arte narrativo y la magia” (*Sur*, verano 1932), Chesterton es largamente convocado para ejemplificar uno de los axiomas de la poética del relato en Borges: “Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior” (Borges, 2002, 231).³ Al año siguiente Borges publica “Leyes de la narración policial” (*Hoy Argentina*, abril 1933), donde nuevamente se alude al “sedentario Chesterton” por su “Teoría del Asesinato Moderado” (Borges, 2001, 36) –cuya fuente es el relato que abre *Four Faultless Felons* (1930), el mismo libro aludido en el ensayo anterior–, y como ejemplo de la sexta ley del género (“Necesidad y maravilla en la solución”, Borges 2001, 38). Borges inaugura aquí una perspectiva sobre las resoluciones chestertonianas que reencontraremos en varios ensayos posteriores: “Chesterton, siempre, realiza el *tour de force* de proponer una aclaración sobrenatural y de reemplazarla luego, sin pérdida, con otra de este mundo” (2001, 38-39).

En 1935, en *Sur* n°10, Borges reedita el ensayo de 1933, con algunas modificaciones y añadidos, y retitulándolo como “Los laberintos policiales y Chesterton”. La operación es relevante en tanto las leyes se presentan en el “nuevo” artículo como derivadas de la lectura del autor inglés: “*The Scandal of Father Brown*, el más reciente libro de Chesterton (Londres, 1935) me ha sugerido los dictámenes anteriores” (Borges, 1999, 129). Evidentemente, las fechas de publicación vuelven inverosímil esta aseveración, en tanto las leyes ya habían sido formuladas en 1933. La maniobra revela la voluntad autorial de asociar la reflexión sobre el género con la literatura de Chesterton y de situarlo como arquetipo del narrador policial (cfr. Louis, 2013, 263). Esta voluntad quedará confirmada y explicitada en “Modos de G.K. Chesterton” (*Sur* n°22, julio 1936), publicado con motivo de la muerte del autor. Este extenso ensayo, sobre el que nos detendremos más adelante (ver apartado 4), puede considerarse como el centro de las intervenciones borgeanas sobre la recepción de Chesterton en la década del treinta: allí el crítico describe y jerarquiza los distintos modos de leer a Chesterton que circulan en el ámbito local.

A partir de 1932, entonces, en el marco de un reposicionamiento general de Borges en el campo literario argentino –que incluye sus primeras “tímidas” incursiones como narrador–, se multiplican, como vemos, las referencias, traducciones, reseñas y ensayos, que tienen como objeto al escritor inglés.⁴ Podríamos reformular la hipótesis de

³ “Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior. Así, en una de las fantasmagorías de Chesterton, un desconocido acomete a un desconocido para que no lo embista un camión, y esa violencia necesaria, pero alarmante, prefigura su acto final de declararlo insano para que no lo puedan ejecutar por un crimen. En otra, una peligrosa y vasta conspiración integrada por un solo hombre (con socorro de barbas, de caretas y de seudónimos) es anunciada con tenebrosa exactitud en el dístico *As all stars shrivel in the single sun / The words are many, but The Word is one*. Que viene a descifrarse después, con permutación de mayúsculas: *The words are many, but the word is One*. En una tercera la *maquette* inicial –la mención escueta de un indio que arroja su cuchillo a otro y lo mata– es el estricto reverso del argumento: un hombre apuñalado por su amigo con una flecha, en lo alto de una torre. Cuchillo volador, flecha que se deja empuñar” (Borges, 2002, 231). Las referencias son, respectivamente a “The Honest Quack” y “The Loyal Traitor” –ambos incluidos en *Four Faultless Felons* (Chesterton, 1930)– y “The Arrow of Heaven” (*The Incredulity of Father Brown*, 1926). Cfr. Anderson Imbert (1973) y Atena Green (2010).

⁴ Mencionemos, además de los ensayos citados, las traducciones publicadas en la revista multicolor de *Crítica*, de la que Borges era uno de los directores: “El muerto en la casa del pavo real” (*Crítica*. RMS 21, 30-XII-

Anderson Imbert y suponer que el diálogo con Reyes –traductor de Chesterton y cultor de los relatos policiales– lleva a Borges a una relectura del autor que, como no ha dejado de señalar la crítica, resulta sumamente productiva para su propia transformación en narrador (cfr. Louis, 2013, 229).⁵ Sin embargo, entendemos que esta relectura de Chesterton puede vincularse también con disputas propias del campo literario argentino de aquel momento.

Hoy parece natural considerar a Chesterton como un “autor borgeano”, uno de aquellos que hemos leído “à la suite de Borges” (Louis, 2016, 71). Pero es necesario recordar que, en los años treinta, cuando Borges comienza a intervenir en la recepción del autor inglés, este está lejos de ser un desconocido en el ámbito argentino. Para decirlo sintéticamente: Borges no introduce a Chesterton, sino que lo reubica, polemizando con la lectura del escritor que había cristalizado en las primeras décadas del siglo XX. Este había sido editado, reseñado y comentado ampliamente por el grupo de intelectuales nucleados en torno a los Cursos de Cultura Católica y sus medios de difusión –el cenáculo Convivio, la editorial Surgo, la revista *Criterio*–, que encontraban en Chesterton un modelo para su propia intervención en el campo intelectual.⁶ Quizás el “silencio” de Borges acerca de Chesterton en los años veinte pueda comprenderse mejor si consideramos que, en ese momento, este era un autor fuertemente identificado con este grupo de católicos integralistas, con el que Borges mantenía una compleja relación de simpatías y diferencias –como he desarrollado en Adur (2014a)–. Es después de su ruptura radical con este grupo –que podemos situar en torno a 1930–, y contra la lectura católica, hegemónica en aquel momento –como queda explicitado en “Modos de G.K. Chesterton”–, que Borges comienza a construir su propia versión de Chesterton. Para comprender la dimensión polémica de la intervención borgeana, conviene entonces detenernos primero en el lugar que tenía la obra del inglés en el campo literario argentino.

3. Chesterton, padre de la Iglesia: la lectura católica

Como dijimos, para la década del treinta, Chesterton gozaba ya de cierto reconocimiento y prestigio en nuestro país, particularmente como apologista católico. Era uno de los autores contemporáneos más estudiados y comentados en los Cursos de Cultura Católica, donde se organizaban conferencias en torno a su pensamiento (cfr.

1933), “La profecía del perro” (*Crítica*. RMS 40, 12-V-1934), “Bernard Shaw en perspectiva” (*Crítica*. RMS 60, 29-IX-1934). También la traducción de “Lepanto”, aparecida en *Sol y Luna* 1 (1938), sobre la que volveremos; y las reseñas publicadas en *El Hogar* sobre “*The Paradoxes of Mr. Pond*” (*El Hogar*, mayo 1937) y “*Autobiography*” (*El Hogar*, octubre 1937), y en *Sur* sobre “*The End of the Armistice*” (julio de 1940).

⁵ “La aparición de este terreno de reflexión permite trazar una identidad entre el desplazamiento hacia una nueva posición en el campo intelectual y la posibilidad de producir nuevos objetos literarios, por lo que puede decirse que la exploración de técnicas del relato policial está vinculada a la emergencia del relato en Borges” (Louis, 2013, 229). Louis ha trabajado en detalle el modo en que Borges “denuncia la esencia convencional del prestigio literario de los géneros y las escalas de valores”, que situaban al policial como “género menor” (2013, 249).

⁶ Sobre el grupo de intelectuales ligados a los Cursos de Cultura Católica y sus medios de difusión, cfr. Mallimaci (1988), Dell’Oro Maini (1994) y Di Stéfano y Zanatta (2000).

Adur, 2014a). El semanario *Criterio*, el medio de difusión orgánico del catolicismo integral, se ocupa de sus obras desde su primer número, dedicándole una serie de notas y reseñas bibliográficas. Así, ya en 1928 –el primer año de la revista–, encontramos reseñas de Tomás de Lara sobre *El regreso de Don Quijote* (*Criterio* n° 1, marzo 1928) y de Emiliano Mac Donagh sobre *William Cobbet* (*Criterio* n° 7, abril 1928), *The Judgement of Dr. Johnson* (*Criterio* n° 9, mayo 1928), *A Gleaming Cohort* y *Prose of today* (*Criterio* n° 32, octubre 1928). Este mismo crítico escribe también una elogiosa presentación del autor donde lo compara nada menos que con William Shakespeare (“La nueva creación de Mr. Shakespeare: G.K. Chesterton”, *Criterio* n° 34, octubre 1928). El semanario llega a publicar, además, algunas colaboraciones del propio Chesterton: “Nuestro credo paganizado” (*Criterio* 34, octubre de 1928), “Piedad para el pobre votante” (*Criterio* 42, diciembre de 1928). Ambas notas muestran al autor en su faceta de polemista cristiano: la primera discute con un libro que sostiene la persistencia de rastros paganos en el cristianismo; la segunda está referida al lugar del catolicismo en Estados Unidos –a propósito del resultado de las elecciones de 1928 en ese país–.⁷ Chesterton no solo era objeto de traducciones, reseñas y comentarios sino que funcionaba como un modelo retórico-estilístico para la publicación: según consta en una carta del secretario de redacción de la revista, Samuel Medrano, se sugería a los miembros del *staff* adoptar para sus colaboraciones un estilo “chesterbellocquino” y la combinación de “sentido común con buen gusto chester-toniano” (*apud* M. Dell’Oro, 1994, 599).⁸

La presencia de Chesterton se constata también en otros medios de difusión católicos: los fundadores de *Número* (1930-1931) –muchos de ellos integrantes de los Cursos de Cultura Católica– eran devotos del autor (y de su estilo, cfr. Adur, Cabezas y Dondo, 2018, 32-ss), al que citan recurrentemente y le consagran un breve ensayo (“La dialéctica de Chesterton”, César Pico, *Número* 5, 1930). El escritor inglés puede considerarse asimismo como “uno de los vértices de la Trinidad de *Sol y Luna*” (Croce, 2002, 22-23). La revista –publicada con intermitencia entre 1938 y 1942– le consagra un lugar de privilegio desde el primer número, donde se incluye un ensayo sobre su obra (“Chesterton como novelista”, Anzoátegui 1938) y la traducción de “Lepanto” realizada por Borges.⁹

Desde la perspectiva de los intelectuales católicos Chesterton es, ante todo, un valiente y brillante defensor de la fe. Inmediatamente después de su muerte, la revista *Criterio* publica una breve noticia, sin firma –previa a la nota necrológica de Castellani,

⁷ En el primer artículo, con su habitual retórica paradójica, Chesterton admite persistencias paganas, pero no las que señala el autor del libro, que son más bien prácticas humanas ordinarias y alegres. En el segundo, en el marco de una modesta defensa de la democracia, analiza las razones de la derrota de Smith frente a Hoover. Aquel era católico y esto se utilizó como parte de la campaña en su contra.

⁸ El neologismo “chesterbellocquino” refiere, además de a Chesterton, a Hilaire Bellocq, otro escritor católico inglés, cercano al creador del padre Brown. La identificación entre ambos era frecuente y no dejaría de ser discutida por Borges, quien los considera “dos autores incomparables” (Borges 1999, 239).

⁹ No podemos detenernos aquí en un análisis detenido de esta traducción y la llamativa participación de Borges en un medio nacionalista y católico en 1938. Remitimos a las consideraciones de Louis (2007, 86-ss) y a nuestro propio abordaje de la cuestión (Adur 2014a).

sobre la que nos detendremos a continuación—, donde lo califica como “uno de los más grandes escritores católicos modernos”, que supo “manejar la pluma como si fuera una espada llameante, nunca [...] atacando, sino contraatacando por defensa de la verdad y de la fe” (“G. K. Chesterton”, *Criterio*, 1936, 153). Este carácter de paladín del cristianismo se comprueba, para los lectores católicos, no solo en sus obras más abiertamente apologéticas —como *The Sempiternal Man* o *The Catholic Church and Conversion*, citadas en Mac Donagh (1928c, 63)— sino también en sus ficciones. En su reseña sobre *El regreso de Don Quijote*, De Lara afirma “El interés del novelista inglés es un interés coloreado. Pero la mezcla de todos los colores da el color apologético de la novela” (1928, 29). En un sentido similar, Anzoátegui sostiene que el autor era “una especie de administrador de Dios, encargado de repartir la verdad entre los hombres” (1938, 98). Por su parte, César Pico, en “La dialéctica de Chesterton” habla del “pensamiento religioso profundo” que se percibe en una visión de conjunto de la obra del autor (1930, 47).

Los textos del propio Chesterton que difunden los medios católicos van en esta misma línea. Ya nos hemos referido a sus artículos publicados en *Criterio*. Podemos agregar que los libros que publican las editoriales católicas y se publicitan en las revistas son, sobre todo, obras apologéticas o polémicas: *The Sempiternal Man*, *Orthodoxy*, *Divorce*, *The Resurrection of Rome* (cfr. Adur, Cabezas y Dondo, 2018). Incluso cuando los medios católicos publican poemas de Chesterton, parecen privilegiar aquellos que implican una dimensión apologética: ya mencionamos la inclusión de “Lepanto”, cuyo tema es la victoria de la coalición católica —autodenominada “Liga Santa”— contra el avance del imperio otomano, en el primer número de *Sol y Luna*. En *Criterio* se publica un fragmento de la “Balada del caballo blanco” (Chesterton 1932), que celebra otra victoria del cristianismo: en este caso la de Alfredo el Grande, rey de Inglaterra, contra el ejército “pagano” de los daneses.¹⁰

3.1 Castellani, lector de Chesterton

Muchos de los tópicos que moviliza la lectura católica de Chesterton pueden encontrarse condensados en los textos de un autor en el que nos interesa detenernos particularmente: el jesuita Leonardo Castellani.¹¹ Su lectura puede considerarse representativa, no solo por la relevancia de su figura en el conjunto de la intelectualidad católica argentina —de la que fue uno de los autores más prolíficos e influyentes—, sino por la importancia que tiene Chesterton en la configuración de su propio posicionamiento como escritor.¹² Como Borges, Castellani escribió ensayos y reseñas

¹⁰ Hacia el final del poema, se cuenta el bautismo del rey danés, Guthrum. Es probable que el verso de “Cristo en la cruz” —poema que abre el último libro de Borges (*Los conjurados*, 1985)— que recuerda “la conversión de Guthrum por la espada” sea una alusión a esta balada de Chesterton.

¹¹ Hemos desarrollado esta cuestión en nuestra intervención en las Jornadas “Borges lector”, organizadas por la Biblioteca Nacional (Adur, 2011a). Retomamos aquí algunos de los puntos presentados en aquel trabajo.

¹² La producción de Castellani incluye novelas, poemas, relatos policiales, crítica literaria, teología y escritos sobre temas políticos, estéticos y pedagógicos. Un breve perfil del escritor puede encontrarse en Bonnin (2010,

sobre el autor inglés, al que también tradujo ocasionalmente.¹³ Fue, además, el creador de un sacerdote detective, el padre Metri –protagonista de *Las nueve muertes del padre Metri*, 1942–, evidentemente inspirado en la figura del Father Brown. Al momento de la muerte de Chesterton, su lugar como especialista en la obra del escritor inglés parece suficientemente consolidado en el ámbito católico: es convocado al homenaje que se le realiza en los Cursos de Cultura Católica y es el encargado de escribir la nota necrológica que se publica en *Criterio* y que, proponemos, puede leerse en contrapunto polémico con la que, casi simultáneamente, Borges escribe para *Sur*.¹⁴

“El buensentido de Gilberto Chesterton” aparece en *Criterio* n° 439, en julio de 1936. El propio autor –mediante una oportuna nota al pie– pone este artículo en serie con los que había publicado en la misma revista: “Sherlock Holmes en Roma” (*Criterio* n°138, 1930) y “El último libro de Chesterton” (*Criterio* n° 166, 1931). Estos tres textos, leídos en conjunto, constituyen una buena síntesis de la lectura que, cerrada la obra por la muerte del autor, se pretende instaurar desde los medios católicos.¹⁵

El texto de Castellani apuesta a construir una cercanía entre el autor estudiado y el crítico, que quedaría así legitimado para firmar la necrológica y proponer una interpretación de su producción. Esta cercanía está dada, por un lado, por el conocimiento personal del autor, que Castellani se encarga de exhibir en su texto.¹⁶ Pero también, y esto es fundamental, por la fe compartida. El crítico se referirá repetidas veces a Chesterton como “escritor católico” o “apologeta católico” y se situará a sí mismo en ese campo: en diversas ocasiones, recurrirá a la *auctoritas* de la tradición cristiana para caracterizar la obra del inglés, citando la Biblia (en la versión de la *Vulgata*), la teología tomista e incluso el Credo de Nicea (cfr. Castellani, 1930, 166 y 1931, 179). La cercanía que Castellani construye como enunciador llega, en ocasiones, a suprimir la distancia entre crítico y artista, y plasmarse en distintas formas de identificación. Su escritura recurre frecuentemente al pastiche del estilo chestertoniano, con sus paradojas y juegos de palabras, como queda explicitado al final de “El último libro de Chesterton”: “Es natural que para considerar la Ciudad católica haya que superponer el Universo o, para decirlo a la Chesterton (otra y basta): que para poder ver la Urbe haya que mirar el Orbe” (Castellani, 1931, 206). Pero la identificación no se

277-281). Sobre sus relatos policiales pueden consultarse los trabajos de Romano (1991) y Link (2006, 43-ss). Para un abordaje de su obra como crítico, cfr. Bentivegna (2010). Sebastián Randle (2017) ha publicado una biografía en dos tomos consagrada a su figura, con un estilo tan singular y polémico como el del biografiado.

¹³ Cfr. los textos reunidos en Castellani (1945).

¹⁴ Recordemos, además, que para esa época *Sur* y *Criterio* ocupaban posiciones antagónicas en el campo literario argentino (cfr. Gramuglio, 1986 y Adur, 2014a).

¹⁵ Como Borges, en los años treinta también los intelectuales católicos parecen conscientes de que el autor es un objeto en disputa, de que existen varios “modos” de leerlo y pugnan por imponer el propio. Cfr. en este sentido “La dialéctica de Chesterton”, de César Pico (*Número 5*, 1930) y la breve presentación a la “Balada del caballo blanco” que realiza su traductor, J. Castiello (*Criterio*, febrero 1932).

¹⁶ Castellani comienza su artículo afirmando: “El 15 de diciembre de 1929 oí una conferencia de Chesterton sobre los Mártires ingleses [...] El gran periodista comenzó su amenísima charla con una alusión chistosa a su retardo y a su figura jovial y maciza, para muchos de nosotros recién vista” (1936, 299, nuestro destacado). La primera persona indica aquí que el autor de la nota ha visto y oído a Chesterton. En “Sherlock Holmes en Roma”, encontramos la narración de este episodio *in extenso*. Allí el crítico detalla que, luego de la disertación, tuvo la oportunidad de conversar en privado con el conferencista (1930, 162).

limita a lo formal. En “Sherlock Holmes...” puede leerse una verdadera fusión de la voz del crítico con la del autor. Castellani se permite imaginar las circunstancias que dieron lugar a la creación del padre Brown y enunciar en primera persona como si fuera el propio Chesterton:

Esa misión me ha dado el Señor de explicar el catecismo a la ‘merry England’ de tan original modo que entre el inmenso bullicio de sus negocios, sus vanidades y sus prejuicios, ella escuche. Siempre he envidiado la misión del sacerdote, pero mi misión es también grande y me atrevo a decir, sacerdotal. ¡Ah... Lo he encontrado! Un Sacerdote. ¡Un Sacerdote católico detective! ¡Qué idea! (532).

En la lectura de Castellani, como queda claro en este fragmento, la faceta apologética de la obra de Chesterton será la privilegiada. Se trata de un “sino fatal de apologeta” (Castellani 1931, 205) del que el escritor no puede sustraerse, al punto de que aun sus crónicas de viaje y sus relatos policiales quedan subordinados a la finalidad de difundir el mensaje cristiano. El apartado que cierra “Sherlock Holmes en Roma” se titula justamente “Apologética”, y allí el crítico explica en qué sentido los cuentos del padre Brown se enmarcan en la defensa del catolicismo:

1º Superficialmente está la apologética en los chistes, en las alusiones, en los apotegmas, en las definiciones y distingos fulminantes [...] en las tajantes moralejas [...] 2º Una capa más profunda de apologética hay en la misma construcción de las novelitas, en el carácter del Padre Brown, por ejemplo. [...] 3º Pero la gran apologética de este libro está en la Dicha. Todos sabemos y decimos que es una dicha la fe [...] pero pocos han recibido el don de que esa dicha se transparente en ellos en forma de ejercer un influjo atrayente en otros. No está la cosa en que Chesterton diga en cada página de sus libros “Yo tengo la Fe”, sino en que lo dice a carcajadas (Castellani, 1930, 533).

La religiosidad de Chesterton funcionará también, en la lectura de Castellani, como un rasgo que permite reducir distancias entre el escritor inglés y los lectores de *Criterio*. Pese a la lejanía geográfica, Chesterton está más cerca de los católicos argentinos que de sus compatriotas protestantes. En su necrológica, Castellani lo presenta como “el convertido de una nación hereje” (1936, 299): su nacionalidad queda contrapesada por su fe. Los ingleses son caricaturizados apelando a una serie de estereotipos, de modo tal de acentuar el contraste y presentar al escritor como un ejemplar excepcional entre su pueblo:

Gente solemne, gente práctica, gente responsable, grandes financistas y prestamistas. “Facts and figures, facts and figures”. La Ciencia con mayúscula, la Nueva Psicología, la (sic) Psicoanálisis, *Economics and Politics*, la respetabilidad, los “dons” de Oxford y Cambridge, el pudor victoriano, la revolución industrial, la oligarquía de las grandes fortunas, el imperio, toda la tierra para explotar, la Cultura, el Progreso y la Civilización con la predestinada supremacía de la raza nórdica (Castellani, 1936, 301).

Frente a “esa gran nación enferma” (Castellani, 1945, 201), Chesterton es caracterizado como una suerte de enviado divino para “cantar las verdades más sagradas a la tiesa Inglaterra, decir siempre lo contrario de lo que dicen Ellos, [...] y creer en la Iglesia Católica Romana” (Castellani, 1930, 533). La definición de los ingleses

(“Ellos”) como contradestinatarios permite postular un colectivo de identificación –la iglesia católica– en que se incluyen el autor, el crítico y los lectores de la publicación.

En relación con esta búsqueda de “separar” a Chesterton de sus coterráneos y acercarlo al contexto del crítico y los lectores argentinos podemos leer la curiosa opción por castellanizar su nombre en el título: “El buensentido de Gilberto Chesterton” (1936). En todas las notas o reseñas que *Criterio* había publicado anteriormente, incluyendo las realizadas por el propio Castellani, el nombre del escritor británico jamás se había traducido. La utilización de “Gilberto” se presenta como anómala, tanto con respecto a la práctica de la revista como a la del propio crítico y, por lo tanto, se carga de sentido.

Para Castellani, en síntesis, Chesterton se define ante todo por su catolicismo, lo que lo convierte en un inglés anómalo, más afín al crítico y a los fieles argentinos que a sus compatriotas. Este catolicismo impregna toda su obra, dándole un tono apologético no solo a sus ensayos, sino también a sus ficciones y poemas. La imagen de Chesterton propuesta por Borges en la nota necrológica de *Sur* parece destinada a polemizar punto por punto con esta lectura.

4. Necrológica y polémica: “Modos de G.K. Chesterton” (1936)

En el mismo mes en que aparece “El buensentido...” en *Criterio*, Borges publica en *Sur* “Modos de G.K. Chesterton” (*Sur* n° 22, julio 1936). Se trata, como ya anticipamos, de un ensayo fundamental, en tanto condensa y explicita el modo de leer al escritor inglés que podía encontrarse –de un modo más o menos implícito– en sus intervenciones anteriores y que prefigura, en buena medida, las de los años siguientes. Desde el comienzo, Borges manifiesta una clara conciencia de que la imagen de “apologeta” –a la que se refiere, no sin ironía, como “Chesterton, Padre de la iglesia”¹⁷ es la más difundida entre los lectores locales: “Entiendo que para muchos argentinos, el auténtico es ese Chesterton” (Borges, 1999, 18).¹⁸ Sin embargo, ya en el título advierte que esta imagen es una entre las plurales formas o “modos” de entender a Chesterton.

La dimensión polémica del texto es patente. Si bien no hay citas explícitas de otros críticos argentinos, encontramos una posible referencia tácita a la revista *Criterio*. En el ya citado comentario que publica el semanario, inmediatamente después de la muerte de Chesterton, se afirmaba: “El hombre siempre estuvo en Chesterton, por encima del escritor, porque comprendía que la vida ha de ser, antes que nada, ejemplo” (“G.K.

¹⁷ “Evidentemente, otorgar ese título al escritor inglés es una hipérbole, una sutil ironía que tiende a exagerar de un modo un tanto grotesco la centralidad que tenía entre los sectores católicos y, sobre todo, el registro en que se lo leía” (Ortiz, 2009, 6).

¹⁸ Quizás en este mismo sentido pueda entenderse la mención de Chesterton como “militante” católico en el prólogo que Borges hace a la traducción realizada por Néstor Ibarra de *Cementerio marino* de Valéry (1932): más que “complicidad” con la recepción católica –como entiende Louis (2013, 262)–, se trata de la conciencia de cuál era el estado de cosas sobre el que se dispone a intervenir. En cualquier caso, el párrafo que Borges dedica en este texto a la “poesía cristiana” es muy sugerente y merece un análisis detenido, que dejamos para otra ocasión.

Chesterton”, sin firma, *Criterio* 1936, 153). Borges titula uno de los apartados de su nota, justamente, “Chesterton, escritor” y anota:

Me consta que es impropio sospechar o admitir méritos de orden literario en un hombre de letras. Los críticos verdaderamente informados no dejan nunca de advertir que lo más prescindible de un literato es su literatura y que éste solo puede interesarlos como valor humano [...] como ejemplo de tal país, de tal fecha o de tales enfermedades (1999, 21).

En cualquier caso, la lectura de la nota hace evidente que Borges estaba familiarizado con el modo católico de leer a Chesterton y es contra este que construye su perspectiva. La operación crítica que propone el ensayo puede describirse como la búsqueda de desplazar la imagen del apologista católico y reemplazarla por la de “Chesterton, narrador policial” (Borges, 1999, 20).

Desde sus primeras intervenciones, como hemos visto, Borges apunta a destacar esta última faceta: traduce y publica sus relatos policiales —a los que incluirá luego en sus antologías del género—,¹⁹ analiza sus recursos técnicos y pondera sus resoluciones.²⁰ Como hemos dicho, en suma, procura erigirlo como paradigma del narrador de relatos policiales. En este sentido, el apartado consagrado a “Chesterton, narrador policial” no aporta demasiadas novedades con respecto a lo que ya hemos registrado en los ensayos anteriores.²¹

Podría afirmarse que la novedad de este ensayo radica, más que en la afirmación de un modo de leer a Chesterton, en la refutación de otro.

Una estrategia central en este sentido consistirá en una reinterpretación de la religiosidad del autor. Borges, evidentemente, no puede negar su credo. Pero si en Castellani este funcionaba como un sustrato común entre autor, crítico y lectores, será para Borges un primer punto para marcar distancia. La religiosidad de Chesterton es asociada a la idiosincrasia inglesa, una fe “liberal” y “civilizada” que contrasta con “el catolicismo petulante y autoritario que padece nuestra república” (Borges, 1999, 18). Contra la vehemencia del discurso de los medios católicos argentinos de los años treinta, Borges reivindica no solo la civilidad de Chesterton, sino también su estilo, que

¹⁹ Las dos series de *Los mejores cuentos policiales* incluyen relatos de Chesterton: “Los tres jinetes del Apocalipsis” (Borges y Bioy Casares, 1943) y “El honor de Isarel Gow” (Borges y Bioy Casares, 1951).

²⁰ Esta misma línea de lectura se reencuentra en la reseña de *The Paradoxes of Mr. Pond*, que Borges publica en *El Hogar* un año después de la nota necrológica: “La solución, en las malas ficciones policiales, es de orden material: una puerta secreta, una barba suplementaria. En las buenas, es de orden psicológico: una falacia, un hábito mental, una superstición. Ejemplo de las buenas —y aun de las mejores— es cualquier relato de Chesterton” (*El Hogar*, mayo 1937, 30).

²¹ Anotemos aquí los fragmentos que Borges recupera de textos anteriores. Vuelve a formular el aserto de que “los episodios más fugaces y breves tienen proyección ulterior” (Borges, 1999, 20, cfr. “Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior”, “El arte narrativo y la magia”, Borges, 2002, 231), y parafrasea los mismos tres ejemplos ya propuestos en el ensayo de 1932 (Borges, 1999, 20-21; 2002, 231). Al final del apartado, remite a “Los laberintos policiales y Chesterton” (“En el número 10 de *Sur*, he intentado el estudio de las innovaciones y de los rigores que Chesterton impone a la técnica de los relatos policiales”, 1999, 21) de donde retoma la idea del “*tour de force*” que el escritor ejecuta en sus resoluciones: “presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la reemplaza luego, sin pérdida, con otra de este mundo” (“Modos...”, Borges, 1999, 20, cfr. “Chesterton, siempre, realiza el *tour de force* de proponer una aclaración sobrenatural y de reemplazarla luego, sin pérdida, con otra de este mundo”, “Los laberintos...”, Borges, 1999, 129).

“prefiere la persuasión a la intimidación”, oponiendo de ese modo la retórica de aquellos con la del que consideraban uno de sus maestros. El cristianismo del autor es “orgánico” y Borges lo caracteriza por “su empleo casi nulo del dialecto escolástico” (1999, 19) en una clara alusión crítica al neotomismo que constituía la principal base teológico-filosófica de Castellani –traductor de Tomás de Aquino– y del grupo de intelectuales vinculados a los Cursos de Cultura Católica (cfr. Di Stéfano y Zanatta, 2000, 407). La “comodidad” con la que Chesterton especula acerca de los dogmas cristianos se contrapone, en el discurso de Borges, a la “visible incomodidad” que las conjeturas teológicas suscitan en los católicos argentinos (1999, 19-20).²²

Pero establecer las diferencias entre Chesterton y sus lectores argentinos no implica, en Borges, un intento de acercarlo a sus propias posiciones. En este sentido, “Modos de G.K. Chesterton” define una relación entre crítico y autor completamente distinta de la propuesta en “El buensentido...”. Si la fe de Chesterton le permitía a Castellani construir una afinidad entre ambos, Borges incluye en “Modos de G.K. Chesterton” una de sus más provocadoras abjuraciones de la fe cristiana: “Ninguna de las atracciones del cristianismo puede competir con su desaforada inverosimilitud” (1999, 20). En consecuencia, la dimensión apologética de su literatura, celebrada por Castellani y otros críticos católicos, será percibida en Borges como la parte más débil de su obra: “Chesterton [...] fue un incomparable inventor de cuentos fantásticos. Desgraciadamente, procuraba educirles una moral y rebajarlos de ese modo a meras parábolas” (1999, 20).

Las imágenes contrapuestas de Chesterton que presentan las dos notas necrológicas guardan relación con el modo en que Castellani y Borges se sitúan como lectores. El primero, como vimos, busca acortar distancias, identificarse con el autor-objeto, al punto de fusionarse con su estilo y sus ideas. Su legitimidad está dada por esa cercanía: su conocimiento de Chesterton es personal y hasta íntimo. Borges, por el contrario, toma distancia. Esta distancia –garantizada, fundamentalmente, por no compartir la fe– no es, para el crítico, un impedimento sino una ventaja. En uno de sus últimos textos sobre el creador del padre Brown –el prólogo a *El ojo de Apolo*, para la colección La Biblioteca de Babel–, Borges recuerda: “Chesterton, cierta vez, estuvo a punto de visitar Buenos Aires, yo iba a ser invitado a la comida de recepción; el hecho me alegró, pero no pude dejar de sentir que mágicamente era mejor que no viniera y que permaneciera en su límpida lejanía” (2000, 31).

Como si padeciera de hipermetropía literaria, no es la cercanía sino la “límpida lejanía”, la que reivindica Borges como condición de posibilidad de su lectura crítica. Es esta distancia la que permite, en los ensayos de la década siguiente, forjar una interpretación de Chesterton que se propone como opuesta, incluso, a la que el propio escritor tenía de sí mismo.

²² La nota de Borges no se limita estrictamente a discutir la apropiación que de Chesterton hacían los católicos integrales. Incluye una vehemente crítica al modo en que estos concebían (y practicaban) su religiosidad, que Borges contrasta con la del autor inglés. Hemos desarrollado este punto en Adur (2014a).

5. Una lectura a contrapelo

En “Sobre Chesterton” (publicado como “Nota sobre Chesterton” en Los Anales de Buenos Aires n° 20-21-22, 1947, recogido en Otras inquisiciones, 1952), el ensayo que puede considerarse como el central de la década del cuarenta acerca del autor que nos interesa, comienza retomado, casi literalmente, un párrafo de “Modos de G.K. Chesterton”:

Edgar Allan Poe escribió cuentos de puro horror fantástico o de pura *bizarrerie*; Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial. Ello no es menos indudable que el hecho de que no combinó los dos géneros. No impuso al caballero Auguste Dupin la tarea de fijar el antiguo crimen del Hombre de las Multitudes o de explicar el simulacro que fulminó, en la cámara negra y escarlata, al enmascarado príncipe Próspero. En cambio, Chesterton prodigó con pasión y felicidad esos *tours de force*.²³

Pero en este ensayo, Borges da un paso más, y formula una interpretación muy singular, que ya había anticipado un año antes en un ensayo “Sobre Oscar Wilde” (*Los Anales de Buenos Aires* n° 11, diciembre 1946). Castellani, recordemos, consideraba que la defensa de la fe era para Chesterton un “sino fatal”, una “misión” y la relacionaba con la “Dicha” y el “gozo” que, para él, traslucía su obra (Castellani, 1930 y 1936). Borges no solo niega que el credo católico sea determinante para juzgar la literatura chestertoniana (2004, 72)²⁴ sino que incluso cuestiona la imagen del inglés como *escritor feliz*:

La valerosa obra de Chesterton, prototipo de la sanidad física y moral, siempre está a punto de convertirse en una pesadilla. Lo acechan lo diabólico y el horror. Puede asumir, en la página más inocua, las formas del espanto (“Sobre Oscar Wilde”, 2004, 70).

Chesterton se defendió de ser Edgar Allan Poe o Franz Kafka, pero [...] algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto, y ciego y central (“Sobre Chesterton”, 2004, 73).

Lejos del gozoso defensor del cristianismo que proponía la lectura católica, el Chesterton de Borges es un hombre atormentado, que se aferra desesperadamente a la fe

²³ Cfr. con “Modos...”: “Edgar Allan Poe escribió cuentos de puro horror fantástico o de pura *bizarrerie*; Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial. Ello no es menos indudable que el hecho de que no combinó jamás los dos géneros. Nunca invocó el socorro del sedentario caballero francés Augusto Dupin (de la rue Dunot) para determinar el crimen preciso del Hombre de las Multitudes o para elucidar el *modus operandi* del simulacro que fulminó a los cortesanos de Próspero, y aun a ese mismo dignatario, durante la famosa epidemia de la Muerte Roja. Chesterton, en las diversas narraciones que integran la quintuple Saga del Padre Brown y las de Gabriel Gale el poeta y las del *Hombre Que Sabía Demasiado*, ejecuta, siempre, ese, *tour de force*. Presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la remplace luego, sin pérdida, con otra de este mundo” (Borges, 1999, 20).

²⁴ “Suponer que sus creencias agotan a Chesterton es olvidar que un credo es el último término de una serie de procesos mentales y emocionales y que un hombre es toda la serie. En este país, los católicos exaltan a Chesterton, los librepensadores lo niegan. Como todo escritor que profesa un credo, Chesterton es juzgado por él, es reprobado o aclamado por él. Su caso es parecido al de Kipling a quien siempre lo juzgan en función del Imperio Británico” (“Sobre Chesterton”, Borges, 2004, 72).

cristiana y solo consigue aquietar precariamente la “voluntad demoníaca” que está en su naturaleza y da la “forma esencial” de su obra (Borges, 2004, 72-73). En ese marco, la tensión (el “*tour de force*”) entre la solución sobrenatural y la racional que se describía en los textos de los años treinta se reinterpreta como símbolo de la íntima discordia que define la naturaleza del escritor:

Esa discordia, esa precaria sujeción de una voluntad demoníaca, definen la naturaleza de Chesterton. Emblemas de esa guerra son para mí las aventuras del Padre Brown, cada una de las cuales quiere explicar, mediante la sola razón, un hecho inexplicable. Por eso dije, en el párrafo inicial de esta nota, que esas ficciones eran cifras de la historia de Chesterton, símbolos y espejos de Chesterton (Borges, 2004, 73).

Es importante subrayar que Borges propone una interpretación de Chesterton que – sostiene– él mismo no hubiera aceptado: “Chesterton, me parece, no hubiera tolerado la imputación de ser un tejedor de pesadillas” (2004, 73). Su perspectiva sobre el autor está forjada leyendo a contrapelo, leyendo a Chesterton contra sí mismo; poniendo en tensión lo que *quiso escribir* y lo que *escribió* (cfr. Borges, 2004, 74): algo que solo puede lograrse desde la “límpida distancia” que construye el crítico. Y también desde el recorte –o, al menos, el desplazamiento a un segundo plano– de todo un sector de su obra: justamente el que había privilegiado la lectura católica. El desdén de Borges por la religiosidad de Chesterton puede considerarse, entonces, como parte de su operación crítica. Si en “Modos...” había hablado de la “desaforada inverosimilitud” del cristianismo, en “Sobre Chesterton” lo define como “un conjunto de imaginaciones hebreas supeditadas a Platón y Aristóteles” (Borges, 2004, 74).

“Sobre Chesterton”, en buena medida, termina de cristalizar la lectura borgeana del autor inglés. En las décadas siguientes, sus intervenciones críticas repetirán los conceptos ya presentados en los ensayos de los años treinta y cuarenta:

Chesterton vivió los años que melancólicamente se denominaban fin de siglo [...]. De ese obligado abatimiento inicial lo salvaron Whitman y Stevenson. Algo quedó en él, sin embargo, que propendía a lo horrible; la más famosa de sus novelas, *El hombre que fue Jueves*, se subtitula *Pesadilla*. Hubiera podido ser un Edgar Allan Poe o un Kafka; prefirió –debemos agradecerse– ser Chesterton (*Introducción a la literatura inglesa*, Borges y Vázquez, 1965, 42).

Afirmar que un hombre bondadoso y afable como G.K.C. fue también un hombre secreto, que sentía el horror de las cosas, puede asombrarnos, pero su obra, contra su voluntad, lo atestigua. Pudo haber sido Kafka o Poe pero valerosamente optó por la felicidad o fingió haberla hallado (Prólogo a *El ojo de Apolo*, 1985, Borges, 2000, 30).

Es lícito afirmar que Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) hubiera podido ser Kafka. El hombre que escribió que la noche es una nube mayor que el mundo y un monstruo hecho de ojos hubiera podido soñar pesadillas no menos admirables y abrumadoras que la de *El proceso* o la de *El castillo*. De hecho, las soñó y buscó y encontró su salvación en la fe de Roma, de la que afirmó extrañamente que se basa en el sentido común. [...] Cada uno de [sus relatos] nos propone un enigma que, a primera vista, es indescifrable. Se sugiere después una solución no menos mágica que atroz, y se arriba por fin a la verdad, que procura ser razonable (Prólogo a *La cruz azul y otros cuentos*, 1987, Borges 1998, 17).

Podemos registrar, sin embargo, particularmente en los textos de la última década de la producción borgeana, un desplazamiento significativo en el abordaje de Chesterton. En efecto, en los ochenta, invirtiendo una de sus operaciones centrales de los años treinta, Borges procura separar al escritor del género policial:

Cabe prever una época en que el género policial, invención de Poe, haya desaparecido, ya que es el más artificial de todos los géneros literarios y el que más se parece a un juego. El propio Chesterton ha dejado escrito que la novela es un juego de caras y el relato policial un juego de máscaras... Pese a esta observación y al posible eclipse del género, estoy seguro de que los cuentos de G.K.C. siempre serán leídos, ya que el misterio que sugiere un hecho imposible y sobrenatural, es tan interesante como la solución de orden lógico que nos dan las últimas líneas (Prólogo a *El ojo de Apolo*, 1985, Borges, 2000, 31).

Cuando el género policial haya caducado, el porvenir seguirá leyendo estas páginas, no en virtud de la clave racional que el padre Brown descubre, sino en virtud de lo sobrenatural y monstruoso que antes hemos temido (Prólogo *La cruz azul y otros cuentos*, 1987, Borges, 1998, 18).

No podemos detenernos en detalle en esta última operación de lectura; nos limitamos a señalar dos cuestiones significativas. En primer lugar, evidentemente, esta debe entenderse en el marco de un reposicionamiento del escritor en las últimas décadas de su trayectoria que involucra, entre otros aspectos, una toma de distancia con respecto al género policial, del que había sido un ferviente defensor.²⁵ En segundo lugar, la necesidad de proclamar la autonomía del autor con respecto al género testimonia lo exitosa que resultó la operación borgeana de los años treinta. En efecto, para la década del ochenta, Chesterton es conocido, ante todo, como escritor de relatos policiales, como se constata en las reediciones constantes –en particular de *El candor del padre Brown* y *El hombre que fue jueves*– y en su presencia casi infaltable en las antologías del género. Entre los modos de Chesterton, el “narrador policial” era por esos años –y aún hoy, podríamos agregar–, comparativamente mucho más visible que el autor de obras apologéticas.

Conclusiones

Hemos procurado analizar la lectura borgeana de Chesterton, contrastándola con la de los intelectuales católicos argentinos en las primeras décadas del siglo XX. Cuando Borges empieza a escribir sistemáticamente sobre el autor inglés, en los años treinta, este era ya un autor consagrado en el ámbito católico. Había sido objeto de estudios, traducciones, ensayos y reseñas. Era un referente fundamental para los participantes de los Cursos de Cultura Católica y un modelo retórico y estilístico para los medios de

²⁵ Sobre este distanciamiento de Borges con respecto al género policial remitimos a Lafforgue y Rivera (1996). En la sección “Interrogatorios”, las respuestas de Borges, en 1975, anticipan la posición sobre Chesterton que encontramos en los prólogos de la década del ochenta: “Stevenson tenía razón cuando hablaba de un género *ingenious but lifeless* (ingenioso pero sin vida). Es muy posible que llegue a desaparecer. Aunque algo quede: por ejemplo, los cuentos de Chesterton quedarán por la sugestión de misterio” (Borges cit. en Lafforgue y Rivera, 1996, 41-42).

difusión vinculados a este grupo. El sector de su obra que privilegiaban estos lectores era el ensayístico. Incluso cuando se referían a sus libros de ficción —como queda claro en los abordajes de Anzoátegui y Castellani—, lo que valoraban era sobre todo su componente apologético. En este sentido, el catolicismo de Chesterton aparece como un dato fundamental. Como vimos particularmente en los ensayos de Castellani, la fe compartida permitía un acercamiento entre el autor inglés, el crítico y los fieles argentinos, y garantizaba la legitimidad de la lectura.

La operación crítica de Borges busca instaurar una versión diferente de la que habían difundido los intelectuales católicos: contra el apologista de la fe, el narrador policial. La valoración de los procedimientos chestertonianos, su erección en paradigma del escritor de misterio, la traducción y difusión de sus relatos apuntan en esa dirección. La fe del autor, rasgo positivo y definitorio para los lectores católicos, pasa a ser presentada —sobre todo a partir de “Modos de G. K. Chesterton”— como una rémora: Chesterton, en la lectura borgeana, es un autor interesante a pesar de su catolicismo. A partir de la década del cuarenta, Borges añade un eslabón más a su lectura: Chesterton es un católico pese a sí, su verdadera naturaleza tiende al horror más que a la fe y la dicha. Esto quedaría plasmado en la forma que adoptan sus relatos policiales, donde la razón convive con lo monstruoso —o la posibilidad de lo monstruoso—.

Proponemos que este tipo de lectura es habitual en la ponderación de Borges sobre autores católicos. En otro lugar, hemos estudiado esta cuestión a propósito de su reseña de *El buque de Francisco Luis Bernárdez* (Adur 2014b): Borges sugiere allí que, aun contraviniendo la voluntad autorial, el poema debe leerse como “novela” y no como alegoría.²⁶ Algo similar podría afirmarse de su interpretación de León Bloy: el crítico es el que es capaz de percibir la impronta herética en un autor que cree ser un “católico riguroso”.²⁷

Alan Pauls ha sostenido que, en Borges, “estar afuera, no pertenecer a un mundo, a una tradición, a un lenguaje es la condición necesaria para convertirlos en materia de literatura” (2000, 67). Esta ajenez, esta distancia, parece ser también una condición necesaria o, al menos, productiva para el ejercicio de la crítica. Desde la “límpida lejanía”, Borges se adjudica la capacidad de leer *a contrapelo*, de descubrir en los autores características que puede contradecir las versiones instauradas y cristalizadas e, incluso, la percepción que estos tienen de sí mismos y de sus obras.

²⁶ “Muchos lectores (...) ignorarán qué clase de lectura se espera de ellos. *El buque* es un poema narrativo en primera persona que comprende un solo lugar y una sola noche; esos lectores interrogarán si el poeta les propone el relato —metafórico o literal— de una sola y concreta experiencia mística, o si ha querido alegorizar un largo proceso. Yo creo que lo segundo es lo cierto, pero que debemos leer el poema según la primera interpretación. Debemos leerlo a modo de novela y no de adivinanza” (Borges, 2001, 133).

²⁷ “(Bloy) Se creía un católico riguroso y fue un continuador de los cabalistas, un hermano secreto de Swedenborg y de Blake: heresiarcas” (“El espejo de los enigmas”, Borges, 2004, 100).

Referencias bibliográficas

- ADUR, Lucas. 2011a. "Las muertes del padre Chesterton. Borges y Castellani, lectores de *Father Brown*". *Actas de las Jornadas Borges lector*. Consultado el 14 de enero de 2020. URL:
<https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/LucasAdur.pdf>
- , 2011b. "De traidores y héroes. Sobre la reescritura borgeana de un relato de Chesterton". *Actas del IV Congreso CELEHIS*. Consultado 8 de diciembre de 2020. URL:
<http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/adurnobile.htm>
- , 2014a. *Borges y el cristianismo. Posiciones, diálogos y polémicas*. Tesis doctoral. Consultado 18 de enero de 2020. URL:
<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4410>
- , 2014b. "¿Qué hacer con el ángel? J. L. Borges y F.L. Bernárdez: dos formas de escribir la experiencia mística". *Acta poética* n°35-1, pp. 149-173.
- , 2016. "El antólogo como autor. Sobre algunas antologías preparadas por Borges y Bioy". En Arancet Ruda, María Amelia (coord.), *Antologías argentinas*. Buenos Aires, Teseo Press, pp. 26-31.
- ADUR, Lucas, Laura CABEZAS y Felipe DONDO. 2018. *La Revista Número (1930-1931). Edición facsimilar*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. 1973. "Chesterton en Borges". *Anales de Literatura Hispanoamericana* n° 2-3, pp. 469-494.
- ANZOÁTEGUI, Ignacio B. 1928. "Chesterton novelista". *Sol y Luna* n° 1, pp. 95-102.
- ATENA GREEN, Raquel. 2010. *Borges y la revista multicolor de los sábados*. Berlín, Peter Lang.
- BARCIA, Pedro Luis. 1999. "El canon literario argentino según Borges". *Revista de Literaturas Modernas* n° 29, pp. 35-72.
- BENTIVEGNA, Diego. 2010. *Castellani crítico*. Buenos Aires, Cabiria.
- BONNIN, Juan Eduardo. 2010. "Leonardo Castellani". En Carbone, Rocco y Croce, Marcela (dir.), *Diccionario razonado de la literatura y la crítica argentinas (siglo XX)*. Buenos Aires, El 8vo loco, pp. 277-281.
- BORGES, Jorge Luis. 1962, "Almafuerte: Pedro Bonifacio Palacios". En *Prosa y poesía de Almafuerte*. Buenos Aires, Eudeba.
- , 1997. *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires, Emecé.
- , 1998. *Biblioteca personal*. Madrid, Alianza.
- , 1999. *Borges en Sur*. Buenos Aires, Emecé.
- , 2000. *La biblioteca de Babel. Prólogos*. Buenos Aires, Emecé.
- , 2001. *Textos recobrados 1931-1955*. Buenos Aires, Emecé.
- , 2002. *Obras completas I*. Buenos Aires, Emecé.
- , 2004. *Obras completas II*. Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis y Adolfo BIOY CASARES (comp). 1943. *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires, Emecé.

- , 1951. *Los mejores cuentos policiales. Segunda serie*. Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis y María Esther VÁZQUEZ. 1965. *Introducción a la literatura inglesa*. Buenos Aires, Columba.
- CASTELLANI, Leonardo (con el seudónimo “Jerónimo del Rey”). 1930. “Sherlock Holmes en Roma”. *Criterio* n° 138, pp. 531-533.
- , 1931. “El último libro de Chesterton”. *Criterio* n° 166, pp. 205-206.
- , 1936. “El buensentido de Gilberto Chesterton”. *Criterio* n° 439, pp. 299-301.
- , 1945. *Crítica literaria*. Buenos Aires, Penca.
- CASTIELLO, J. 1932. “Chesterton”. *Criterio* n° 564, p.16.
- CHESTERTON, Gilbert K. 1926. *The Incredulity of Father Brown*. Londres, Cassell.
- , 1928a. “Nuestro credo paganizado”. *Criterio* n° 34, pp. 107-108.
- , 1928b. “Piedad para el pobre votante”. *Criterio* n° 42, pp. 361-362.
- , 1930. *Four Faultless Felons*. Londres, Cassell.
- , 1932. “La balada del caballo blanco” (fragmento). *Criterio* n° 564, pp. 16-18.
- CROCE, Marcela. 2002. *Sol y Luna. Falangismo y Syllabus entre Justo y Ramírez*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- DE LARA, Tomás. 1928. “El regreso de Don Quijote”. *Criterio* n° 1, p. 29.
- DELL’ORO MAINI, Magdalena. 1994. “Criterio en el pensamiento de su fundador”, *Criterio*, n° 2163-2164, pp. 555-560.
- DEMARÍA, Laura. 2007. “Una vez más, Borges lector: ‘Teoría de Almafuerte’ y reflexiones sobre la ética”. *Variaciones Borges* n° 24, pp. 55-74.
- DI STÉFANO, Roberto y Loris ZANATTA. 2000. *Historia de la Iglesia Argentina*. Buenos Aires, Mondadori.
- FREIDEMBERG, Daniel. 1996. “Estudio preliminar”. En Carriego, Evaristo, *Poesías completas*. Buenos Aires, Losada.
- GARCÍA, Carlos (ed.). 2010. *Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1959) y crónica de una amistad*. México, El Colegio de México.
- , 2015. *El joven Borges y el expresionismo literario alemán*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- GENETTE, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GRAMUGLIO, María Teresa. 1986. “Sur en la década del treinta. Una revista política”. *Punto de vista* n° 28, pp. 32-39.
- KRISTAL, Efraín. 2002. *Invisible Work. Borges and translation*. Tennessee, Vanderbilt University Press.
- LAFFORGUE, Jorge y Jorge RIVERA. 1996. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires, Colihue.
- LEDESMA, Jerónimo. 2019. *X.Y.Z. La literatura entre De Quincey y Borges*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires.
- LEFERE, Robin. 2005. *Borges: entre autorretrato y automitografía*. Madrid, Gredos.
- LINK, Daniel. 2006. *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires, Entropía.

- LOUIS, Annick. 2001. "Definiendo un género: La antología de literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges". *Nueva Revista de Filología Hispánica* n° XLIX, 2, pp. 409-437.
- , 2007. *Borges ante el fascismo*. Bern, Peter Lang.
- , 2013. *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- , 2016. "De l'érudition borgésienne dans la fiction". En Béhar, Roland y Louis, Annick (dir.), *Lire Borges aujourd'hui*. París, Editions Rue d'Ulm.
- MALLIMACI, Fortunato. 1988. *El catolicismo integral en la Argentina (1930-1946)*. Buenos Aires, Biblos.
- MAC DONAGH, Emiliano. 1928a. "William Cobbet". *Criterio* n° 7, p. 225.
- , 1928b. "The Judgement of Dr. Johnson". *Criterio* n° 9, p. 285
- , 1928c. "A Gleaming Cohort". *Criterio* n° 32, 63.
- , 1928d. "La nueva creación de Mr. Shakespeare: G.K. Chesterton". *Criterio* n° 34, pp.105-106.
- ORTIZ, Mario. 2009. "La 'Operación Chesterton' en Borges: una apropiación polémica". *Actas del II Congreso internacional "Cuestiones Críticas"*. Consultado el 8 de febrero de 2020. URL: http://www.celarg.org/int/arch_publi/ortiz_acta.pdf
- PASTORMERLO, Sergio. 2007. *Borges crítico*. Buenos Aire, FCE.
- PAULS, Alan. 2000. *El factor Borges*. Buenos Aires, FCE.
- PICO, César. 1930. "La dialéctica de Chesterton". *Número* n° 5, p. 47.
- RANDLE, Sebastián. 2017. *Castellani jesuita (1899-1949). Castellani maldito (1949-1981)*. Buenos Aires, Vórtice.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. 1970. *Borges par lui-même*, París, Éditions du Seuil.
- ROMANO, Eduardo. 1991. "Los parientes criollos del Padre Brown". En G. Petronio, J. B. Rivera y L. Volta (comp.), *Los héroes difíciles. La literatura policial en Argentina y en Italia*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 257-280.
- SAER, Juan José. 2000. "Borges como problema". En Rowe, William, Canaparo, Claudio y Louis, Annick (comp.), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires, Paidós, pp. 19-31.
- SALAZAR ANGLADA, Aníbal. 2009. *La poesía argentina en sus antologías. Una reflexión sobre el canon nacional*. Buenos Aires, Eudeba.
- WASMAN, Sergio. 2005. *Borges y la traducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- WILLSON, Patricia. 2004. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Jorge Luis Borges: géneros menores y canon para adultos

MARIANO GARCÍA

Centro de Estudios de Literatura Comparada “M. T. Maiorana”

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

ardeo2@gmail.com

Buenos Aires – Argentina

Recibido: 15 de febrero de 2020 – Aceptado: 20 de marzo de 2020

Resumen: A través de su relación con la literatura de género, Borges logró reformular un campo de lectura en el que editoriales consideradas serias desconfiaban de los entonces llamados géneros menores, continuando así con un programa ya presente en el modernismo y las vanguardias históricas, aunque con la tarea añadida de adaptar este programa a un contexto excéntrico. A su vez, Borges establece una relación crítica con estos géneros a la hora de hacerlos funcionar en la alta cultura, como lo demuestran sus incursiones en la literatura fantástica y el policial en paralelo con la publicación de sendas antologías y la codirección de la colección *El Séptimo Círculo*, todo lo cual ayudó a configurar un lector modelo apto para dialogar con diversos cánones.

Palabras clave: Borges – Literatura fantástica – Literatura Policial – Canon – Género

Jorge Luis Borges: Minor Genres and Canon for Adults

Abstract: Through his relation with genre literature, Borges was able to reformulate a field of reading in which publishing houses that considered themselves serious mistrusted the so-called minor genres, carrying on a program already present in Modernism and Avant-garde but for the extra task of adapting that program to an eccentric context. At the same time, Borges establishes a critical relation with those genres when he makes them work with high culture, as it follows from his own dealings with fantastic literature and detective stories, alongside with the publication of anthologies of each genre, as well as the co-direction of the collection *El Séptimo Círculo*. All this helped in the configuration of an ideal reader able to confront different canons.

Keywords: Borges – Fantastic Literature – Detective Novel – Canon – Genre

Letras, Dossier “Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de época”, M. Cámpora (coord.)

2020, enero-junio, n° 81 – pp. 190 a 203 – ISSN electrónico: 2683-7897

Modernismo, vanguardia e industria cultural

La reivindicación de los así llamados –y evidentemente hoy mal llamados– géneros menores, así como de la cultura popular, no solo pauta la transición del siglo XIX al XX sino que se anuncia como uno de los cambios más evidentes del modernismo al posmodernismo, donde, arrinconada por la industria cultural, la idea de alta cultura muestra algunas fisuras y comienza a revelar que nunca hubo una pureza esencial e intrínseca en sus dominios. Es cierto que el modernismo del hemisferio norte ostenta sin falsos pudores puntuales inmersiones en lo popular cuando Henry James o Joseph Conrad publican novelas por entregas, cuando Joyce utiliza el discurso de la novela rosa en uno de los pastiches de su *Ulysses* o cuando prestigiosos poetas como Cecil Day Lewis publican novelas policiales bajo seudónimo. Es igualmente cierto que tanto en el decadentismo y simbolismo francés como en su derivación en el modernismo latinoamericano se frecuenta el terror y vertientes análogas de lo que Mario Praz (1966) caracterizó como romanticismo negro. Pero hay algo que va más allá de estos diálogos inexorables y previsibles y es el cambio radical que sufre lo que Andreas Huyssen (2002) llama “la gran división”, es decir el discurso que insiste en la distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas. Este cambio de enfoque viene respaldado por algunas novedades del flamante siglo: a través de la tecnología, la radio y el cine reescriben para sus respectivos formatos las viejas estructuras del folletín, deudoras a su vez de un tipo de novela más abstracta y alegórica que realista, el *romance* (Frye 1992), las del melodrama, género teatral surgido en las postrimerías de la Revolución Francesa, emparentado con la pantomima y el *romance* (Brooks 1995) pero también el género de aventuras, el terror y en no pocos casos, el *fantastique*. Esto no impide que los medios masivos sirvan a su vez para difundir muestras del arte con mayúscula, como la transmisión radial de *Parsifal* de Richard Wagner el 27 de agosto de 1920 desde la azotea del teatro Coliseo de Buenos Aires, singular elección para un primer programa de entretenimiento, o las adaptaciones radiales y cinematográficas de clásicos decimonónicos.

Puesto que “tanto el modernismo como la vanguardia definieron siempre su identidad en relación con dos fenómenos culturales: la alta cultura tradicional y burguesa (especialmente las tradiciones del idealismo romántico y del realismo ilustrado) y también la cultura popular y vernácula y su transformación en la moderna cultura de masas comercial” (Huyssen 8), el papel de las vanguardias resulta asimismo fundamental en el uso político que hace de los géneros menores, uso equidistante del feroz ataque a lo que considera formas de arte aburguesadas, rígidas, pomposas y falsas. Podemos considerar por un lado las novelitas eróticas que Apollinaire publica sin firma o con seudónimo (*Mirely*, *Les Onze mil verges*, *Les Exploits d'un jeune Don Juan*) y por otro el espanto de André Breton ante la ópera (Leiris 1939) o su ataque al recién fallecido Anatole France durante sus exequias (Breton 1995). Las vanguardias históricas reescriben el canon a través de un aspecto subjetivo como el gusto, pero también otro más objetivo: la querencia por formas de arte que exhiben triunfalmente su autotelismo y que se desentienden de categorías burguesas como finalidad, organicidad, la obra de

arte convertida en tabernáculo sagrado separado de la vida –autonomía que en su origen sirvió para liberar al arte del yugo de la Iglesia y el Estado–, etc. (Bürger 2010). No es casual que la novela, como producto de los siglos en que las formas de vida burguesa alcanzan su apogeo, sea en general rechazada o bien radicalmente reformulada por las vanguardias. Basta con pensar en *Hebdomeros* de Giorgio de Chirico, en *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel, en las novelas-collage de Max Ernst o en las derivas inciertas de *Nadja*, *Les Vases communicants* o *L’Amour fou* del propio Breton.¹

Los inicios de Borges: del vanguardismo al clasicismo

El contacto de Jorge Luis Borges con la vanguardia se produce, como se sabe, durante la larga estancia europea de su adolescencia. Algunos artículos tempranos dan cuenta de su interés por el expresionismo alemán, así como por el movimiento Dada gestado en Zúrich (C. García 2019), pero es sin duda el contacto con el ultraísmo, primero en Sevilla y luego en Madrid, la experiencia vanguardista más cercana y de consecuencias más directas no solo para él mismo sino para el grupo de poetas argentinos que se sumarían a la aventura con las revistas *Prisma* o *Martín Fierro*. Sin embargo, para la publicación de su primer libro de poesía, *Fervor de Buenos Aires* (1923), Borges ya ha tomado cierta distancia de las premisas ultraístas y parece decidido a demostrar una personalidad propia al margen de las defenestraciones y bromas grupales de los martinfierristas. La transición de un fetiche ultraísta como el prisma a uno más personal pero más obvio como el espejo, objeto que convirtió en una de sus firmas y en uno de los símbolos exclusivos de su poética pero también de su figura de autor (M. García 2019b; Cruz Duarte 2019), se constituye como emblema de este alejamiento y posterior cuestionamiento de los procedimientos vanguardistas así como de su entrada en un modo clásico que ya no abandonará, entendiendo por clásico un estilo depurado con estricta dosificación de artificios retóricos (Curtius 247-274), cierta configuración proporcionada entre las partes y el todo así como un criterio general simétrico (Panofsky 71ss), o la manifestación del genio individual a través de modalidades como la sensatez, la salud y la universalidad (Kermode 17).² Naturalmente, muchos aspectos de la obra de Borges trascienden o ironizan sobre cierta idea de lo clásico, si bien dicha superación parte necesariamente de esa base para operar la deconstrucción, como lo ejemplifica de manera insuperable “Pierre Menard, autor del

¹ Roussel puede considerarse un vanguardista involuntario, ya que pese a contar con la viva admiración de Duchamp y los surrealistas, mantuvo una relación reservada y distante con ellos, en la que Michel Leiris oficiaba de mediador. Extrañamente en un escritor francés, Roussel no perteneció a ningún grupo o cenáculo sino que su labor fue siempre solitaria. Importa agregar aquí que el modelo y guía de Roussel es su idolatrado Jules Verne. Las novelas-collage de Ernst (*La femme 100 têtes*, *Rêve d’une fille qui voulut entrer au Carmel*; *Une semaine de bonté*) están constituidas por imágenes recortadas de folletines sentimentales baratos o bien con recortes de ilustraciones de Gustave Doré (quintaesencia del Kitsch burgués) para clásicos de la literatura universal como la Biblia, el *Orlando furioso*, el *Ancient Mariner* de Coleridge o la *Divina commedia*.

² “El clasicismo de Borges es innegable: cree en la permanencia de las formas y en la transhistoricidad de los temas de la literatura, sin dejar de defender una capacidad de innovar y de proponer variantes en el seno mismo de la tradición heredada, modificándola desde el interior [...]” (Premat 138, trad. mía).

Quijote". Además, aunque no siempre se lo tiene en cuenta, Borges incorpora tradiciones ajenas a Occidente –mediadas desde luego por traducciones– como las de Oriente medio y los países asiáticos, entre otras, ya que lo universal en él no se limita a la herencia europea. Su interés por las expresiones populares de culturas arcaicas o exóticas, como *Las mil y una noches* o las sagas nórdicas, influye sin duda en su narrativa, que como es bien sabido siempre manifestó un rechazo considerable a la novela, así como al movimiento que le dio la configuración más cercana a nosotros en sensibilidad: el romanticismo. Este último rasgo de impaciencia con la novela, podría decirse, lo comparte Borges con el surrealismo, si bien la escritura-deriva con la que el programa surrealista reemplaza la novela es para Borges un exhibicionismo vacío que él opone a “la buena tradición de la claridad” (Borges 1988: 27)³ que encuentra en André Gide, otro autor moderno que utiliza muy notablemente la tradición grecolatina como base para plantear problemas contemporáneos.

Evidentemente, para Borges el terreno de la narrativa ha sido enfangado por la decantación psicologista de la novela, así como por las efusiones sentimentales que ha dejado la resaca romántica. La mejor cura que se le ocurre es la de la simplificación y la vuelta a cierta pureza de los orígenes. Algo de esto lo podrá encontrar en la tradición anglosajona de las vidas breves caracterizada por John Aubrey y llevada a paradigma de la sensibilidad simbolista por Marcel Schwob (un francés concentrado particularmente en las letras inglesas), que habrá de volcar en su primer experimento ficcional, *Historia universal de la infamia* (1935), texto que identifica los resortes narrativos con el “esquema biográfico” (Premat 101). Sin embargo, hay más cosas en este título, algunos de cuyos textos han ido madurando templados de manera directa por el gusto amplio de la *Revista Multicolor* de los sábados del diario *Crítica* (Louis 1997: 249-285). Uno de esos elementos es el de cierto espíritu aventurero y desafiantemente exotista que recorre sus páginas. De este modo, a partir de mediados de la década del treinta se harán frecuentes sus referencias a Wells, a Kipling y sobre todo a Stevenson, un autor especialmente ligado a los primeros tanteos narrativos y al que Borges debe muchos aspectos de su propia *ars narrativa* (Balderston 1982). El caso es que estos nombres, ninguno de ellos francés, eran considerados por el público argentino de entonces autores menores y para menores. Salvo por la excepción de Wells, además, se caracterizaban por cultivar no tanto la novela como el cuento, y recurrían a géneros asociados al entretenimiento superficial de la novela de aventuras, el más claro avatar del folletín decimonónico barato. Después de Dostoievski, de Flaubert, de Dickens, recuperar autores de esa clase parecía una provocación. Sin embargo, la novedad radica en que Borges esgrime esta provocación desde un lugar que progresivamente se revelará como una cátedra de la alta cultura. *Historia universal de la infamia*, de manera coherente con su publicación serial, aparece en la editorial Tor, empresa muy importante en su época

³ En su prólogo a William James, Borges (1988: 126) identifica la claridad con la buena educación; elogiando el estilo de José Bianco como “invisible” (en Bianco 9), da a entender que el buen estilo es el que no se interpone entre el lector y la historia narrada. Nuevamente acuden las metáforas relacionadas con la emisión o refracción de la luz que retrotraen al problema básico de los prismas y los espejos relacionados con el estilo y la mimesis, cuya formulación temprana ya puede encontrarse en “Postulación de la realidad”.

que se esforzó en popularizar los títulos clásicos del canon (Cámpora 2017). Pero antes y durante ha publicado para la revista *Sur*, además de los ensayos de los tres libros descartados por él de sus obras completas, y un libro no precisamente accesible como *Discusión*.⁴ De modo que los géneros populares aparecen en su obra dentro de un marco más amplio que implica la necesaria reflexión sobre dichos géneros. En palabras de Graciela Montaldo, Borges se mueve en espacios

[...] no de pares sino de un público extendido, con diversidad de formaciones culturales. [...] La voluntad de “traducción” del Borges de esa época es muy fuerte y tiene que ver no tanto con los contenidos de las traducciones sino, por el contrario, con las formas de establecer las relaciones con las diferencias (de la cultura nacional con las culturas extranjeras, de la cultura letrada con la cultura extendida de los medios) (Montaldo 1998: 11).

A partir de esa reflexión, Borges configurará un canon de géneros menores a través de operaciones muy concretas de lectura y de mercado que se reflejan sobre todo en antologías, ensayos, dirección de colecciones y entrevistas, modelando un gusto general a partir de su gusto particular –expresado muchas veces como verdad apodíctica sin concesiones– y discutiendo con los eventuales disidentes.

En torno a la Antología de la literatura fantástica

En Borges se evidencia de manera nítida la relación contemporánea entre su ficción y las preocupaciones teóricas relativas a esta a través de ensayos, prólogos o reseñas. Así, la aparición de la *Antología de la literatura fantástica* (1940) no solo señala un momento de afinidad vital y literaria con los recién casados Adolfo Bioy y Silvina Ocampo sino el claro derrotero fantástico que viene asumiendo su literatura desde el iniciático accidente de 1938. Por una estrategia que a primera vista desconcierta, el prólogo de esta antología está firmado por Bioy Casares, en tanto que Borges se reserva su propio manifiesto de lo fantástico para prologar *La invención de Morel* ese mismo año de 1940.

Las credenciales de la literatura fantástica no eran por entonces susceptibles de amplio prestigio literario,⁵ si bien el propio Borges había preparado parte del terreno a través de sus reseñas para *El Hogar* comentando autores como lord Dunsany, Gustav Meyrink, David Garnett, Olaf Stapledon o H. G. Wells, pero sobre todo a Franz Kafka,

⁴ Puede decirse que Borges se movió con soltura entre publicaciones de la alta cultura como la revista *Sur*, basada en revistas intelectuales del estilo de la *Nouvelle Revue Française* y *The Criterion* de T. S. Eliot (M. García 2019a: 983) y otras de difusión más amplia y menos exigentes como la *Revista multicolor* del influyente diario *Crítica* de Natalio Botana, pero también *El Hogar*, publicación destinada principalmente a un lectorado femenino de clase media. En estos últimos casos Borges sabía adaptar su pensamiento y erudición a formulaciones menos arduas que las habituales. El interés de Borges por llegar al gran público se mantendría en años posteriores en su buena disposición para dar entrevistas radiales, televisivas, etc.

⁵ Cabe aclarar, sin embargo, que ya Holmberg a fines del siglo XIX había practicado el género así como traducido entre otros a Hoffmann y Poe en la Argentina. La figura de Holmberg sin embargo no llegó a alcanzar el lugar de Lugones, cuyas *Fuerzas extrañas* representan antes de Borges el gesto de un escritor consagrado y “elevado” que condesciende a tratar un género menor. Lugones, mas no Holmberg, figurará desde la primera edición de *ALF* con “Los caballos de Abdera”.

acaso el modelo más influyente y persistente de una escritura no comercial que recurre a elementos fantásticos. El mismo Kafka no era el clásico absoluto que consideramos hoy, aunque no tardaría en serlo gracias, entre otras cosas, a la efectiva combinación de alegoría y detalle realista que Borges recomendara para la ficción en “Postulación de la realidad”. En este ensayo, como se recordará, Borges opone la “expresividad” romántica a la “prosa invisible” clásica. Esta última confía en el lenguaje y se puede manifestar a través de tres posibilidades: la notificación general de los hechos que importan; el imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos; y por último el de la invención circunstancial, especie de síntesis perfeccionada del punto anterior. En esto puede verse la aspiración de Borges a un modelo transempírico (Abrams 36) en el que un detalle u objeto material sirve de soporte y trampolín a un mundo de ideas que serán accesibles solo al ojo de la mente, modelo al que él mismo recurrió varias veces a través de la antigua metáfora que plantea la interacción entre el Libro de la Vida y el Libro Divino (Curtius 302-347). De manera análoga, la naturaleza no puede ser entendida mediante la sola percepción sensorial sino a través del pensamiento, esto es, no puede ser sino leída (Blumenberg 52). La interacción entre ambos “libros” es circular y paradójica, puesto que el libro a priori se presenta como antinatural, pero es el que nos habilita para leer alegóricamente la naturaleza (Blumenberg 56-7).⁶

Si el realismo consiste, según la transitada imagen que termina acuñada en Stendhal, en colocar un espejo frente a la realidad, ese espejo, nos aconseja el doctor Johnson, debe ser selectivo, mostrando discriminación en lo que es decoroso imitar. Esto plantea el problema de lo general y lo particular que Borges abordaría en numerosas ocasiones, notablemente en “De las alegorías a las novelas”: si bien el modo clásico exige no apartarse demasiado de la naturaleza, exige asimismo el uso de lo particular y lo circunstancial en la expresión de lo general, de otro modo, el que no expresa particulares no expresa nada (Abrams 39). Un contemporáneo del doctor Johnson, Joseph Warton, se acerca bastante a la formulación borgeana del detalle circunstancial: “el uso, la fuerza y la excelencia de lenguaje consiste sin duda en plantear imágenes claras, completas y circunstanciales” (Abrams 41). Pero el detalle circunstancial en sí mismo propone un tipo de particularización que suele derivar en el “aislamiento diagramático” propio de emblemas, insignias, estandartes o talismanes que apartándose del realismo adensan las posibilidades alegóricas del relato (Fletcher 101), tal como lo demuestra, junto con Kafka, otra figura frecuentada por Borges para pensar lo general y lo particular, lo alegórico y lo fantástico: Nathanael Hawthorne. Repetimos entonces que los puntos dos y tres de “Postulación de la realidad” son solidarios en el sentido de que el detalle circunstancial en numerosas ocasiones tiende a la eficacia demónica y a la cratofanía o revelación de un poder oculto (Fletcher 87) que linda o directamente

⁶ Algo de esto puede encontrarse en la manera que tiene el trascendentalismo de Emerson de considerar la naturaleza como tipo (dentro de la teoría de las *figurae*) de algo que pertenece a un reino superior, aunque en su caso esto no está mediado por una noción teológica sino que es la imaginación humana la facultad que lo descubre (Kermode 90-1). Esta teoría influyó fuertemente en la concepción de la ficción no realista de Hawthorne, tan apreciada por Borges.

franquea el terreno de lo fantástico. En el propio Borges el espejo, además de tematizar problemas de mimesis y representación, puede considerarse ese fetiche melancólico, real y a la vez fantasmático, que conecta el mundo sensible con otros niveles. En resumen, el posicionamiento de Borges ante lo fantástico surge de una reflexión sobre el realismo y sobre los modos y posibilidades de la mimesis, y es desde ese *a priori* teórico que propondrá un canon crítico de lo fantástico del que no están exentos los gustos y disgustos de carácter más personal.

Hay detrás de la *Antología de la literatura fantástica* una breve prehistoria que ilumina la naturaleza normativa que suele estructurar la presunta lectura hedónica y asistemática en Borges. En su repudiada *La estatua casera* (1936), Bioy Casares planteaba todavía un librito de ligero barniz vanguardista en sintonía con los relatos de *Viaje olvidado* que Silvina Ocampo publicaría al año siguiente, sin interferencias borgeanas visibles. Allí Bioy incorpora ingenuamente un sucinto manifiesto, “Sobre la técnica de los cuentos fantásticos”, donde entre otras cosas declara que los cuentos fantásticos sin explicación no carecen de méritos si entretienen, agregando algo confusamente que el fin no es entretener o gustar: esto desvía, pues el fin está “más allá” (Bioy 1936: 12-3). No queda demasiado claro entonces que Bioy rechace de plano las explicaciones, algo que su propia escritura confirmará a partir de *La invención de Morel* (1940), que se demora en una larga explicación final. Aunque con ostensible deferencia, Borges no esperó para corregir al balbuceante joven en una reseña que publica en *Sur*: Borges no cree que el tema de la explicación sea un problema moral (i.e. una estafa al lector), como lo plantea Bioy, sino estético: es una debilidad en la que caen los escritores fáciles que así revelan su falta de dominio técnico y de trabajo intelectual, defecto que termina achacando al propio libro de Bioy (Borges 1999: 130-1; Louis 2001: 412-3).

Cuatro años más tarde, con *La invención de Morel*, el estilo de Bioy se revela mucho menos titubeante y el prólogo que escribe Borges para esta novela manifiesta ahora sí un entendimiento mutuo y posiblemente varias lecciones aprendidas por parte del escritor vuelto a nacer. En este conocido prólogo Borges asume la defensa de la novela de peripecias frente a la novela psicológica, que considera con tendencia a lo informe, a lo burdamente paradójico y a lo desordenado. Otro grave pecado de la novela psicológica (este sí de orden moral) es pretender que un artificio verbal como cualquier otro sea un ejemplo de realismo. A la vaguedad “realista” opone el rigor de la invención y la aceptación honesta de la propia artificialidad (Borges 1975: 22-4). Por su parte, Bioy desarrolla una tesis aparentemente parecida para la *ALF* que, no obstante, como lo estudió Annick Louis (2001: 414-5), presenta varios problemas en su propuesta teórica y clasificatoria.⁷

Más allá de una evidencia obvia, como lo es la muy diversa concepción de la literatura fantástica que encarnan Ocampo, Bioy y Borges, lo cierto es que la *ALF* tuvo

⁷ Asimismo Daniel Balderston, en su artículo sobre *ALF* opina que el prólogo de Bioy no es “su momento más brillante como ensayista” (2010: 91). En este trabajo Balderston insiste en la calidad “evangélica” de *ALF*, que se fue diluyendo con el tiempo, junto con el interés de los propios antólogos en lo fantástico, según se desprende de las ficciones de cada cual.

una recepción muy amplia que atravesó las fronteras de la Argentina e influyó no solo en generaciones posteriores sino en otros escritores latinoamericanos, sobre todo a partir de su segunda edición (1965) que incluye ahora relatos de los tres antologadores y una buena cantidad de textos que repiten y amplifican la propuesta inicial. Pero pese al encanto evidente de ciertas páginas, la heterodoxia de determinadas elecciones no pasó inadvertida a algunos especialistas en el tema, entre ellos Roger Caillois, que en carta a Victoria Ocampo del 7 de abril de 1941, no solo condena como detalle de mal gusto la inclusión del cuento de uno de los antologadores (“Tlön, Uqbar...”) sino la ausencia de escritores alemanes, país por excelencia del relato fantástico (Caillois excluye a Kafka en su condición de “judío y checo”). Tampoco le parece acertado que figure Swedenborg puesto que, en plan de incluir literatura fantástica involuntaria, habría que comenzar por la Biblia (en Louis 2001: 416-7). No será la primera vez que Caillois choque con Borges por este tipo de exclusiones, como veremos enseguida. La desconfianza de Borges a casi todos los románticos se manifiesta aquí en la omisión de nombres verdaderamente significativos para el género como Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Jean Paul Richter y sobre todo E.T.A. Hoffmann, autor que acaso por la psicología retorcida de sus personajes y la extravagancia enfermiza de algunas de sus invenciones parece haber desagradado especialmente a Borges, que nunca habría reconocido el influjo evidente de un cuento como “Das Majorat” en “The Fall of the House of Usher” o el menos evidente de “Das Fräulein von Scuderi” en los casos de Dupin.⁸

Tampoco el gótico es favorecido en la antología. Género nacido como tantas otras cosas en reacción al iluminismo, el gótico fue en su forma primigenia una aleación de la novela sentimental de Rousseau con los aspectos sádicos de la literatura libertina pero no cede ni siquiera se asoma a lo sobrenatural, al menos en el paradigma del género que representan las novelas de Ann Radcliffe, donde abundan sombras tenebrosas en espacios laberínticos que se resuelven en una explicación final perfectamente racional, aunque no necesariamente verosímil. El caso de otro clásico del género como *The Monk* de Matthew Gregory Lewis plantea aspectos demoniacos y presencias sobrenaturales que abren la vía del *roman frénétique*, con asumido regodeo en aspectos materiales bajos y grotescos mas no de matices positivos y liberadores; en suma, no el grotesco bajtiniano sino más bien un grotesco kayseriano, hecho de cavilaciones turbias y trágicas. Como puede imaginarse, nada de esto era susceptible de alentar la admiración de Borges, aunque hay que concederle que los excesivos trucos de la novela gótica, en particular la de Radcliffe, pecan de torpeza, a lo que se suman una escasa maestría técnica y sobre todo una amplificación monstruosa de la trama que solo puede deparar repeticiones cada vez más huecas hasta llegar a un final casi siempre insatisfactorio. Muy distinto es el caso de la admirable de *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* de James Hogg, un pastor de ganado amigo de Walter Scott y de William Wordsworth que Borges parece no haber conocido pero que demuestra que el

⁸ Hablo solo de Borges porque considero que Bioy en esto lo sigue de manera acrítica. La presencia y la impronta de Silvina Ocampo en la antología es algo incierta. Bioy Casares ni siquiera la menciona al hablar de la antología en sus *Memorias* (1994) y tampoco en su *Borges* (2006).

género gótico, como cualquier otro, es capaz de producir especímenes brillantes.⁹ Como sea, lo que queda claro es que el modo de la novela gótica se acerca peligrosamente a la denostada novela psicologista, a la que agrega por lo general demasiadas trampas para el lector, y como tal queda descartada. Si hay una tradición de la literatura fantástica en la que se inscribe Borges con sus cuentos a partir de *Ficciones*, esta es la tradición prestigiosa a la que pertenecen Hawthorne, Poe o Henry James, y no tanto la tradición “bastarda” que puede representar Arthur Machen, el sarcástico Ambrose Bierce o el perturbado H. P. Lovecraft.¹⁰ De hecho, los antólogos de *ALF* reconocieron haberse orientado en gran medida según las reseñas del prestigioso *Times Literary Supplement*, garantía de buen gusto y ortodoxia literaria que habría de guiar también la aventura de El Séptimo Círculo (Lafforgue y Rivera 123, 126).

Las décadas siguientes conocerían un asentamiento progresivo de la literatura fantástica, al punto de llegar a hacer olvidar su condición original de género menor, sumado a la práctica de esta modalidad por parte de nuevas generaciones así como un aporte teórico de índole más académica que los prólogos de Bioy y Borges: Louis Vax, el propio Caillois, Tsvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Irène Bessière, Rosemary Jackson o Mery Erdal Jordan, entre muchos otros, ofrecen pautas para caracterizar una modalidad escurridiza que sin duda amplía el horizonte que había propuesto Borges (y en menor medida Bioy y Ocampo) desde una perspectiva más asociada a la escritura en tanto forma que a la especificidad del género. A esto hay que agregar que Borges suele tener presente la negación de los géneros que plantea Croce en su *Estética* y que para él los géneros, que limitan la literatura a ser pensada solo desde el contenido, se relacionan más con la recepción que con la producción (Borges 1974: 747; Premat 130).

Tras el éxito y la enorme difusión de la *Antología de la literatura fantástica* se han ido sumando, desde luego, las críticas y la necesidad de reformular no solo el canon y las pautas teóricas sino la misma denominación del género. Así, tras haber sido equiparada o subsumida en el realismo mágico por Ángel Flores y en cierta medida por Anderson Imbert (Balderston 2010) María Negroni (en Casanova-Vizcaíno y Ordiz 1) afirma que gran parte de lo que se conoce como literatura fantástica en América Latina es en realidad literatura gótica, lo que permite ampliar el canon a escrituras tan diversas como Pizarnik, Felisberto Hernández o Silvina Ocampo. El problema de estas delimitaciones (el problema mismo de las antologías como praxis de un determinado género) es lo que dejan fuera. Se puede aceptar que el impulso principal de la *ALF* era destronar el molesto imperio del realismo en la literatura argentina (Casanova-Vizcaíno

⁹ La novela de Hogg plantea, desde una sensibilidad gótica más que un escenario gótico, el tema del doble unido a la neurosis religiosa, aspectos ambos que habrían podido redimirla a los ojos de Borges.

¹⁰ Machen es incorporado por Borges a la colección Biblioteca Personal con la novela episódica *The Three Impostors* y en el prólogo a esta elogia también *The Hill of Dreams*. Sin embargo en el *Borges* de Bioy (2006: 1197-8) los dos escritores lo critican ferozmente. Bierce es valorado sobre todo por su “An Occurrence at Owl Creek Bridge”, uno de los modelos técnicos del cuento “El sur”, pero no aparece en la *Antología*. Lovecraft es homenajeado en el relato “There are more things” de *El libro de arena*, pero más tarde, en entrevistas, Borges admitió haberse equivocado con el cuento y con el homenaje. En general, se observa en la última etapa de Borges un juicio más benévolo con figuras que no aceptó en su juventud y madurez, como lo demuestra la selección de su colección Biblioteca Personal (cf. *infra* “Conclusiones” y Borges 1988).

y Ordiz 2), pero del mismo modo habrá que conceder entonces que proponer reemplazar la literatura fantástica por el gótico responde a un movimiento similar (la resistencia a la inflación de un género), que en el camino desdibuja la especificidad del gótico al hacer ingresar en él tantas cosas que su capacidad de caracterización y clasificación termina paralizada.¹¹

En el círculo de los violentos

En cuanto al policial, se pueden encontrar similares prevenciones. Al igual que con la literatura fantástica, Borges ya venía comentando diversos aspectos del género a través de sus reseñas para las revistas *Sur* y *El Hogar* (Nicholas Blake, John Dickson Carr, Carter Dickson, Michael Innes, Eden Philpotts, Ellery Queen, Dorothy Sayers), privilegiando en general la vertiente inglesa y “educada” del género, conocida como novela-problema, frente a su desagrado por la rama *hard-boiled* estadounidense con sus detectives canallas y sus ambientes de bajos fondos. Sin embargo, Borges nunca aceptó a una representante tan conspicua del policial británico como Agatha Christie, salvo por la modélica *The Murder of Roger Ackroyd*, y no simpatizaba con el detective aristócrata de Dorothy Sayers, Lord Peter Wimsey, así como tampoco con las ingeniosas soluciones de esta escritora. Personalmente considero que el tipo de novela policial que Borges prefería coincide con la caracterización más bien teológica que hace del género el poeta W. H. Auden en su ensayo “La vicaría de la culpa” (2007: 175-191): el policial británico presenta el asesinato como la irrupción del mal en un contexto edénico que viene a perturbar, como la fuerza de un caos que amenaza con resquebrajar el orden establecido y armonioso de una comunidad, hasta que el descubrimiento del asesino expulsa ese mal y vuelve a poner las cosas en su sitio.¹² En autores como Chandler, Cain, Jim Thompson o Goodis, en cambio, no hay buenos y malos sino que todos los personajes se encuentran hundidos en podredumbre y cieno. Una vez más, Borges se resiste al realismo a secas y opta por las posibilidades ideales que permiten trascender el género, según él mismo lo pone en práctica en relatos como “La muerte y la brújula”, mas no así en la experiencia grotesco-satírica de los *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte* (los otros títulos de Bustos Domecq no pertenecen al ámbito del policial). A su vez, la negación a ciertas vertientes sigue apegada a aspectos formales: la novela estadounidense, al margen de sus ambientes crapulosos, se presenta como “anárquica y frondosa, sin inversión de tiempo, ni construcción lógica, ni reconstitución de un acontecimiento pasado [...]. La emoción prima sobre la reflexión (Lafforgue y Rivera 127), frente a la construcción formal “clásica” del policial británico, de formas definidas y modales impecables.

El policial, como se sabe y se ha estudiado mucho, entre otras cosas a partir de Borges, es un modelo epistemológico y una alegoría de la lectura en la que se destaca el

¹¹ Cf. mi reseña al volumen *Latin American Gothic in Literature and Culture* (M. García 2020).

¹² Esta interacción cosmos/caos del policial es explicitada en el título de otro policial metafísico como lo es *Cosmos* de Witold Gombrowicz.

elemento lógico y racional. Estas características habrán interesado a Borges casi desde sus inicios en la escritura narrativa, como se puede comprobar en “Hombre de la esquina rosada”, que sigue el modelo del mentado *Roger Ackroyd*. De todos modos, como ocurría con el género fantástico, Borges rescata siempre que puede los títulos policiales o afines al policial que provienen de la alta cultura, en una operación que refleja sus propias intenciones de escritor culto que visita formas populares: *The Ring and the Book* de Browning (que ni siquiera es una novela sino largos monólogos en verso de los distintos personajes implicados en un crimen en la Italia del siglo XVII), *El misterio de Edwin Drood* de Dickens o las novelas de Wilkie Collins son elogiadas sin reparos. La misma designación de la colección El Séptimo Círculo será una referencia culta a Dante y el círculo infernal de los violentos.

Dos años después de la publicación de la *ALF* Borges reseña el ensayo de Roger Caillois *Le Roman policier* en el mismo número de *Sur* (91) en el que publica “La muerte y la brújula”. Pese a ser buenos conocidos a través de Victoria Ocampo, en cuya casa Caillois se hospedó por largo tiempo, llama la atención la violencia con que Borges pulveriza la propuesta de Caillois. El motivo del disenso es que Caillois se atreve a proponer como antecedente del policial *Une ténébreuse affaire* de Balzac y los folletines de Gaboriau, mientras que para Borges no hay discusión en que el cuento policial surge con el detective Dupin de Poe. Más allá de precisiones cronológicas, lo que resulta llamativo es que Borges nunca se haya preguntado por qué Poe situó a su célebre detective en París y no en Londres, aunque no sorprende demasiado si se tiene en cuenta su tendencia a negar referentes franceses.¹³

Si bien el interés de Borges por el policial lo lleva a dedicarle tres cuentos, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula” y “Emma Zunz” (al que se puede agregar el previo “El acercamiento a Almotásim”), así como a dirigir junto con Bioy la colección de El Séptimo Círculo para Emecé, su entusiasmo por el género parece declinar una vez que ha cumplido con el cometido de integrarlo a los hábitos de lectura argentinos, al punto de cuestionar sus incursiones en él. En efecto, hasta la década del 40 el policial se vende en los quioscos a través de la Colección Misterio del editor J. C. Rovira y las colecciones Hombres Audaces y Biblioteca de Oro de la editorial Molino, con autores todavía algo ingenuos y una impronta general procedente del desordenado folletín decimonónico. En general se considera hasta entonces un tipo de literatura dirigida a adolescentes o lectores sin tradición literaria “seria” (Lafforgue y Rivera 15-17). Resulta significativo que, tras el éxito de la antología *Los mejores cuentos policiales* (1943, segunda serie 1951), cuando Borges y Bioy proponen hacia 1944 la creación de El Séptimo Círculo a la editorial Emecé, los editores tardaran un año en aceptar la idea, que terminó siendo un éxito sin precedentes, “porque decían que la literatura policiaca no era cosa digna de una editorial seria” (Borges en Lafforgue y Rivera 123). Pero esta colección alterará significativamente la apreciación general sobre el policial, empresa nada fácil si consideramos que este género gozaba aun de menor

¹³ La complicada relación de Borges con la literatura francesa fue exhaustivamente abordada en el coloquio Borges-Francia que tuvo lugar en la UCA en 2009 (Cf. Cámpora y González 2011).

reputación que la literatura fantástica, que a la larga no dejaba de ser una de las modalidades más antiguas de la literatura, casi una seña de identidad de la literatura universal, frente a un producto nacido de los folletines sensacionalistas que bebían a su vez en el *fait-divers* periodístico y los archivos de la policía.¹⁴

Conclusión

A través de su obra “marginal” de los años treinta y cuarenta, hecha de antologías, colecciones, reseñas, Borges establece pasajes y diálogos entre cultura letrada y cultura popular, prefigurando una práctica que terminará siendo común en la literatura y el arte, pero que prolonga acaso la olvidada utopía vanguardista de una política cultural que pretendía servirse de la tecnología, para superar la dicotomía arte/vida y hacer del arte un elemento productivo en la transformación de la vida cotidiana, objetivo que logra a medias –puesto que debe homogeneizar la diferencia– la cultura de masas (Huyssen 29). Esta obra lateral que Borges descartó de su propio canon, este canon menor que comenzó a proliferar a partir de la muerte del autor, modificó los hábitos de lectura de los argentinos imponiendo una biblioteca que se normaliza al punto de que por mucho tiempo permanece indiscutible y presenta el aspecto de verdad objetiva (o revelada): es parte, y una parte muy importante, del “efecto Borges” (Louis 1997: 411) que crea un lector a la medida de sus propios y muy variados hábitos de lectura, un tipo de lector cosmopolita con la suficiente amplitud como para admitir la literatura de género. Lo rescatable es que Borges no despreció la industria cultural, sino que produjo a partir de ella: “supo trabajar con materiales de consumo y ser diferente sin ser elitista”, diseñando una cultura de clase media donde pudieran convivir las diferencias y se evitase la homogeneización (Montaldo 12). Ahora bien, si el canon de Borges es intrínsecamente heterogéneo y heterodoxo, como todo canon excluye. Solo hacia el final Borges reformulará –una vez más– su propio canon a través de otra colección popular que significativamente se llama Biblioteca Personal, y que sin embargo resulta (algo) menos caprichosa o si se quiere menos restrictiva, al incluir autores como Ezequiel Martínez Estrada, Horacio Quiroga o más extrañamente aún, Dostoievski, nombres por mucho tiempo proscriptos de su biblioteca ideal. Esta benevolencia sorprende menos si se considera la actitud siempre inquieta, poco complaciente, siempre pensada, de su manera de relacionarse con la literatura, una actitud en suma poco estática, aun después de la ceguera y de la edad. Si el canon que impuso fue dogmático, se trató de un dogma bastante extenso que ayudó a ampliar de manera inaudita el gusto del público, un público al que no le negó incursiones en literaturas “menores”, familiarizándolo con la interacción entre estas y las literaturas con mayúscula. Como en una de sus famosas imágenes, un mapa tan amplio que equivale al territorio que designa.

¹⁴ Borges demostraría este carácter universal de la literatura fantástica dos años después de la reedición de *ALF* (1965) con el *Libro de los seres imaginarios*, versión ampliada de su *Manual de zoología fantástica* de 1957, que si bien recoge muchos mitos y leyendas, también dedica espacio a la invención de autores individuales.

Referencias bibliográficas

- ABRAMS, M. H. 1953. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London, Oxford UP.
- AUDEN, W. H. 2007. *La mano del teñidor*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BALDERSTON, Daniel. 1982. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana.
- . 2010. “De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”. En *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, pp. 89-101.
- BIOY CASARES, Adolfo. 1936. *La estatua casera*. Buenos Aires, Jacarandá.
- . 1994. *Memorias. Infancia, adolescencia y cómo se hace un escritor*. Barcelona, Tusquets.
- . 2006. *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires, Destino.
- BLUMENBERG, Hans. 2000. *La legibilidad del mundo*. Barcelona, Paidós.
- BORGES, Jorge Luis. 1974. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.
- . 1975. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero.
- . 1979. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires, Emecé.
- . 1986. *Textos cautivos. Ensayos y reseñar en “El Hogar” (1936-1939)*. Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona, Tusquets.
- . 1988. *Biblioteca personal (prólogos)*. Madrid, Alianza.
- . 1999. *Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis, Silvina OCAMPO y Adolfo BIOY CASARES. 1965. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Sudamericana.
- BRETÓN, André. 1995. *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona, Labor.
- BROOKS, Peter. 1995. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven, Yale UP.
- BÜRGER, Peter. 2010. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- CÁMPORA, Magdalena y Javier Roberto GONZÁLEZ (eds.). 2011. *Borges-Francia*. Buenos Aires, Selectus/Publ. de la FFYL, UCA.
- CÁMPORA, Magdalena. 2017. “Una tradición para el lector argentino. Procesos de legitimación en ediciones populares de clásicos franceses, 1920-1953”, *El taco en la brea*, Dossier “Edición y traducción en la Argentina”, Santiago Venturini (coord.), Universidad Nacional del Litoral, pp. 322-344.
- CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra e Inés ORDIZ (eds.). 2018. *Latin American Gothic in Literature and Culture*. London, Routledge.
- CURTIS, Ernst Robert. 1990. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton UP.
- CRUZ DUARTE, Juan David. 2019. “El horror de la multiplicación: dobles, panteísmo y espejos en ‘Los espejos velados’ y ‘El otro’”. *Variaciones Borges* n° 48, pp. 153-174.
- FLETCHER, Angus. 1964. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca and London, Cornell UP.

- FRYE, Northrop. 1992. *La escritura profana*. Caracas, Monte Ávila.
- GARCÍA, Carlos. 2019. “Borges y Dadá (1920-1921): Ensayo de datación de ‘Lettre collective’ y ‘Esquisse critique’”. *Variaciones Borges* n° 48, pp. 211-216.
- GARCÍA, Mariano. 2019a. “En torno a la reina Victoria: visibilidad y ocultamiento en la revista *Sur*”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXXV n° 268 (julio-septiembre), Universidad de Pittsburgh, pp. 981-996.
- , (2019b) “De los espejos a los prismas. Mímesis y vanguardia en el Borges ultraísta”. Presentado en el Coloquio Internacional Vanguardias, Università degli Studi Guglielmo Marconi, Roma (actas en preparación).
- , 2020. *Latin American Gothic in Literature and Culture*, Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz (eds.) [reseña]. *Nueva Revista de Filología Hispánica* tomo 68 n° 2. El Colegio de México.
- HUYSEN, Andreas. 2002. *Después de la gran división*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- KERMODE, Frank. 1983. *The Classic*. Cambridge Mass./London, Harvard UP.
- LAFFORGE, Jorge y Jorge B. RIVERA. 1996. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires, Colihue.
- LEIRIS, Michel. 1939. *L'Âge d'homme*. Paris, Gallimard.
- LOUIS, Annick. 1997. *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvres*. Paris, L'Harmattan.
- , 2001. “Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”. *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo XLIX n°2, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México.
- MONTALDO, Graciela. 1998. “Borges, Aira y la literatura para multitudes”. *Boletín/6 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de Rosario, (octubre), pp. 7-17
- PANOFKY, Erwin. 1989. *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris, Gallimard.
- PRAZ, Mario. 1966. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze, Sansoni.
- PREMAT, Julio. 2018. *Borges*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

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 recobrados (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. Saítta 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” (nº 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 (nº 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*” (nº 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 (nº 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 Analizo 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.

La marca Borges, ensayo y antiensayo

Libertella y Borges, o las patografías de Menard

SEBASTIÁN URLI
Bowdoin College
surli@bowdoin.edu
Brunswick, Maine – Estados Unidos

Recibido: 1 de abril de 2020 – Aceptado: 5 de mayo de 2020

Resumen: Este trabajo busca subrayar algunos de los puntos de contacto y de discrepancia entre las obras de Héctor Libertella y Jorge Luis Borges. En una primera parte se enumeran y comentan algunas de las características generales de la obra de Libertella y de lo que la crítica ha dicho sobre la relación entre su obra y la de Borges. En una segunda parte, se analizan los cuatro ensayos principales que Libertella le dedicara a Borges y se complementan algunas de las ideas que propone Libertella con un estudio de las estrategias de autfiguración del Borges de la poesía posterior a los años cincuenta.

Palabras claves: Héctor Libertella – Jorge Luis Borges – Patografía – Autfiguración – Hermetismo – Pierre Menard

Libertella and Borges, or the Pathographies of Menard

Abstract: The aim of this essay is to underline some of the similarities and discrepancies between Hector Libertella's literary works and those of Jorge Luis Borges. The first part of the essay comments on some of the general characteristic of Libertella's literary work and on what other critics have said about Borges's influence on it. The second part of the essay analyses the four most important essays that Libertella dedicated to Borges's work and expands on some of the ideas proposed by Libertella through the examination of the self-figuration strategies that Borges deployed in his poetry after the 50s.

Keywords: Héctor Libertella – Jorge Luis Borges – Pathography – Self-Figuration – Hermetic Writings – Pierre Menard

La obra visible que le dedicara a Borges es de fácil y breve enumeración. Libertella no se andaba con vueltas. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por libros y ensayos recientes.

De seguir así, debería contentarme con enumerar una serie de referencias sobre la relación Libertella-Borges (tan imperceptible pero central como la pieza del famoso tratado de ajedrez) y luego sugerir una operación similar a la de los párrafos del Quijote. Pero como en Libertella la superficie es siempre una patografía, vale la pena intentar reescribir esa superficie, ese morbo que toda letra hace patente sobre la página en blanco. Después de todo, la obra visible que le dedicara a Borges es de fácil y breve enumeración. Paso entonces al catálogo crítico, a lo que se ha dicho sobre su obra y a su relación con la de Borges:

a) “Libertella despliega una cartografía en la que retorna lo ‘ya escrito’ (Barthes, *S/Z*) atravesado por múltiples desvíos y fugas como si su escritura insistiera en el trazo de un centro descentrado en continuo desplazamiento produciendo una maniobra distintiva: el encuentro de la repetición y de la variación de motivos constructivos y temáticos que producen condensaciones y expansiones” (López, 2017, 300). Es conocido el trabajo de Libertella con su propia obra: la transposición de sintagmas de un libro a otro, la constante reescritura de algunas ideas, el trabajo con modos y contextos de enunciación diferentes. De las primeras novelas de cierta extensión (*El camino de los hiperbóreos*, *La aventura de los misticistas*), a sus imprescindibles libros de ensayos (*Las sagradas escrituras*, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, *La librería Argentina*) y de allí a las autobiografías espectrales, las utopías lingüísticas y los relatos y colecciones póstumas que rozan lo aforístico (*La arquitectura del fantasma*, *El árbol de Saussure*, *A la santidad del jugador de juegos de azar*, *Zettel*) Libertella reescribe y recorta sus propias obsesiones y las vuelve posibilidades,¹ las hace parte de la producción material de un manuscrito (im)probable, algo que quizás no llegue nunca a ser mercado porque allí donde hay un interlocutor ya se ha constituido uno.

b) “El proceso de escritor y escritura reescribiéndose, que trastorna la idea de manuscrito porque no hay corrección sino reescritura, se tematiza” agrega López (302) y un poco después destaca que se trata de una poética “en la que la *inventio* se encuentra en la *dispositio* y, dispuesta en forma de fragmento, despliega lo ‘informe’ y un arte conceptual, para perturbar los modos clásicos de narrar” (307). No es casual entonces que López haga hincapié en una escena que de algún modo opera como un mito de origen pero lo hace *in media res*, como esos eventos que, o bien refuerzan fuertemente

¹ Escribe Cippolini: “Efectivamente, en los últimos años, Libertella comenzó a trabajar rearticulando fragmentos diferenciales, de modo que sus obras completas deben entenderse en una buena cantidad de casos como un tráfico de fragmentos de un libro a otro. Ahí donde Borges simplemente reemplazaba partes de un libro perseverando en el título, Libertella desplaza los fragmentos mientras los reescribe y muchas veces los retitula. En ese mapa, los libros imaginarios son nuevos depósitos, material parcial y latente para intentar nuevas posibilidades de reescritura” (“Libertella: reversiones” 86). Para expandir un poco ese “simplemente” quizás convenga revisar el *Borges, libros y lectura*, de Rosato y Álvarez y también el reciente libro de Balderston, *How Borges Wrote*, en el que analiza varios de los manuscritos de Borges y los modos en los que componía y agregaba o desechaba opciones.

una posición (la rubrican, le imprimen la marca tal o cual a la escritura) o bien cambian radicalmente la trayectoria de una Obra: en 1987, en la presentación de *Los fulgores del simulacro* de Nicolás Rosa, Libertella compartirá la que quizás sea una de sus frases más conocidas: la idea de que mientras que en Argentina se leía a Derrida, a Barthes y a Foucault, ellos leían a Borges y, por lo tanto, y como señala López, las huellas de la escritura de Macedonio Fernández: “La coincidencia es notoria porque con esa anécdota, Libertella fecha la productividad de la ficcionalización y la teorización de la confabulación literaria y de los procesos de lectura” (310). Borges entonces, como una fecha, como el fantasma de Macedonio: la puesta en marcha de una máquina productiva, aquello que (no) supimos leer por culpa de los franceses.²

c) “Libertella escribe en castellano no solo como si fuera una lengua extranjera, sino como asentando que toda lengua es en principio extraña, exótica, casi extraterrestre; su estilo anfibio, impredecible, se despliega en la (propio) lengua (ajena) interpelando las certezas semánticas del lector (para que llegue a sentir que lo que lee parece griego; o, mejor: Bárbaro); siempre en busca de la frase que lo condense todo, pero no como en “El Aleph” de Borges, sino más bien como en una impensable carambola o *calembour* sin fin; una búsqueda que no reniega del azar y que no parece tener precursores, salvo quizá el mismo Macedonio (otro griego en potencia) y que por supuesto tampoco, hasta ahora, tiene descendientes (quizás porque todos lo somos un poco) (Damiani, “H: El efecto”, 18). De alguna manera, entonces, Libertella comparte con Borges un origen (Macedonio) y la necesidad de traducir(se) dentro de la propia lengua, de desplazar(se) y en cierto modo extender la distinción entre comienzo y fin, entre original, y su versión, su reescritura. Pero también comparte con él un punto de llegada: la condensación, la frase total, y el placer del fracaso constante que esa empresa supone. Ya sea por la repetición del “vi” (o de la figura marca Borges que, curiosamente, se hace cada vez más fuerte cuanto más ciego y más oral se vuelve el autor) o por el uso reiterado y constantemente recontextualizado de lo mismo (Libertella), ambos parecen responder a una misma pulsión: la de abarcarlo todo, aunque ese todo no sea más que una frase ambigua o un *calembour*. Entre la extensión y la condensación, dos formas que intervienen la relación entre lectura y autoría para dejar en una misma huella la marca propia.

² López agrega algo más en su artículo: “Libertella es lector de Borges, su literatura dialoga con la de Borges en los procedimientos de reescritura, en la literatura hecha de literatura y en la apropiación (traducción) de la literatura universal, así como también en la construcción de una biografía literaria [...] La huella Borges-Macedonio se da a leer en la escritura libertelliana. Palimpsesto, intertextualidad, crítica a la originalidad, inscripción del lector, estetización y ficción crítica de los lenguajes y saberes, literaturización y perturbación de la metafísica, resistencia a las formas estereotipadas de la institución literaria y a los discursos dominantes, el desvío de las falsas listas, los apócrifos, constituyen un conjunto de operaciones de la genealogía Borges-Macedonio, las cuales han sido leídas tanto por Libertella, para tramar su poética, como por los franceses, para desplegar sus especulaciones en los años sesenta” (312-13). Para la importancia de Macedonio en Borges y en Libertella vale mencionar, entre otros, los trabajos de Prieto, ““Viajeras razones”. Metafísica y fantasía, o el extraño caso de Macedonio y Borges” (año, 2006), y el de Castellarnau, “Macedonio Fernández & Héctor Libertella. La escritura puesta en abismo” (año 2010).

d) ¿Héctor Libertella autor de Menard? Podría ser, porque como advierte Kohan: “Libertella reescribe, una y otra vez, y en esas reescrituras, en las que tantas veces habla de la diferencia, *produce* diferencia. Se puede tomar por caso su consideración sobre Pierre Menard: que Pierre Menard produce una diferencia en lo mismo de lo mismo. Pero como el propio Libertella reitera esta idea, y la reescribe, y no la reescribe siempre igual, termina produciendo, también él, en lo mismo de lo mismo, una diferencia” (“La pasión”, 96-97). Se va perfilando entonces el gesto: lo repetido, la diferencia de lo repetido en la lectura, el gesto de leer, sus modos, por sobre el contenido de lo que se lee. Es ese gesto, esa Nota sobre (hacia) Pierre Menard, lo que ambos practican sobre la misma huella, pero con marcas distintas, lo que al mismo tiempo une y separa la obra de Borges de la de Libertella.

e) Como señala Damián Tabarovsky, existiría algo parecido a una metodología “Héctor Libertella”. Según explica, sus textos trabajan en la fricción entre ruptura y resistencia, hermetismo y comunicación, autonomía y mercado, vanguardia y post-vanguardia, “pero cada uno de esos polos contiene la memoria de su antagonista, de su contrario” (“Los atributos”, 43). Esto, sin embargo, no debe leerse como una forma de convivencia (una forma de la síntesis incluso desde la tensión) entre esos dos polos, sino más bien “como la imposibilidad de esa convivencia dentro del texto, la imposibilidad de esa simultaneidad, de esa doble existencia [...] estos dos polos no se articulan, no se estructuran, no se posicionan; no se aloja allí ninguna dialéctica. La escritura de Libertella lleva al extremo esa doble imposibilidad, la imposibilidad de la memoria y la vanguardia. La suya es la escritura de esa imposibilidad” (43). ¿No hay un eco acá de lo que ocurre en esa enciclopedia que tanto le gustaba a Foucault en la que la simultaneidad de los elementos, además de señalar el carácter arbitrario de toda organización, de todo orden, pone también en cuestión el lugar de esa escritura, la posibilidad misma de escribir esa enumeración o de volverla legible? En este sentido, John Wilkins (y con él Borges y Libertella) es un precursor de Ishigami y de su mesa imposible, aquella en la que sacar o agregar un elemento no solo altera la disposición



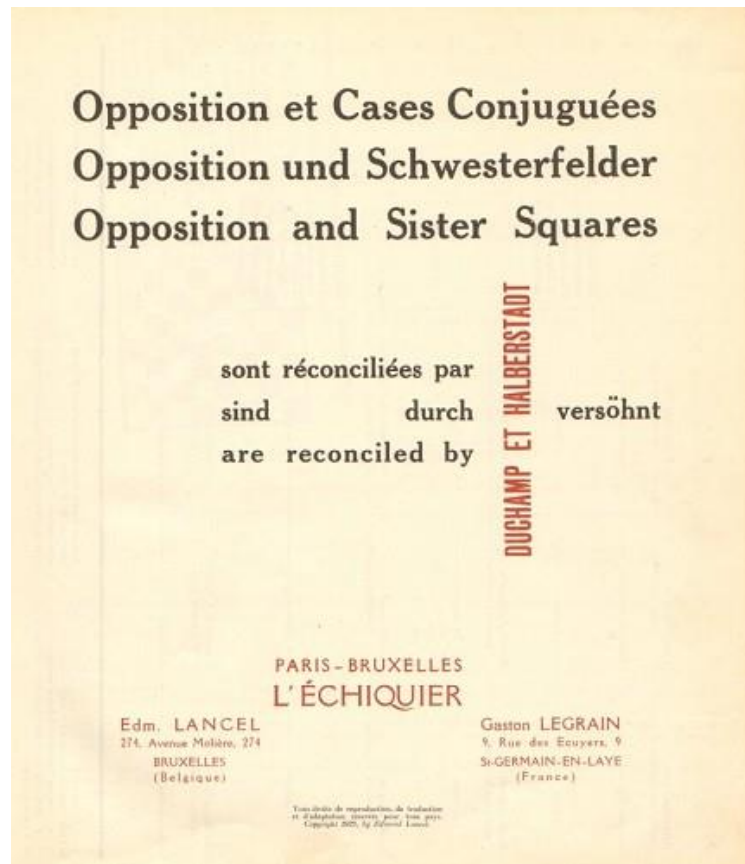
Junya Ishigami, “Table” (2006)

visual de la superficie sino también la estructura entera que ciertamente entra en crisis con el riesgo casi inevitable de su colapso.

f) ¿En qué sentido se mueve, cómo opera una escritura patográfica? Dice Damiani: “Toda la obra de Libertella podría ser vista así como una mónada o pliegue en los intersticios (casi) invisibles del mercado literario, pero también como el primer diagnóstico de esa rara enfermedad o peste llamada “patografía”, cuya única cura conocida parece estar relacionada con la ya famosa prescripción lacaniana: ¡Goza tu síntoma!” (“H: El efecto”, 17) Como ha sido señalado con precisión por Kohan, Libertella trabaja con toda una serie de ideas asociadas con el pathos (pasión, padecimiento, patografía), serie que culmina en el escritor como patógrafo, como aquel cuya tarea es explorar cada patología literaria: “En los bordes del hermetismo está la afasia, en los bordes del hermetismo está el autismo; el idiolecto se resuelve como escritura enferma o desviada, y acaba ganada por (pero ganando a) toda la serie de los trastornos verbales”. (“La pasión”, 99). Esta exploración no es exactamente histórica (en un sentido de causalidad tradicional representada por una línea que abarca de manera ordenada una historia de la literatura como si fuera una historia de la locura) sino que se trata más bien de la patografía como una línea sinuosa, casi al borde de la imposibilidad de ser considerada una línea. Como sugiere Kohan, se trata de otra cosa: “Libertella concibe a un Cervantes que contuviese dentro de sí a un Lewis Carroll. Entonces habría que decir que, así como al Quijote se le secó el seso de tanto leer, hay patógrafos que de tanto secárseles el seso se pusieron a escribir. Y escriben justamente desde el trastorno verbal de sus sesos ya secados” (“La pasión”, 99). Ahora bien, ¿dónde radica el valor, si es que alguno, de estas escrituras practicadas por patógrafos disecados? ¿Qué ofrecen y cómo se posicionan frente a las diferentes formas que adquiere el canon literario? Porque como bien prosigue Kohan al analizar la relación entre la patografía y el canon, es prácticamente imposible estabilizar un sistema de preferencias y posiciones por la vía de un Cervantes a la Lewis Carroll. De hecho, el canon aparece en Libertella asociado con el Sentido, esto es, con la salud, frente a los desvíos que provocan las patologías de los patógrafos. Dice Kohan, a partir de la pregunta que Libertella deja sin responder (¿El canon reprime?): “Este sistema de Salud Pública (que Libertella atribuye, por ejemplo, al Boom) fija y estabiliza y esclarece sanidades, allí reposa el buen decir, allí habita el buen sentido. La patografía no le opone otro canon ni otra historia (por lo demás, no podría). No le opone rectitudes alternativas sino desvíos, desvaríos, extrañezas, hermetismo, su propia alienación lingüística, su propia perdición” (99-100). Y en una dirección similar trabaja el texto de Tabarovsky para quien Libertella siempre anticipa el movimiento o la posición del otro (del canon, del mercado) pero lo hace desde la sospecha de aquel que al llegar a un lugar ya se ha ido o del que llega a un lugar que nunca está ahí por miedo a que los efectos de ese desplazamiento se tornen represivos, saludables: “en el instante en que Libertella señala este nuevo corpus [¿este nuevo seso disecado?], en el momento mismo en que designa la novedad de estas escrituras, se prepara también para desafiar el carácter instituyente de ese gesto deíctico. En el momento de armar el canon [...] el texto ya está sospechando de sus propios efectos: la constitución de ese canon como nueva escritura normal, lo raro vuelto

presentable, la novedad convertida en valor de cambio” (“Los atributos”, 44-45). En otras palabras, lo hermético, lo ilegible en Libertella, no es, para seguir la lectura que del Thomas Sfez de *La Librería Argentina* hace Martín Arias, “una propiedad de ciertos objetos más o menos opacos (neobarrocos, vanguardistas) sino una manera de leer: un estilo crítico. La red hermética no es un objeto. Como cualquier red de pescador, está compuesta por 98.5% de huecos o agujeros entre nudos, y apenas 1.5% de materia concreta: ‘hilo’. Si esto es así, el hermetismo podrá descubrirse en las inscripciones menos sospechadas; aparecerá en las alegorías mantuanas como en las prosas ultralegibles, en los universales reportajes como en las literaturas de género” (“Mantua”, 140-41).³ ¿No hay aquí ecos de esa huella compartida donde Borges y Libertella ponen su marca? ¿No estamos ante dos obras que a su modo (y volveré sobre esto más adelante)

funcionan como la variante en el ajedrez de Pierre Menard? Y no precisamente por un tema de originalidad en el modo de elegir o pensar el corpus, sino específicamente por el mecanismo de constante transformación que nuestros tres autores ponen en práctica, ese constante subrayar, ya sea mediante una enciclopedia china o una red, ese hueco central que acecha en toda superficie y en su materia, sea esta el lenguaje y su capacidad de enumerar, o el hilo. Recordemos que en ese famoso artículo técnico en

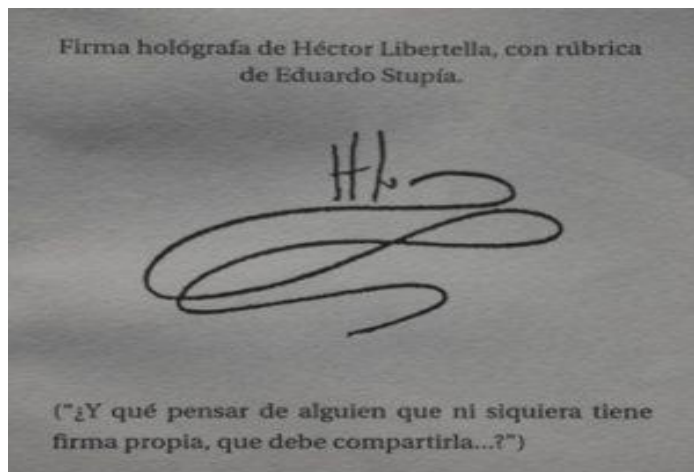


el que sugiere mejorar el ajedrez con la eliminación de unos de los peones de torre, “Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación” (Borges, *Obras completas*, 445). Menard, entonces, como el verdadero lugar que no está ahí, como el desplazamiento constante, eso que Libertella y Borges comparten pero con una salvedad: como veremos, donde Menard desaparece (y de hecho todo el cuento no es más que un modo de rectificar y rescatar por parte del narrador la figura de Menard, el perfil de su vida y su obra, frente a las versiones inexactas de la odiosa Madame Henri Bachelier y la admirada baronesa de Bacourt), Libertella y Borges reescriben y, al

³ La cita de Libertella que está dentro de la cita de Arias pertenece a *El árbol de Saussure*, página 20.

hacerlo, acentúan la marca de escritor, el yo de esa figura. Uno, con la condensación de una serie de obsesiones en aforismos; el otro, con la supuesta pérdida de su yo y su consecuente diseminación en varios *hrönir*, en varias voces.

g) ¿Hasta qué punto es legible la firma de un patógrafo? ¿Y la de un hermético? Como indica López: “El hermetismo es una respuesta a la determinación del *eidos* o la *morphé*. Las literaturas herméticas, como las denomina Libertella, en su forma informe, resisten a la interpretación por medio de un lenguaje y un signo escrito que problematiza no solo los conceptos metafísicos sino también toda marca convertida en ley como los estereotipos de las instituciones, el fascismo de la lengua, las leyes del mercado” (“Héctor Libertella”, 326). ¿Y con la firma qué sucede? ¿Cómo es la rúbrica



de una escritura de forma informe? “Se trata de una firma hológrafa, fenómeno visual donde se proyecta algo que, sin embargo, no está ahí” señala Tamara Kamenszain (“La firma”, 205) cuando analiza la firma que Libertella le pidió a Eduardo Stupía que rubricara con un rulo y que apareció en *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*.

Y agrega Kamenszain: “Como un holograma, entonces, podría entenderse la arquitectura del fantasma, una construcción minuciosa donde todo se ve, aunque de hecho no haya nada [...]. Pero este proceso de vaciado autobiográfico donde el yo nunca aparece en el lugar en que se lo espera, no es ni oscuro ni críptico. Hay una simpleza profunda, casi naif, que atraviesa toda la obra libertalliana, y las imágenes que aparecen en muchos de sus libros aparecen como para dar constancia de esa ingenuidad.” (205-06). Libertella, su fantasma, es hermético pero sin renunciar a la constancia ingenua de la superficie (¿qué otra cosa es, si no, un simpleza profunda?), es tan hermético que toda lectura de su obra se vuelve hermética y lo mismo el mercado (otra gran superficie), el de un único interlocutor, el que nos interesa: el lector, que (como los parroquianos del bar de la utopía) es también hermético y desconfía de las jeringas y las lapiceras Parker. Como le gustaba decir a Libertella, o hacerle decir a Pezzoni: “El interlocutor es ese misterio provocado: ‘los lectores no son receptores de un mensaje, sino que son una estrategia más entre las muchas utilizadas para que el mensaje les sea destinado’. Cuando conversan en la barra del bar, los parroquianos de este libro no se entienden. Cada uno es el programa indescifrado del vecino de butaca” (Libertella, *El árbol*, 60). Seguimos entonces, nunca nos fuimos, en los modos, en las estrategias que están y no

están en el mercado, que lo acechan desde la invisibilidad, desde lo indescifrado, desde lo inútil.⁴

h) Vale notar, precisamente porque esto no agrega nada, que Libertella nació el mismo día que Borges: un 24 de agosto. Pero, a diferencia de aquel, su llegada al mundo tuvo lugar en 1945 y en Bahía Blanca. Como diría sobre la operación Pierre Menard: “Borges se esfuerza por encontrar una diferencia en el seno de lo mismo” (*El árbol*, 72), algo que subrayan los dos hallazgos que comenta el narrador: que el idioma del Quijote de Menard es arcaizante y afectado frente al de Cervantes y que la idea de que la historia es madre de la verdad es lo que está sucediendo en Cervantes y lo que se juzga que sucedió en Menard. A este esfuerzo de Borges por ver una diferencia en el seno de lo mismo, Libertella lo ve como una “analogía” y lo contrapone a lo que en el ghetto de *El árbol de Saussure* se piensa como “homología”: “En el ghetto, en cambio, no existe la analogía, ese ‘cotejar versiones’. En todo caso una vaga homología. Allí el sueño es a la vigilia como el Quijote de Menard al de Cervantes. Son lo mismo incomparable” (72). Pero hay que decirlo. Homologar vagamente nunca es lo mismo. Ni siquiera podemos estar seguros de que sea incomparable.

i) La literatura entonces como patografía (el aforismo es también megalómano). Una literatura, la superficie de un trazo que se cifra en la ilusión y en la traición de un Quijote compartido y repudiado. Y si hablamos de Pierre Menard, hablamos también de “La muralla y los libros”, ese texto que el improbable Hasler escribió para los parroquianos del *El árbol de Saussure* y en el que, según nos dice, la literatura “es como el eco de un sonido que todavía no se produjo”. Afirmación curiosa, si las hay, y ante la cual el narrador del libro agrega “o que jamás ocurrirá” (100). Entre la trunca revelación y el eco imposible, el gesto. Nunca el Sentido o sus hipostasis: salud = represión; el gesto, lo concreto de su sentido, la dirección de su trazo: el holograma de una firma hecha a mano y el eterno retorno del aforismo. En suma, el Quijote de Menard pero sin Menard, el morbo de la grafía.

Hasta aquí, con algunas omisiones y algunos retoques circunstanciales, el catálogo crítico sobre esta peculiar obra y su relación con la de Borges. Paso ahora a la otra: la visible, la interminablemente visible, la impar. También ¡ay de las posibilidades del mercado! la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de tres textos cuyo origen parece ser el mismo núcleo y de un cuarto que apareció póstumamente. En el caso de los tres primeros, se trata, por un lado, de un artículo que

⁴ Dice Néspolo al respecto: “A la distancia el gesto de la vanguardia literaria de los setenta resulta nítido: frente a la lógica maniática del capitalismo cultural, que necesita impulsar con incesancia la novedad y su promesa de satisfacción en el consumo, frente a los veloces modos en que lo efímero o lo percedero de una época se disfraza y muta con “éxito” desaparejo pero siempre con impecable constancia, estos escritores postulan en y desde sus obras una *programática de la invisibilidad*, eso que existe y ha de existir siempre precisamente porque no está ni estuvo ahí –como reza el título de una novela de Libertella (*El lugar que no está ahí*, 2006)” (“Armadura”, 48, cursivas en el original). Y para lo del mercado y su ambigua relación con las vanguardias, véase Kohan, “La pasión” (pp.100-103).

Libertella publicó en la *Revista Iberoamericana* bajo el título “Borges: literatura y patografía en Argentina”; por el otro, de una sección de *Las sagradas escrituras* titulada “Borges por Macedonio”, y, finalmente, de la última versión (aunque nunca se sabe con Libertella) de *La librería Argentina* titulada también “Borges por Macedonio” aunque un tanto más breve que las otras dos. El cuarto texto, en cambio, consta de unas tres páginas y apareció en el libro *A la santidad del jugador de juegos de azar* con el título “B/V”.⁵

La hipótesis central de los tres títulos que comparten el mismo código genético ha sido brevemente resumida por Kohan:

Las palabras locales, enfermas de incomunicación [de Macedonio Fernández], se curan en Borges. Y entonces, ya curadas, transparentes, se hacen centro y se internacionalizan. Borges es el síntoma de esa enfermedad, la de la oscuridad del idiolecto, y por eso mismo permite la curación. Desde esta perspectiva, la literatura argentina se sana en Borges, porque Borges es su padre sanador. (“La pasión”, 100)

No obstante, estos atributos sanadores de Borges, no tienen en los textos de Libertella (ni en el ensayo de Kohan) un valor positivo. Tampoco, aunque por momentos parecen inclinarse en esa dirección, funcionan como una crítica negativa o una condena: se trata, por el contrario, de una doble operación. Por un lado, repensar con más detenimiento la relación Macedonio-Borges y su vínculo más amplio con la literatura argentina y su historia; y por otro, leer esa operación en el seno de las ambiguas relaciones entre hermetismo, patografía, salud, represión y mercado.

Para Libertella, la literatura de Borges, pese a, o mejor dicho, por haber nacido marginal, terminó, paradójicamente, por hacerse central en el canon argentino. En otras palabras, la suya se habría constituido en un tipo de firma específica de un texto que pondría de manifiesto que “quien rubrica ese tipo de documentos sabe, en efecto, que ya no es el propietario absoluto de su firma y que –al contrario– es la Ley la que habla por boca de esa firma, para marcarle a él sus obligaciones” (*Las sagradas*, 217). En ese sentido, Borges opera para Libertella como la marca registrada “de una obra virtual (cómo llamarla, ¿ilegible? ¿Macedonio Fernández?) que ha interrumpido su proliferación sintáctica para coagularse o mostrarse como Borges[®]” (*La Librería*, 77). Y esa marca que interrumpe debe leerse, según Libertella, como un síntoma que de tanto repetirse termina creando una nostalgia de su propia enfermedad: “de tanto exhibir su ideología universalista, la firma ‘Borges’ se hace así el síntoma de una enfermedad literaria irreal, pero deseada: la oscuridad nacionalista, el idiolecto” (“Borges: Literatura”, 708). Libertella sugiere que no es posible seguir leyendo a Borges (y suponemos que esa imposibilidad debe pensarse desde 1983 en adelante, año en que publica el artículo en la *Revista Iberoamericana*, la versión más antigua de estas tres reescrituras) como aquella firma que, vía Macedonio, parecía indicar un camino distinto, enfermo y proliferante, para la literatura argentina. De allí que asegure que el

⁵ Es cierto que hay otras eventuales menciones de Borges (y de Pierre Menard, algunas de las cuales pueden encontrarse en el catálogo crítico) en la obra de Libertella. Pero se trata, por lo general, de su inclusión en un grupo determinado como contrapuesto a otro en una lista bibliográfica sin mayor desarrollo.

texto Borges no es indicador de nada sino más bien “la nostalgia de una producción que ya no se reconocerá como enferma: el barroquismo, las letras de tango, la gauchesca, la prosa enredada o hermética. Junto a esas patografías generalizadas, al síntoma borgiano lo llamaremos, en cambio, Literatura” (“Borges; Literatura”, 708).

Ese paso, el de la posibilidad (o revelación, o rebelión) de una literatura enferma que no se produce (o que se produce y de la cual luego se reniega) es lo que le permite a Libertella leer al Borges de los años cuarenta y posteriores como ese síntoma que de tanto repetirse termina por resolverse en una fórmula que él lee como la de su supervivencia en el mercado y que también “ha sido eficaz en el cuerpo social y político de la Argentina toda: *salud = represión*” (“Borges; Literatura”, 708). O, para decirlo de otra manera, se trata de un cruce Macedonio–Borges entendido como “la oposición entre una literatura cuyos efectos suponen la fantasía de un poder doméstico, local, familiar (Macedonio), y una literatura que se viene a articular con la ‘difusión’ de esas fantasías, es decir, con la circulación mundial de un texto (Borges) concebido como difusa fantasía para los escritores venideros de la Argentina” (“Borges; Literatura”, 710). La fórmula en este caso sería “Escribir *Borges* es traducir *Macedonio*” lo que a su vez nos llevaría a otra forma de conceptualizar el mismo problema: “Literatura vs Patografía”. De aquí que, en su ensayo, Libertella entrecruce estas dos fórmulas con aquella con la que había comenzado (*salud = represión*) y vuelva a leer desde y contra el mercado:

Si la literatura es un elemento natural de comunicación entre un autor y su público, entonces la letra reprime sus alianzas con el inconsciente, y reprimida la letra solo queda en escena el proyecto de mercado del escritor: sus apetitos de comunicación, que son de difusión. El lector se convierte en un centro de persuasión o seducción, queda separado de la complicidad que le propone la lengua en sus torsiones y solo se asiste al espectáculo de un proyecto que aplasta al lector, tras el supuesto de fascinarlo. (“Borges: Literatura”, 710-11)

Como se observa, entonces, lo que está en el centro del ensayo de Libertella es la pregunta por la circulación en el mercado y cómo esta circulación de algún modo cambia la firma y afecta la (i)legibilidad de una escritura determinada. Es decir, y para volver a una cita de Lezama Lima que aparece en las tres versiones, las páginas de la firma Borges ya no deberían leerse como precisión, innovación del campo lexicográfico, etc., sino que operarían en nuestras pampas literarias como el poder de un estanciero que busca domar “con mano dura y cuidadosa, un conjunto de signos tradicionalmente marginales, oscuros, para depositarlos en el deseo de una difusión y en su aval: el signo de carácter universal” (*Las sagradas*, 221). Ya sea como domador o como sanador, Borges impone su firma y se universaliza, se vuelve best seller (en el sentido de la promoción y circulación, no en la cantidad de ventas) y, de ese modo, subraya, al mismo tiempo, la fascinación que produce su eficacia, lo que Libertella identifica con la seducción de la cultura universal que está ahí, al alcance de la mano y parece decirnos “Soy Toda, y Tuya” (*La Librería*, 82), pero también el terror de no poder rechazar esa invitación y de olvidar esa otra marca, Macedonio, y su fuerza escondida. Quisiera entonces detenerme un poco más en ese doble efecto de fascinación

y de terror que la saludable represión domadora de la firma Borges produce en su propio corpus y en el de Libertella.

Hacia el final de la última versión de *La Librería Argentina*, Libertella se pregunta: “¿cómo emergerá cada uno de entre los restos o deshechos del sistema narrativo para cumplir, simultáneamente, la triple utopía: 1) organizar ese sistema de otra manera; 2) contarse mejor a sí mismo 3) darle al relato otro giro de loca verdad?” (112). Si bien Libertella parece concentrarse solo en el arco narrativo de la cuestión, la obra de Borges ha respondido a su manera a cada una de estas cuestiones. Basta con pensar en textos como “El idioma analítico de John Wilkins”, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, “La supersticiosa ética del lector”, “Las versiones homéricas”, “El escritor argentino y la tradición”, “Kafka y sus precursores”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “Tema del traidor y del héroe”, y, obviamente, “Pierre Menard, autor del Quijote” para marcar las casillas correspondientes a 1, 2 y 3 en la pregunta libertelliana. Es cierto que hay una marca Borges que Libertella lee como surgida en los años cuarenta (con la impronta *Sur* y las tensiones con el peronismo) pero que en verdad empieza a operar con fuerza después de los años sesenta. Pero, pese a esa hipótesis, sus ensayos no parecen funcionar simplemente como una crítica a Borges y una ponderación de Macedonio, sino más bien como un modo de hacer (i)legibles ciertas prácticas del mercado y de los modos en los que se posicionan o deben reposicionarse los modos de lectura/escritura en él. Es en este sentido que me parece importante considerar brevemente el modo en que la obra tardía de Borges (y no exclusivamente sus fotos o entrevistas post-sesenta, su firma de circulación universalista en un mercado que lo venera pero que no necesariamente lo lee) atenta contra esa doma o sanación de la que hablaba Libertella en sus textos.⁶

Por ejemplo, en “Parábola de Cervantes y de Quijote”, de *El hacedor*, el texto concluye no sin cierto misterio: “Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin” (*Obras Completas*, 799). Unas pocas páginas después en “Parábola del palacio” un narrador describe la visita que un poeta hace de los palacios, torres y jardines del Emperador Amarillo y cuenta diversas versiones sobre el texto consagratorio del poeta, presuntamente perdido. En una de las versiones, el Emperador manda a matar al poeta porque en su poema, que para algunos historiadores consta de un solo verso y para otros de una sola palabra, “estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos” y de allí que el Emperador crea que le han arrebatado el palacio. Según otra versión de la historia, puesto que en el mundo no puede haber dos cosas iguales bastó “que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba”. Es sin embargo la última versión, la última explicación, la que el narrador de la parábola parece aceptar como válida: “Tales leyendas, claro está, no pasan de ser ficciones literarias. El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque

⁶ En otra parte he trabajado en detalle las modalidades de autofiguración en la obra de Borges (véase, “«De un yo plural y de una sola sombra»: autofiguración y retrato en *El hacedor*”, en *Cuadernos LIRICO* 12). Aquí solo retomaré algunas ideas básicas para ponerlas en diálogo con los ensayos de Libertella y su lectura de Borges.

merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo” (*Obras completas*, 801-802). Esta última versión que desmitifica, por un lado, las versiones anteriores y, por otro, desmitifica la afirmación sobre el mito de “Parábola de Cervantes y el Quijote”, no impide, sin embargo, que la versión desmitificadora no sea en sí misma una forma “otra” de ficcionalizar aquello que no se sabe, aquello a lo que los narradores o el yo Borges no pueden acceder. Esta tensión entre la mitificación (entendida como ficcionalización, como recreación) y la desmitificación tiene su correlato en el cruce entre la prolongación en un otro y el límite que ese otro en tanto otro le impone al sujeto en el proceso de autofiguración de Borges, proceso que está presente en toda su obra pero que se acentúa fuertemente en su poesía posterior a los años sesenta.

Este trabajo a partir de retratos ajenos ya ha sido analizado por la crítica. Julio Premat por ejemplo, sostiene que “Borges legitima su propia construcción de autor desmontando las construcciones de los demás” (80) y señala además que “Borges teje y desteje su ceguera, su vejez y su muerte, con su propia obra, con el pasado personal y con la cultura universal” lo que según Premat es un “esfuerzo repetido por convertir lo que le sucede y lo que está por sucederle en ficción de sí mismo” (91), al punto de ficcionalizar su propia muerte. Por su parte, Robin Lefere ha señalado, para el caso particular de *El hacedor*, que el libro “trabaja de forma continua imágenes del literato y de Borges que se repiten, se completan o se corrigen” y que a la par que se produce una celebración de dichas figuras tiene lugar una tendencia opuesta “en la medida en que varios textos, desde diversos puntos de vista, llevan a cabo una crítica paradójica de la concepción tradicionalmente ensalzadora del autor y la autoría” (*Borges*, 108). Y Alonso Estenoz, en un libro reciente, comenta que lo autobiográfico en Borges “no tiene que ver con la deliberada exposición del yo o con el escamoteo de la confesión” sino que aparece más bien “como algo indirecto, ajeno de énfasis, codificado en la mayoría de los casos” (*Los límites*, 161). Y agrega un poco después que, si bien Borges está presente en sus textos “la verdad de ese ser que a veces identificamos con él, estaría ausente, deliberadamente enmascarada o, en el peor de los casos, reprimida” (163). Pero es sin duda Sylvia Molloy quien más se ha detenido en la cuestión de los retratos ajenos. A partir de un análisis de un soneto en el que Borges retrata a Cervantes y otro en el que hace lo propio con Quevedo, y sobre el cual volveré en detalle, Molloy muestra cómo algunos rasgos o biografemas que el propio Borges usa en otros poemas (el ocaso como un momento melancólico o de revelaciones truncas, las caminatas solitarias, etc.) son proyectados en otros poetas. Y si esta transposición es importante es porque, como concluye Molloy:

Borges reconoce el doble filo de este trabajo indirectamente autobiográfico, el riesgo de que, al evocar al otro, al vestirse, por así decirlo, del otro, se des-figura forzosamente al yo. Esa posibilidad no parece inquietarlo, antes bien parece ofrecerle —a este sistemático dudador del yo único, a este fervoroso de la nadería de la personalidad— un secreto consuelo, el mismo que él ofrece a sus borrosos cofrades: la de diseminarse en muchos, la de perdurar otramemente. (236)

Si bien comparto la aseveración de Molloy de que Borges busca perdurar otramente al retratar a estos otros escritores, familiares o amigos, creo que lejos de tratarse de un ‘secreto consuelo’ poco inquietante encontramos también una preocupación frente al otro como fuente y límite del proceso de autofiguración. De aquí que dos de los modos más frecuentes de abordar esta tensión por parte de la figura Borges, sean, por una parte, la ficcionalización de algunas circunstancias del otro que no se pueden saber en verdad y que perturban o interrumpen el proceso de diseminación del yo (y de ahí la necesidad de ficcionalizar con el fin de incorporar al otro al proceso del propio autorretrato); y, por otra parte, la confesión de la imposibilidad de la ficcionalización, la aceptación de un límite como estética y como gesto de autor. Ahora bien, esta aceptación del límite tal como ocurre en la “Parábola del palacio”, donde es imperioso aclarar que las dos primeras versiones son ficciones literarias, es cuestionable, puesto que la última versión de la parábola puede verse como una negación de las anteriores o como otra más de las tantas versiones.

Esto no implica que no haya límites para el proceso de autofiguración de la marca yo ‘Borges’ sino más bien que esos límites terminan siendo productivos, terminan, en muchos casos, por potenciar la figura Borges o, por el contrario, y en un gesto caro a Libertella, por señalar el vacío de la red, la imposibilidad de una figura estática, de una marca que sana y es domada. Y hay en este gesto ambiguo (que Libertella en su arquitectura fantasmal de un yo aforista también parece tener en cuenta) una relación estrecha con la muerte y su representación (como, por ejemplo, las inscripciones sepulcrales).

Vale recordar al respecto lo que Mills-Court dice sobre la relación entre poesía y epitafio, a partir de una lectura que combina hábilmente a Derrida y a Heidegger:

La muerte de la presencia deja una huella fantasmal que no es necesariamente una nada. El acto de representación conlleva el doble movimiento del gesto epitáfico. Como una inscripción en un cenotafio, proclama la muerte y un centro vacío, pero ese vacío es bastante peculiar: es el vacío de una nada que parece, de algún modo, significar algo. Es la nada que retorna y atormenta. El signo en tanto cripta indicia el lugar de sepultura del muerto, pero también puede servir como lugar de reuniones ocultas, secretas. La piedra inscripta no puede nunca encarnar una presencia pero puede sugerir una forma relevante, aunque misteriosa, de ser. (*Poetry as Epitaph*, 13, la traducción es mía)⁷

Mills-Court trabaja el epitafio a partir de diversos cruces entre presentación y representación para mostrar que no es posible privilegiar una sobre la otra. Esto se debe a que toda presentación es ya, al ser puesta en discurso, representación, como queda de manifiesto en el hecho de que afirmar la imposibilidad de representar requiere, sin embargo, de un discurso que dé cuenta de dicha imposibilidad. Pero tampoco puede

⁷ “The death of presence leaves a ghost-like trace that is not quite nothingness. The act of representation bears the doubleness of an epitaphic gesture. Like an inscription on a cenotaph, it proclaims death and an empty core, but that emptiness is of a peculiar sort: the emptiness of a nothing that seems, somehow, to signify something. It is the nothingness of a haunting. The sign as a crypt marks the burial place of the dead, but like a crypt, it can serve also as a place for occult and secret meetings. The inscribed stone can never fully incarnate presence but it can bestow a significant, if uncanny, form of ‘being’” (Mills Court, 13).

privilegiarse la representación por sobre la presentación porque, como Mills-Court sugiere, siempre hay un resto, un exceso, que no significa de modo articulado pero que tampoco desaparece del todo en la inscripción. Borges en parte de su proyecto autfigurativo no solo ficcionaliza, como sugiere Premat, su muerte y se presenta como autor muerto, sino que inscribe su gesto de autor en la ficcionalización de la vida y muerte de otros y en los límites que dichas ficcionalizaciones le imponen al yo.

Permítaseme ejemplificar esto con una lectura detenida del soneto que menciona Molloy: “A un viejo poeta”, publicado en *El hacedor* en 1960 y en el que Borges capta o simula captar un momento de la vida de Quevedo. Dice el poema:

Caminas por el campo de Castilla
y casi no lo ves. Un intrincado
versículo de Juan es tu cuidado
y apenas reparaste en la amarilla

puesta del sol. La vaga luz delira
y en el confín del Este se dilata
esa luna de escarnio y de escarlata
que es acaso el espejo de la Ira.

Alzas los ojos y la miras. Una
memoria de algo que fue tuyo empieza
y se apaga. La pálida cabeza

bajas y sigues caminando triste,
sin recordar el verso que escribiste:
Y su epitafio la sangrienta luna.

(823, cursivas en el original)

Lo primero que hay que destacar es que no hay una mención explícita de Quevedo ni alusiones a rasgos físicos o temporales que permitan identificarlo. Solo encontramos tres datos que podrían quizás aportar algo: la mención de los campos de Castilla, un supuestamente intrincado versículo del Evangelio de Juan y un verso final en cursivas. Sin embargo, la alusión a Castilla puede, como mucho, indicarnos que se trata de un poeta español (aunque no necesariamente) y la mención alusiva al Evangelio solo se puede recuperar a partir del verso final. Es este, entonces, el único elemento que nos permite identificar a Quevedo pues se trata, como no podía ser de otra manera, de un verso de un soneto suyo, a saber: “Memoria inmortal de Don Pedro Girón, Duque de Osuna”.

Es interesante notar que la referencia a Quevedo a través de uno de sus versos lo muestra y no lo muestra, lo retrata y lo niega, lo hace visible, pero al mismo tiempo lo oculta, o, si se prefiere, lo muestra al traerlo mediante un verso pero sin nunca hacer referencia explícita a su nombre. Se podría objetar, sin embargo, y con razón, que la referencia del verso final es irrefutable, que el autor de ese soneto al que remite el verso es Quevedo y, por ende, el poeta que deambula por el soneto de Borges es Quevedo o a lo sumo un remedo de un retrato de Quevedo. Esto es cierto, sin duda. O al menos lo es

en un primer nivel de lectura y solo una vez que se devela la referencia, algo que hoy en día, con los buscadores de internet, es bastante sencillo de lograr. En otro nivel de lectura, sin embargo, el identificar o no a Quevedo mediante la referencia a uno de sus versos no es lo importante en tanto resultado (la identificación final) sino en tanto proceso. Así, la inclusión de ese verso gana en sentido si se mantiene la tensión entre la identificación que proporciona o podría proporcionar el reconocimiento (una vez que se devela la referencia), y ese ocultar que la misma referencia entraña y sanciona al no hacer explícito el nombre y posibilitar, ya sea pura y exclusivamente por la ignorancia del lector, ya sea como un proceso literario deliberado, la ambigüedad y la multiplicación de referentes posibles. Y estos posibles otros “retratados”, si bien parecen ceder cuando el lector identifica al poeta con Quevedo, siguen acechando detrás de ese reconocimiento porque, en última instancia, en el territorio del poema, el poeta que camina no es *necesariamente* Quevedo sino una proyección suya que a la vez que lo invoca mediante el verso lo oculta en ese mismo citarlo sin nombre.

Pero hay algo más aquí. En la clase del 3 de febrero de 1960 del seminario titulado *La ética del psicoanálisis* Lacan plantea que en relación estrecha con la Cosa hay un vacío y que todo arte y toda representación artística deben lidiar con ese vacío y organizarse en torno a él. Un poco más adelante explica lo que entiende por anamorfosis⁸ y trae a colación no solamente el cuadro “Los embajadores” de Holbein sino, y principalmente, un espejo cilíndrico que por la forma en que fue construido revela, solo desde ciertos ángulos, un cuadro que es una imitación de otro de Rubens. A partir de estos ejemplos, Lacan reflexiona sobre el descubrimiento de la perspectiva en pintura y su influencia en la arquitectura y escribe entonces sobre que la anamorfosis:

es un esfuerzo para restaurar el verdadero sentido de la búsqueda artística –los artistas se sirven del descubrimiento de las propiedades de las líneas para hacer resurgir algo que esté allí donde uno no sabe ya qué hacer– hablando estrictamente, en ningún lado. En el dominio de la ilusión el cuadro de Rubens que surge en el lugar de la imagen ininteligible muestra bien de qué se trata –se trata, de manera analógica o anamórfica, de volver a indicar que buscamos en la ilusión algo en lo que la ilusión misma de algún modo se trasciende, se destruye, mostrando que solo está allí en tanto que significante (Lacan, 168).

Vemos entonces cómo el Barroco viene a ejemplificar para Lacan la tensión constante entre un vacío y la ilusión que pretende conjugar dicho vacío y que en realidad solamente lo actualiza nuevamente al destruirse y mostrar que está allí como

⁸ “Es toda especie de construcción hecha de tal modo que por cierta transposición óptica, cierta forma que en el primer abordaje no es incluso perceptible se reúne en imagen que se halla así legible, satisfactoria donde el placer consiste en verla surgir de algo que al principio es indescifrable como forma” (167). Algunos cuadros de Dalí por ejemplo utilizan este procedimiento. Sobre la anamorfosis escribe acertadamente Iriarte (277-78): “La anamorfosis es un significante y ese significante que se disuelve con un golpe de vista representa, como el modelo óptico, la falta de consistencia del sujeto. Pero en el marco de las afinidades que Lacan halla entre el psicoanálisis y el Barroco, la importancia de este seminario [*La ética del psicoanálisis*] se encuentra en que en él revela además que si las imágenes y las palabras se forman sobre el vacío, es porque en ese vacío se encuentra la cosa, madre primordial e irrepresentable, núcleo de lo real que perfora lo simbólico y lo imaginario. El sujeto se afirma en su imagen a través del significante de la mirada del otro y todo esto se articula sobre esa imposibilidad”.

significante de una cosa fundada en un vacío. Y, como señala Iriarte, si para Lacan el arte es uno de los modos en que se puede bordear este hueco, este vacío irrepresentable (que remite por supuesto al estadio del espejo y a la alienación “primitiva” del sujeto), entonces el Barroco puede decirse que “tiene un valor suplementario, porque ese período, desde la cultura, el arte, la política y la religión, se propuso como meta principal poner de manifiesto que el hombre es un espejismo que se levanta sobre el vacío que produce la pérdida irrecuperable de lo real” (“Lacan y el Barroco”, 278). Vemos así cómo el último verso del poema es el que permite identificar al poeta que deambula con Quevedo (o al menos con una versión de Quevedo firmada por Borges) pero cómo también dicho verso al suplir, al estar en el lugar del nombre del poeta, en cierto modo lo traiciona y lo expande, o al menos expande las posibilidades de identificación que incluyen, como ha señalado Molloy, al propio Borges en tanto poeta que deambula y medita en las tardes melancólicas, no de Castilla, pero sí de Buenos Aires. Ahora bien, más allá de esta especie de remedo de *flâneur* textual, el poema presenta en el primer terceto un tema muy caro a Borges, el de una epifanía trunca. El poeta que deambula alza los ojos y mira la luna sobre la cual, si aceptamos la explicación de Linares de que la alusión a San Juan es en verdad una alusión al *Apocalipsis*, ya venía pensando.⁹ Antes, en la primera estrofa, se lo describe como caminando por el campo de Castilla sin ser capaz de verlo, tal es su concentración en el versículo de San Juan o, quizás, su pesadumbre melancólica, pesadumbre que es retomada en estos dos tercetos al no poder reconocer o bien la luna o, sobre todo, por no poder recordar un verso de su autoría, esto es, por no poder recordarse y retratarse a sí mismo del todo. Sin embargo, esos versos del primer terceto son más complejos puesto que lo que marcan es ese algo que no se revela pero que justamente revela algo en ese no revelarse, eso que Lacan sugiere cuando dice que “buscamos en la ilusión algo en lo que la ilusión misma de algún modo se trasciende, se destruye”. Si tenemos en cuenta el famoso final de “La muralla y los libros” no es del todo imposible ver en este Quevedo una proyección de Borges o mejor aún de su firma, su marca. Si la identificación problemática de Quevedo mediante un verso que el caminante del poema no logra recordar, pone de manifiesto la posibilidad de leer en esa identificación también la ausencia de Quevedo, el momento epifánico trunco que el poema rescata pone en el centro a la figura Borges. Pero ese poner en el centro, enseguida se transforma en un sacar a la figura, un des-centrarla y dejarla solamente vislumbrada como algo que no se revela pero que tampoco puede conjurarse ni obviarse, tal como el fantasma de Libertella.

⁹ Sobre este versículo ha escrito Gabriel Linares que se trata en realidad de una alusión al *Apocalipsis*. Según comenta el crítico: “La metáfora que iguala a la luna con el ‘espejo de la Ira’ parece tener su origen en otra alusión literaria. La palabra ‘ira’ podría servir para vincular la mención al ‘intricado versículo de Juan’ del verso 3 del soneto de Borges con el pasaje 6 del *Apocalipsis* que describe el ‘gran Día de la ira del Señor’. El pasaje bíblico, lleno de catastróficos escenarios, tiene como principio el siguiente versículo: ‘Y seguí viendo. Cuando [el Cordero] abrió el sexto sello, se produjo un violento terremoto; y el sol se puso negro como un paño de crin, y la luna toda como sangre’” (“Borges y Quevedo”, 304).

En este sentido el énfasis en la no inquietud que Molloy destaca en ese des-figurarse en otros como típico de Borges, ese perdurar otramemente, implica, para mantener la tensión que el hecho estético reclama, una dimensión más violenta en la que lo que destaque en la fórmula de Molloy no sea el perdurar y el placer que este perdurar genera sino más bien el otramemente como límite. Es decir, una dimensión donde el otro es no solo un vacío que únicamente se puede bordear y del cual queda hablar en alusiones o epifanías truncas, sino también un retrato de la (im)posibilidad del hecho estético. En otras palabras, un retrato de la estética entendida como una vía de representación que, paradójicamente, parece indicar la irreductibilidad de ese otro al yo (y viceversa) y, también, parece indicar su propia imposibilidad de erigirse en retrato fijo, en retrato que sana y es domado en su Sentido. A la marca registrada Borges[©], los poemas finales de su obra le oponen retratos en los que el yo se proyecta en otros, en los que múltiples voces parecen operar como *hrönir* de un yo-Borges que pasa de perderse en la diseminación a lentamente invadir el mundo y el mercado. Un yo-Borges, sin embargo, que en su obsesivo afán por autofigurarse, deja a la vista los huecos de la red, el lugar que no está ahí.

Quisiera comentar un aspecto más de los tres textos que Libertella le dedica a la relación Borges–Macedonio, un aspecto que, en cierto modo, se vincula con una operación que también está presente en “B/V”, el cuarto texto de la obra visible. Tanto en la versión de la *Revista Iberoamericana* (1983) como la de *Las sagradas escrituras* (1993) Libertella propone leer la marca Borges, su escritura, pero reflejada toda del revés:

Lejos de buscar trasfondos, no quisiéramos tematizar a Borges como un original producto hecho de espejos, laberintos o cuchilleros, sino que, funcionalmente, sería válido apoderarse de esos elementos como un hipotético método de trabajo. Deberíamos colocar, pues, los espejos *frente* al texto Borges, para que naturalmente su escritura se refleje toda del revés. Hacer que los laberintos *lo confundan y lo pierdan*, allí donde este quiso hacerse transparente, internacional, universalista. Dejar que el cuchillero, a su turno, penetre con su filo en la anatomía de una literatura y deje a la vista la articulación de sus órganos, su *razón de vida* en el mercado. (“Borges”, 707)¹⁰

Como bien señaló Arias, en este procedimiento importa menos la ilegibilidad del elemento específico asociado al barroco o a la vanguardia, que la fuerza de lo ilegible que radica en el procedimiento, en el modo de leer. Algo no solo vinculado con Menard, lo que a esta altura es más que evidente, sino también con esa conocida cita de “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”: “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la

¹⁰ Como siempre en Libertella hay algunos cambios significativos entre esta versión y la de *Las sagradas escrituras*. En esta última, por ejemplo, en lugar de decir “no quisiéramos tematizar a Borges”, leemos “No es posible tematizar a Borges” (*Las sagradas*, 217); o cuando dice “sería válido apoderarse de esos elementos como un hipotético método de trabajo”, encontramos “sería válido apoderarse de esos trebejos como hipotéticas herramientas críticas” (217), además de un cambio para nada insignificante: en lugar de “dejar que el cuchillero”, “dejar que el crítico-cuchillero” (218).

literatura del año dos mil” (*Obras completas*, 747). Como se sabe, este texto apareció primero en el número 200 de *Sur* en 1951 y luego en *Otras inquisiciones*, en 1952, por lo que cuesta leer la marca Borges como aquello que ha sido irremediabilmente curado y universalizado por el mercado ya desde 1940. Es cierto que tematizar un procedimiento no es lo mismo que ponerlo en práctica en la forma y los alcances del lenguaje. Y también es cierto que lo hermético no consiste únicamente en una metaforización exacerbada al estilo de Lezama Lima (¿si no qué hacemos con la escritura aforística del último Libertella?). Pero como creo haber mostrado, el proyecto de autotfiguración practicado por Borges parece operar en contra de una lectura sanadora de su propia figura y de su firma.¹¹

Mencioné antes que hay un cuarto texto que nos interesa, “B/V”, y que ese texto se relaciona con una boutade que Libertella lleva a cabo en la tercera reescritura del núcleo Borges–Macedonio. En ella, publicada en *La Librería Argentina* en 2003, la idea de leer la obra de Borges del revés es atribuida por completo a un tal Thomas Sfez y a su libro *Walking on the edge* (sic), ambos, autor y obra, apócrifos. En “B/V”, en cambio, encontramos un narrador que nos cuenta que mientras caminaba los andenes de Constitución y miraba el techo y las vigas de hierro oxidadas no pudo evitar recordar los primeros versos del poema “Insomnio” de Borges y el uso de la “b” en la palabra ‘abigarrados’ del verso: “las muchas cosas que mis abigarrados ojos han visto...” (“B/V”, 75). A partir de ahí el narrador establece una comparación hipotética con César Vallejo que en lugar de sugerir que ‘sus ojos están llenos de cosas’ con el uso de la ‘b’ de ‘abigarrados’, hubiese escrito ‘avigarrados’, es decir, ‘llenos de vigas’. Esto hace que el narrador considere que Borges “había quedado preso en la cárcel de una gramática” y además que piense que “tan grande es la distancia entre una b larga y una v corta como la diferencia entre un Borges y un Vallejo en el abecedario de la poesía” (75). Una vez más la firma Borges como síntoma de la nostalgia por una enfermedad que en lugar de Macedonio aquí se llama Vallejo. Sin embargo, Libertella hace algo más en el relato. En la segunda parte (son solo tres páginas), el narrador menciona que esa noche, tras el episodio de Constitución, fue a un boliche de San Telmo a escuchar al polaco Goyeneche para corroborar algunas de sus hipótesis sobre su modo de cantar (el uso de la b labial y de la v fricativa). Tras unir elegantemente su hipótesis sobre Borges/Vallejo con la de las dos b/v en Goyeneche el narrador le agrega al relato una posdata. En ella leemos: “Recién casi sufro un desmayo. Releyendo el poema que cité de Borges, encuentro que allí no dice ‘abigarrados’ sino ‘abarrotados’, con lo que las diferencias literales que construí entre barrote y viga o entre él y Vallejo se desvanecen, así como la gramática en español desvanece las diferencias entre una be y una ve” (77). Y agrega un poco después sobre Goyeneche: “¿Cómo escucharlo en San Telmo, cuando para la

¹¹ Escribe Prado respecto al uso de la biografía que hacen Borges y Libertella: “Por vías muy diferentes, Borges y Libertella llegan una concepción similar de la biografía, aunque en este último nunca hallaremos las nociones de destino ni de hombre en los términos en que los plantea Borges. La diferencia definitiva, psicoanálisis mediante, es que el hombre/sujeto para Libertella siempre será personaje, letra, y nunca podrá saber quién es, ni mucho menos podrá saberlo para siempre” (*Libertella*, 85). Como vimos, la firma Borges de los últimos libros de poesía complica un poco más esta distinción.

fecha en la que me recuerdo él ya estaba muerto?” (77). En ese sentido, en su afán por cotejar las palabras del poema (o por decir que ha cotejado las palabras del poema) y, por ende, al poner en duda toda su interpretación (cuya veracidad deja de importar para cederle paso a los efectos que este supuesto error produce en tanto toma de posición, en tanto síntoma y también en tanto procedimiento narrativo), Libertella rubrica la huella compartida, le agrega su rulo a la marca Borges[©] y a la operación Menard. Es cierto que hay diferencias, sobre todo para una obra que quiere volverse, en sus últimas manifestaciones, superficie hermética y que apela para ello a la patología del aforismo deliberado. Pero el gesto de desmarcarse constantemente, y que en Borges, como vimos, parece ser una multiplicación excesiva, casi barroca, de *hrönir* portadores de su marca que parecen invadir todo los retratos ajenos, es una pulsión que resuena fuertemente en ambas escrituras.

Más que el gesto, entonces, de leer a Libertella como si fuese Borges o el de leer a Borges como la marca que vuelve saludable las patologías de Macedonio o las de Vallejo, leerlos a ambos como traductores anacrónicos de Pierre Menard: sin lugar a duda el primer patógrafo de la literatura argentina.

Referencias bibliográficas

- ALONSO ESTENOZ, Alfredo. 2013. *Los límites del texto: autoría y autoridad en Borges*. Madrid, Verbum.
- ARIAS, Martín. 2010. “Mantua – San Pablo – Bahía Blanca. (Libertella sin Baedeker)”. En Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp.131-145.
- BALDERSTON, Daniel. 2018. *How Borges Wrote*. Charlottesville, University of Virginia Press.
- BORGES, Jorge Luis. 1974. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé.
- CASTELLARNAU, Ariadna. 2010. “Macedonio Fernández & Héctor Libertella. La escritura puesta en abismo”. En Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 57-73.
- CIPPOLINI, Rafael. 2016. “Libertella: reversiones de éditos y libros inventados”. En Silvana López (ed.), *Libertella/Lamborghini*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 65-87.
- DAMIANI, Marcelo. 2010. “H: El efecto Libertella”. En Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 11-19.
- IRIARTE, Ignacio. 2013. “Lacan y el Barroco”. *Escritura e imagen* n° 9, pp. 271-92.
- KAMENSZAIN, Tamara. 2010. “La firma”. En Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 205-207.
- KOHAN, Martín. 2010. “La pasión hermética del crítico a destiempo”. En Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 91-108.
- LACAN, Jacques. 2000. *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- LEFERE, Robin. 2006. *Borges, entre autorretrato y automitografía*. Madrid, Gredos.

- LIBERTELLA, Héctor. 1983. "Borges: Literatura y Patografía en la Argentina". *Revista Iberoamericana* vol. XLIX, n° 125, pp. 707-715.
- , 1993. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires, Sudamericana.
- , 2000. *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- , 2003. *La librería Argentina*. Córdoba, Alción.
- , 2006. *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- , 2011. *A la santidad del jugador de juegos de azar*. Buenos Aires, Mansalva.
- LINARES, Gabriel. 2008. "Borges y Quevedo. Conversación con los difuntos". Ed. Rafael Olea Franco. *In memoriam: Jorge Luis Borges*. México D. F, El Colegio de México, pp. 295-322.
- LÓPEZ, Silvana. 2017. "Héctor Libertella, de la narración al ensayo. Una poética de la ficción teórica". *Valenciana* n° 20, pp. 297-334.
- MILLS-COURTS, Karen. 1990. *Poetry as Epitaph*. Baton Rouge, Louisiana State UP.
- MOLLOY, Sylvia. 1999. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- NÉSPOLO, Jimena. 2016. "Armadura de fantasmas (instrucciones urgentes para leer lo invisible)". En Silvana López (ed.), *Libertella/Lamborghini*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 47-53.
- PRADO, Esteban. 2014. *Libertella. Un maestro de lecto-escritura*. Un recorrido. Mar del Plata, Puente Aéreo.
- PREMAT, Julio. 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, Julio. 2006. "'Viajeras razones'. Metafísica y fantasía, o el extraño caso de Macedonio y Borges". *Cuadernos LIRICO* n° 1. Consultado febrero de 2020. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/805>
- TABAROVSKY, Damián. 2010. "Los atributos del loro". En Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 41-47.
- URLI, Sebastián. 2015. "'De un yo plural y de una sola sombra': autofiguración y retrato en *El hacedor*". *Cuadernos LIRICO* n° 12. Consultado enero de 2020. URL: <https://journals.openedition.org/lirico/1978>

El gesto Borges en Piglia

ANA GALLEGO CUIÑAS
Universidad de Granada
anag@ugr.es
Granada – España

Recibido: 15 de marzo de 2020 – Aceptado: 20 de abril de 2020

Resumen: Este trabajo propone ensanchar los horizontes de discusión teórica de las figuraciones del escritor en el campo cultural argentino desde una perspectiva materialista, esto es, a partir de la consideración de sus condicionamientos editoriales, mediáticos y públicos. En concreto, nos centraremos en los modos de apropiación del dispositivo Borges por parte de Ricardo Piglia, mediante seis gestos autoriales, que remiten a momentos diferentes de la evolución de sus carreras literarias: el origen, el ejercicio de la crítica y la actuación en los medios de comunicación. Se expondrán las similitudes y diferencias de la puesta en práctica de estos gestos, y se dirimirá su efectividad política para pensar el valor de este tipo de operaciones en los campos literario y crítico.

Palabras clave: Jorge Luis Borges – Ricardo Piglia – Figura de autor – Biografema – Cultura de masas

The Borges Gesture in Piglia

Abstract: This work proposes to widen the horizons of materialistic discussion of the writer's figurations in the Argentine cultural field. Specifically, I focus on the modes of appropriation of the Borges device by Ricardo Piglia through six authorial gestures, corresponding to three different moments in the evolution of his literary careers: the origin, the exercise of criticism and the performance in the media. The similarities and differences in the implementation of these gestures will be explained, and their political effectiveness in thinking about the value, the importance that this type of operation takes on in the literary and critical fields will be decided.

Keywords: Jorge Luis Borges – Ricardo Piglia – Author figure – Biographeme – Mass media

El monumental y borgeano *Diccionario de autores latinoamericanos* compuesto por César Aira en 1985, en su sección dedicada a la Argentina, concluye justo con la entrada de Juan José Saer. Aquí se afirma sin ambages que a pesar de que Borges “cubre con su presencia toda la literatura del siglo en el país” (2001: 585), su influencia es difusa y su único discípulo importante es Bioy Casares. Incluso termina reconociendo que, en el género cuentístico, “el magisterio de Cortázar ha sido más notorio que el de Borges” (2001: 586). Este *gesto*, contencioso y provocador, deviene en doble signo: la problemática que sigue suscitando el objeto Borges a fines del siglo XX en el campo literario argentino y su carácter beligerante, dada la ausencia evidente del *otro* gran discípulo de Borges, Ricardo Piglia. Es cierto que Aira no incluye a ningún autor nacido en los cuarenta en su diccionario, aunque no justifica el corte justo en 1939, pero también lo es que a cualquier argentinista no le pasa inadvertido el hecho, y, por supuesto, sobreviene la sospecha. ¿Por qué? ¿A qué se debe esta forma hiperconsciente, paranoica, de lectura que impone el campo literario argentino? Sin duda, si hay un territorio latinoamericano en incontestable perpetua disputa ese es el argentino. Y si existen dos autores contemporáneos que han hecho de esa disputa una política de la literatura (Rancière, 2012), esos son Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia.

Con este horizonte, propongo pensar el ‘gesto Borges’ que exhibe explícita o implícitamente Piglia en sus intervenciones en el campo cultural. O lo que es lo mismo: leer a Borges en el gesto autorial de Piglia. Lo primero sería aclarar que entiendo la categoría de gesto en el sentido que le da Benjamin, cuando se refiere al gesto en/de Kafka como “una reflexión interminable” o una forma del pensamiento que más que objeto es sujeto. El gesto pues va más allá de la mimesis (Jousse, 1974) y da lugar a la significación, a la idea, que habría de definirse como “la reproducción consciente de gestos, de mimemas recibidos (que serían unidades gestuales con sentido), dentro del marco de una ritmo-mímica que caracterizaría a la interacción humana” (Ravinovich, 2007: 244). De esta manera, podríamos hablar del ‘gesto Borges’ como la *forma* en que se muestra y actúa este dispositivo en el pensamiento/comportamiento de Piglia en varios contextos. Por otro lado, distingo tres movimientos posibles del gesto para su análisis: la postura (el modo en que ocupa una posición pública el escritor a través de varias “instancias de mediación”, como las publicaciones, la edición, la traducción, la enseñanza, etc.), la pose (la estrategia performática de circulación de la imagen y la escenografía que despliega en medios audiovisuales) y el mito (consecuencia de la recepción, del cumplimiento del horizonte de expectativa de los lectores que legitima al escritor).

Huelga aclarar que no pretendo agotar las múltiples irisaciones de la gestualidad borgeana en Piglia, sino enfocarla en sus principales puestas en escena, en la toma de la palabra en el espacio de lo público como representación de un gesto que se aviene a una posición política. En rigor, se ha escrito mucho sobre los usos de Borges en la obra de Piglia (v.g., Berg, 1999; Pereira, 2001; Fornet, 2007; Balderston, 2012; González Álvarez, 2009; Corbatta, 2013), pero siempre desde los procedimientos escriturales y los recursos estéticos (v.g., el tema del doble, Macedonio, la sombra de la Filosofía y de

la cultura de masas, el policial, etc.).¹ En este asunto, Fornet defiende que la proyección de Borges en Piglia es muy evidente solo desde 1975 hasta *Prisión perpetua* (1988), pero González Álvarez advierte su huella también en *La ciudad ausente* (2009: 181), así como Balderston nota su sombra alargada en *Plata quemada* y en *El último lector* (2012: 146). En mi opinión, el diálogo literario de Piglia con Borges se da prácticamente de principio a fin de su ficción, incluso en sus últimas novelas: *Blanco nocturno* (¿qué es Croce sino una parodia del lector borgeano?) y *El camino de Ida* (¿qué es Ida sino la mujer que recibe la memoria hermenéutica de Borges?). Pero no será hasta la publicación de *Los diarios de Renzi* que se imponga una revisión de sus usos borgeanos desde otra óptica: la apropiación programática de Piglia del sujeto/objeto Borges en tanto ‘figura de escritor’ para ocupar una determinada posición en el campo literario argentino y generar una imagen y un marco de legibilidad de su vida y de su obra.

Por otro lado, si bien el estudio de la figura de escritor de Borges ha recibido atención crítica en varios ensayos que muestran la importancia de la imagen de sí para la intelección de su poética (García Canclini, 1992; Louis 2011, 2014, 2014, 2015; Premat, 2009; Lefere, 2005, 2015; Saítta, 2018), aún quedan parcelas sin cubrir. De hecho, “Borges cita autores, figuras de autores, con sus gestos, sus manías, sus idiosincrasias, como quien cita textos” (Molloy, 1999: 231) porque le interesa el trabajo deliberado del escritor para forjar una imagen, un mito, y delimitar “sucesivos campos de producción y de recepción” (Lefere, 2015: 159) que lo autolegitimen y consagren de diversas maneras en el tiempo.² Es más, como afirma Annick Louis, “las reflexiones tempranas de Borges sobre la cuestión de la fama (en ensayos de *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, ver Louis, 2014: 353-354) crearon en él una consciencia aguda de las implicaciones de los procesos de canonización, que exploró y tradujo en formas textuales y en posiciones durante el resto de su carrera” (2015: 18).³

En cuanto a las figuraciones de Piglia como escritor, apenas encontramos ensayos ni sistemáticos ni de conjunto (excepto en Premat, 2009 y Gallego Cuiñas, 2019a). La explicación tal vez reside en la naturaleza de este tipo de estudios, que asumen el lugar de enunciación de la denostada sociología de la literatura.⁴ Mi posición a este respecto

¹ Véase el capítulo “Diez puntos de encuentro y desencuentro entre Borges y Piglia” de Jorgelina Corbatta (2013).

² Por ejemplo, en “Presencia de Miguel Unamuno” lee sus textos al socaire de la imagen del escritor, proyectada en la obra. [Nota de la coord.: ver en este mismo dossier el artículo de Robin Lefere, “Borges, lector de Unamuno ¿1920-1937?”]

³ En este sentido, Louis habla de dos periodos en la construcción del autor-Borges: uno de 1919 a 1955, y otro desde la vuelta del peronismo en 1973 hasta su muerte en 1986 (2015: 18). Ella también se encarga con brillantez de explorar el modo en que la ficción textual de Borges compone una imagen del escritor (v.g., *El Aleph*, *Tlön*, *Pierre Menard*, etc.). Piglia en cambio utiliza su otro nombre y apellido Emilio Renzi para desdoblarse. Y si para Lefere el libro más autobiográfico de Borges sería *El Hacedor* (2015: 154), porque es donde fija su imagen última, para Piglia, en mi opinión, serían los *Diarios de Emilio Renzi*.

⁴ Esta disciplina ha sido muy estigmatizada por la crítica literaria, amén de su supuesto carácter positivista y de su ligazón con el marxismo de los años setenta. Desde los albores del siglo XXI, cierto latinoamericanismo – sobre todo en la Argentina y México– retoma lecturas materialistas que dialogan con la sociología de la

es otra: entiendo el objeto/sujeto literario como un producto ideológico que tiene una función social, por lo que manejo sin problema –epistemológico– categorías como ‘campo intelectual’, ‘líneas de fuerza’, ‘habitus’, ‘gusto’, ‘figura de autor’, ‘estrategia’ o ‘redes de sociabilidad literaria’, dentro de la línea de pensamiento de Bourdieu (2003) y de Sapiro (2016). Parto de la presunción de que pocos actores sociales dependen tanto como los artistas, los escritores, de un contexto, de un público y de un mercado, “en lo que son y en la imagen que tienen de sí mismos, de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son” (Bourdieu, 2003: 21). En esa imagen social, en esa actuación del personaje público que es causa y efecto del sentido de la obra, se juega el valor de su literatura.

En virtud de estas premisas, presento aquí un programa de lectura asentado en la visión de que “las estéticas son relativas a las posiciones que ocupan los autores en el campo” (Sapiro, 2016: 37) porque sus intervenciones públicas forman parte de la obra, en tanto que construyen una dirección interpretativa para sus poéticas. Es más, los escritores disputan con editores, críticos, reseñistas, en la arena pública de exposición biográfica, la exégesis de su producción. Este enfoque no es nada novedoso, pero sí es cierto que hasta el siglo XXI no asistimos a un auge de los estudios de crítica literaria sobre las ‘figuras de autor’ (v.g., Díaz, 2007; Meizoz, 2007; Premat, 2009; Arfuch, 2002). Sin embargo, no se ha ahondado lo suficiente en la relación entre las figuraciones de autor y las lógicas del mercado, habida cuenta de que no hay autor sin propiedad intelectual, es decir, sin publicación ni circulación. Las condiciones del mercado en cada época signan la profesionalización del escritor y la naturaleza del trabajo literario, lo que incide en la creación de una figura y en la forma de hacerse con un nombre propio, con una firma, es decir: con dinero. Así, el objetivo último de este trabajo es pensar a Borges y a Piglia a contraluz del mercado, desde una lectura sociológica, materialista, del modo en que sus figuraciones operan en el campo cultural de redes y tensiones públicas, a través de mecanismos de enfrentamiento, ocultamiento y apropiación del *otro*:

La autolegitimación de la creación, asociada a una propiedad y una producción –o sea, la figura de autor–, implica una red de posiciones diversas, tramadas por consensos y disensos, pues escribir no es solo hacer una obra, sino situarse en relación con la dinámica de invención de una literatura nacional, en la que se generan las condiciones de existencia pública de esta. (Luppi, 2016: 77-78)

En este punto he de señalar que la noción de *auctor* refiere a la autoridad y propiedad de textos, paratextos, epitextos y peritextos, en una deriva conceptual de Foucault que habría de incluirse asimismo dentro del “espacio biográfico” que propone Leonor Arfuch (2002), ya que se trata de enunciaciones en primera persona, formas de subjetivación que borran la frontera entre la realidad y la ficción. Por ello, prefiero hablar de ‘figura de escritor’, antes que de ‘figura de autor’, para poner el énfasis en el ejercicio específico de la profesión literaria dentro del mercado cultural, cuyas formas

literatura, como síntoma de la imposibilidad de abordar el objeto literario en la actualidad al margen de sus condiciones materiales de producción, circulación y recepción (véase Gallego Cuiñas, 2019b).

de tasación del valor son diferentes a las de otras profesiones artísticas.⁵ De este modo, lo que me interesa es revisar las autofiguras del escritor profesional en Borges y Piglia como signos materiales de una determinada idea de trabajo, de mercado, de subjetividad y de literatura que opera en cada etapa del campo literario argentino. Las preguntas de investigación de las que parto son: ¿cuáles son las claves para interpretar una figura de escritor? ¿Cómo se produce el ‘gesto de escritor’ en Borges? ¿De qué forma construye Piglia su figura de escritor a contrapelo de la de Borges? ¿Qué diferencia hay en las políticas del campo literario de uno y otro? ¿Qué concepto de argentinidad o de literatura argentina están proponiendo? ¿Hay divergencias sustanciales entre ambos?

Mi principal hipótesis es que las figuras de escritor de Borges y Piglia no solo ofrecen una visión de sí, de su vida y obra como una unidad indisoluble, sino del campo literario argentino, que los ha colocado en un lugar privilegiado del mercado nacional/mundial. Con lo cual, hablo del ‘gesto Borges’ como un dispositivo que contiene una miríada de gestos significativos *de* Borges que pueden ser leídos como causa y efecto de las acciones de todos los Borges en su larga biografía literaria (por citar a Monegal). Soy consciente de las dificultades que entraña elegir, de entre todos los gestos (postura/pose/mito) borgeanos, los más productivos para analizar la proyección de su imagen en la de Piglia. Son varias las figuras de escritor que han desplegado uno y otro, como son varios los sujetos que conforman sus textos (Pezzoni 1999: 31). Ni hay un “yo de conjunto” ni es posible “una autofiguración satisfactoria” (Molloy, 1999: 228) ni completa porque se disemina en textos de ficción, crítica, oralidad, reportajes, fotos posadas, intervenciones televisivas, etc. De entre todos esos yoes simbólicos y materiales, voy a rescatar seis gestos como ‘acontecimientos’ (Deleuze, 2003) representativos de tres momentos específicos. El primero y el segundo se ubican en los comienzos: el origen y el ingreso en el campo en las décadas del veinte y treinta, antes de publicar ficción en el caso de Borges, y en los sesenta y setenta en el caso de Piglia, antes de publicar *Respiración artificial*. El tercer momento atañe al final de ambas carreras y a sus imágenes en los medios de comunicación, cuando Borges despegó con sus giras mundiales y Piglia regresa de Princeton a la Argentina.

1. El origen. Genealogía y postura estética

El origen, la filiación o la genealogía son grandes obsesiones tanto de Borges como de Piglia. Ya Deleuze (2005) había resaltado la necesidad de la búsqueda del “origen del valor y el valor del origen”, que ambos autores llevan hasta sus últimas consecuencias biográficas. Ahí se encuadra el primer gesto que he seleccionado: el cambio de fecha de nacimiento como significación estética. Borges afirmó en los años veinte, hasta en cuatro ocasiones, haber nacido en 1900 en vez de en 1899. Esta acción gestual está claramente motivada por su deseo no solo de ser moderno, sino de parecerlo (Pauls, 2004: 14): borrar su anclaje al siglo XIX para comenzar con lo nuevo, el

⁵ Aunque se suele usar ambos términos como sinónimos.

ultraísmo y la vanguardia del siglo XX. Con esa *postura*, se construye la que podría ser su primera figura de escritor,⁶ que devela la temprana y extraordinaria autoconciencia de Borges, su capacidad para intervenir y controlar la circulación y recepción de su literatura y de su imagen en un campo cultural como el argentino, efervescente y ávido de modernidad. Basta recordar la autoedición de su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, en 1923 con una tirada de 300 ejemplares sin índice, ni corrección de pruebas y lleno de erratas. Como no tiene distribuidor, el propio Borges hace circular su obra y consigue granjearse fama y respeto en el Buenos Aires de los años veinte (véase García, 1997):

En aquellos tiempos publicar un libro era una especie de aventura privada. Nunca pensé en mandar ejemplares a los libreros ni a los críticos. La mayoría los regalé. Recuerdo uno de mis métodos de distribución. Como había notado que muchas de las personas que iban a las oficinas de *Nosotros* –una de las revistas literarias más antiguas y prestigiosas de la época– colgaban los sobretodos en el guardarropa, le llevé unos cincuenta ejemplares a Alfredo Bianchi, uno de los directores. Bianchi me miró asombrado y dijo: “¿Esperás que te venda todos esos libros?” “No –le respondí–. Aunque escribí este libro, no estoy loco. Pensé que podía pedirle que los metiera en los bolsillos de esos sobretodos que están allí colgados.” Generosamente, Bianchi lo hizo. Cuando regresé después de un año de ausencia, descubrí que algunos de los habitantes de los sobretodos habían leído mis libros” (Borges, 1999: 65).

Piglia repite el mismo gesto a partir de los años setenta, cuando su figura –más que su obra– tiene un impacto fuerte en el campo cultural argentino. El alcance simbólico de cifrar su año de nacimiento en 1941, en vez de en 1940, apunta a la fecha en que murió Joyce (véase Bratosevich, 1997), pero en realidad es un guiño a Borges. La función de este gesto es múltiple, aunque en lo esencial emula el deseo de modernidad y vanguardia del Borges decimonónico cuarenta años después, solo que llevado a otro género: la novela. La repetición desplazada de esta postura supone a la vez una afrenta a Borges, quien mantuvo siempre un constante diálogo con Joyce, declarando que el *Ulysses* es la última fase de disolución del género novelístico, que lo mejor es su “música verbal” – lo poético– y que *Finnegans Wake* es una amalgama frustrada e incompleta (Gallego Cuiñas, 2019a: 29). Pareciera que Piglia se autodeclarara entonces, con este gesto, continuador de la empresa joyceana en la tradición argentina, de su poética filosófica y experimental, con la posibilidad de ese “manejo irreverente” de la tradición occidental que le da su posición periférica. Con lo cual no solo corrige a Borges sino que ocupa el único espacio central que él dejó al descubierto, apostando por la proliferación de la novela conceptual –*Respiración artificial*–⁷, en contra de la

⁶ La segunda será justamente la contraria: la de *Evaristo Carriego*: el duelo, el orillero, el compadrito. Este será luego uno de sus rasgos –anacrónicos– más distintivos: el culto a los antepasados criollos y a los arrabales, en una Buenos Aires moderna, transformada por la llegada de los inmigrantes y la violencia urbana.

⁷ Como explica Sazbón en *Respiración artificial* “Piglia opera un “joyceano intercambio” entre la Historia y la Literatura, “poetizando” a la primera e “historizando” a la segunda” (en Oliva-Fiori, 2015: 39). Y Bracamonte (2015: 156) puntualiza todavía más: “*Respiración artificial* no sigue el modelo de *Finnegans Wake* sino el de *Ulysses* a nivel de experimentación, y hasta podríamos decir que su sintaxis es relativamente transparente, con una disposición sintáctica en su lenguaje que por momentos casi toca un clasicismo”. Pero antes encontramos a Joyce en otros gestos: si Borges traduce Molly Bloom al argentino, Piglia repite procedimiento con *Hombres sin*

brevedad del cuento fantástico, clásico:⁸ la zona borgeana por excelencia.⁹ ¿Qué es *Respiración artificial* si no la novela que no escribió Borges? Piglia le demuestra a su maestro no solo que el género novelístico no está agotado, sino que, en su afán imperialista, crece y coloniza por completo otros discursos y formatos factuales como el diario, el más lateral y descuidado del campo nacional argentino. Otro de los géneros que no cultivó Borges y en el que se prodigó Piglia, reproduciendo un gesto borgeano más, que se cifra en la forma en que organiza *Los diarios de Emilio Renzi* para evidenciar la factura ficcional de todo relato autobiográfico. Piglia se presenta aquí como el “hacedor de series literarias” (Pezzoni, 1999: 114), hasta el punto de que el diario de Renzi se convierte en la cristalización de lo que imagina Borges en “Sobre el *Vathek* de William Beckford”: “Simplifiquemos desafortunadamente una vida: imaginemos que la integran trece mil hechos. Una de las hipotéticas biografías registraría la serie 11, 22, 33...; otra, la serie 9, 13, 17, 21...; otra, la serie 3, 12, 21, 30, 39...” (Borges, 1985: 87). Así, el gran tema borgeano del diario de Emilio Renzi es la reflexión sobre la posibilidad de contar una vida de múltiples formas, es decir, sobre el tema del orden y del punto de vista de experiencias, series, que siempre son contingentes y reemplazables. El resultado es una suerte de antidiario, reverso de la antinovela joyceana, que consagrará a Piglia como el diarista más vanguardista¹⁰ de la literatura argentina del siglo XX.

Hay un segundo gesto, en el relato de los comienzos, que Piglia toma de Borges para referirse al origen, al valor de la “primera vez”: la escena de iniciación a la lectura,¹¹ biografema típico en autobiografías, entrevistas y memorias: cuándo y qué empieza a leer un escritor. Esto sin duda influye en las condiciones materiales que permiten al joven escritor tener acceso a la palabra. A este respecto, Borges declaró una y mil veces que el acontecimiento de su vida había sido la biblioteca inglesa de su padre,¹² y que lo único que recuerda con nitidez de su infancia son “los grabados en acero de la Chambers’s *Encyclopaedia* y de la *Británica*” (1999: 19):

La primera novela que leí completa fue *Huckleberry Finn*. Después vinieron *Roughing It* y *Flush Days in California*. También leí los libros del capitán Marryat, *Los primeros hombres en la luna* de Wells, Poe, una edición de la obra de Longfellow en un solo tomo, *La isla del tesoro*, Dickens, *Don Quijote*, *Tom Brown* en la escuela, los cuentos

mujeres de Hemingway: en los dos está la marca del voseo, de la oralidad del Río de la Plata. El objetivo en ambos casos era reproducir “la marginalidad lingüística de Joyce” que pone en jaque la estabilidad de la lengua británica (Vegh, 2002: 92). También, por supuesto, encontramos más tarde a Joyce en *La ciudad ausente* y en *El último lector*.

⁸ Anota Piglia en su diario: “Me doy cuenta de que Borges ha sido siempre un cuentista clásico, sus finales son cerrados, explican todo con claridad; la sensación de extrañeza no está en la forma –siempre clara y nítida– ni en los finales ordenados y precisos, sino en la increíble densidad y heterogeneidad del material narrativo” (Piglia, 2015: 36).

⁹ De hecho, solo encontramos un cuento fantástico en Piglia, “El fotógrafo de Flores”: otro homenaje a Borges.

¹⁰ Piglia entiende la vanguardia como una posición de lectura más que de producción, como la capacidad de la obra para producir desautomatización o desfamiliarización: la participación activa del lector.

¹¹ Annick Louis precisa: “los relatos de origen ocupan un lugar privilegiado, y fueron recibidos como verdaderos por la crítica, que los utilizó para explicar la génesis de la escritura borgeana” (2015: 19). A esto se añade, por supuesto, el doble origen materno-paterno de su ficción.

¹² Lo contrario a Silvio Astier, que tiene que robar libros de la biblioteca del colegio.

de hadas de Grimm, Lewis Carroll, *Las aventuras de Mr. Verdant Green* (un libro ahora olvidado), *Las mil y una noches* de Burton [...] Todos los libros que acabo de mencionar los leí en inglés. Cuando más tarde leí *Don Quijote* en versión original, me pareció una mala traducción. Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras estampadas en oro de la edición de Garnier. En algún momento la biblioteca de mi padre se fragmentó, y cuando leí *El Quijote* en otra edición tuve la sensación de que no era el verdadero. (Borges, 1999: 19-20)

La postura del Borges cosmopolita y políglota, del escritor universal por antonomasia encerrado entre sus libros del mundo, es la del lector/escritor en *otro idioma*,¹³ capaz de leer *El Quijote*, la gran obra de la tradición hispánica en y desde una lengua extranjera, desplazándolo y extrañándolo para otorgarle más valor, u *otro* valor. Esa es una de las grandes marcas de su poética: construir el valor literario no desde dentro de la propia tradición, sino traduciendo *otras* escrituras, centrales y periféricas, en el seno de un supramarco: la tradición occidental, en la que se engarza lo nacional. Es como si dijera “solo se puede escribir dentro de la tradición occidental”, aunque leamos desde lo nacional, a lo que opondrá décadas más tarde Piglia: “no se escribe fuera de las literaturas nacionales”. La operación de Borges es de carácter espacial, es decir, de geopolítica de la literatura, pero también temporal, ya que traduce otras temporalidades (como la del siglo XIX) para abolir el anacronismo y reactualizar su valor.

De otra parte, tenemos la escena inicial de lectura de Piglia, el escritor nacional por antonomasia, el viajero ciudadano, que se representa a sí mismo como un niño de cuatro años que toma un libro de “tapas azules” –como el de Ana Karenina, como su diario– de la biblioteca de su padre¹⁴ y se sienta fuera (no dentro, como hace Borges), en el escalón de su casa, frente a la estación de tren, para que transeúntes y pasajeros lo vean leer. “Hasta que en un momento uno de los pasajeros o quizá un vecino le dice que tiene el libro al revés. Podría decir, sintetiza Piglia, que ahí está todo, siempre he leído los libros al revés, siempre se ha aparecido alguien que me ha dicho ‘ese libro está al revés’, y siempre he tratado de escribir ese libro azul” (Fornet, 2012: 326). Mediante esta anécdota Piglia nos habla, literalmente, de la importancia de ser visto, de exhibir el gesto como un movimiento contrario, que pone en primer plano el carácter performático y el valor de uso de la lectura “productiva” y “reproductiva” que hace del *otro*, sobre todo de Borges, para ponerlo al revés y situarse a la contra. Si bien la idea de leer al contrario vindica igualmente una política de la literatura como política de la mala lectura, que Piglia hace extensiva a toda la tradición literaria argentina, basada –según él– en el plagio, la parodia, la memoria falsa y el apócrifo. Esto es: en Borges.

¹³ Su primera obra literaria también fue escrita en inglés, un manual (lo que vendría a ser la versión anterior a la enciclopedia): “Empecé a escribir cuando tenía seis o siete años. Trataba de imitar a clásicos españoles como Cervantes. Había compuesto en un inglés muy malo una especie de manual de mitología griega, sin duda plagiado de Lemprière. Ésa puede haber sido mi primera incursión literaria.” (Borges, 1999: 29). En el caso de Piglia, la causa fundante de su escritura es el diario: la vida. No el mundo.

¹⁴ El calco borgeano es obvio, aunque el padre de Piglia, al contrario que el padre protestante anglosajón de Borges, es la encarnación del nacionalismo argentino: peronista y lector fervoroso del *Martín Fierro*.

2. El otro. Ideología y pose crítica

El tercer gesto que me gustaría abordar es el papel que desempeñan como críticos Borges y Piglia, y qué es lo que toma –por imitación o rechazo– el segundo del primero. La reflexión por tanto se encuadra en el análisis de cómo se insertan en el sistema de relaciones del campo uno y otro para crear nuevas líneas de fuerza en aras de atesorar capital cultural. Recordemos que el género en el que comienza Borges es la poesía, y que luego, en los años veinte, practica profusamente la crítica en revistas y diarios de tirada masiva como *El Hogar*.¹⁵ Se convierte en un escritor profesional, que en la época significaba publicar crónicas en periódicos y prensa cultural, traducir y editar libros.¹⁶ De hecho, Borges saca a la luz tres obras críticas antes de su primer volumen de narrativa, que será el género que termine de consolidarlo en el proceso de profesionalización del escritor (Rincón-Bisbey, 2017). Antes, en los treinta, era ya un autor reconocido por su generación, una “autoridad del campo cultural argentino” (Montaldo en Viñas, 2006: 178) precisamente por esas intervenciones críticas,¹⁷ a lo que se suma una red de sociabilidad amplia y robusta como la de *Sur* (Juárez, 2017).

Pero ¿qué tipo de crítica hacía Borges? Sabemos que al principio se le consideró en la Argentina un “mal crítico”, justamente por el exceso de ficcionalización de sus ensayos. Borges no argumentaba con fundamento su valoración de escritores menores y marginales,¹⁸ lo que implicaba una actitud displicente y despreciativa con la propia crítica y con su pretensión de ‘verdad’.¹⁹ Inventaba reseñas de autores ficticios, como Herbert Quain; gesto copiado por Piglia cuando inventa a su mentor, Steve Radcliff, que luego exaspera atribuyendo obras reales a autores reales, como en el caso Arlt-Andreiev en “Homenaje a Roberto Arlt” (1975). Aunque no hay que olvidar que los ensayos de Borges no pretendían ser académicos (Pastormerlo, 1997: 10), sino que tenían una estructura breve y fragmentaria, una “múltiple funcionalidad” al servicio de un objeto

¹⁵ Como Arlt, ya que ambos “están atravesados por el carácter mediático de sus figuras de escritor y la variable económica” (Saïta, 2018: 9).

¹⁶ Aunque en la Vanguardia los escritores de masas estuvieran estigmatizados. Paradójicamente, para cambiar el gusto de los lectores y legitimarse como intelectuales, necesitan reconocimiento público (Rincón-Bisbey, 2017: 18).

¹⁷ Pensemos en la reseña que publicó Larbaud sobre *Inquisiciones*, donde dice que es “el mejor libro de crítica que hemos recibido, hasta la fecha, de la América Latina, o por lo menos el que mejor corresponde al ideal que nos hemos formado de un libro de crítica publicado en Buenos Aires. Creíamos, en efecto, que en esa capital, más cosmopolita que cualquiera de nuestras capitales europeas, debía constituirse tarde o temprano una élite intelectual que diera nacimiento a una crítica a la vez europea y americana, más amplia, más libre, más audaz... saludamos su libro *Inquisiciones* como el comienzo de una nueva época en la crítica literaria” (en Viñas, 2006: 179).

¹⁸ [Nota de la coord.: ver en este número el artículo de Mariano García, “Jorge Luis Borges: géneros menores y canon para adultos”.]

¹⁹ Sentencia Balderston (2000: 132): “Borges establece una nueva modalidad para el ensayo latinoamericano, en contrapunto con sus propias primeras profesiones de fe y con la tradición dominante en el ensayo latinoamericano en aquel entonces (y también ahora), una modalidad en la que le sujeto y su verdad se encuentran fracturados y escindidos”.

particular (Louis, 2011: 48): la autolegitimación. De ahí viene “la escandalosa parcialidad de sus ensayos, el carácter sumario, caprichoso, interesado de su erudición (o más bien *d’une petite poignée d’informations*), el obstinado descontento de su crítica, la imprudencia de sus artículos filosóficos, la fatigosa escabrosidad de su estilo” (Pezzoni, 2009: 42). En efecto, Borges actúa como “fervoroso” crítico que “milita en la discusión” (Pauls, 2004: 39) y en la polémica con las armas de la parodia y la ironía, amén de construir un espacio propio en oposición al otro y en defensa y encubrimiento de sí mismo. En estos ataques, en su tono agresivo y cruel, se proyecta su disputa, entre muchas otras, con Lugones, y con ciertas poéticas nacionales (v.g., Gálvez y Mallea) de exaltación del realismo a las que deconstruye²⁰ para redirigir para sí la repartición del poder simbólico del valor literario. Con ello, con la práctica de la crítica como una forma de influir en los métodos de tasación de la literatura, Borges logró modificar “el sistema de valores y la manera de leer en la literatura argentina” (Pastormerlo, 1997: 15), pero como reveló Saer, “su eficacia viene, no del rigor demostrativo, sino de su vivacidad estilística y formal” (1999: 130). Incluso el propio Piglia pone de relieve los trucos borgeanos y advierte: “es de Borges de quien hay que separarse y de sus convicciones literarias, que se contagian y se repiten sin análisis, tipo ‘Chesterton es mejor que Marcel Proust’” (Piglia 2016: 22). La cuestión es que Piglia terminará repitiendo este mismo gesto crítico, no solo desde un punto de vista técnico, sino ideológico:

La proliferación de adverbios y formas adverbiales que apuntan a imponer esa totalidad como evidente, una de las marcas más reconocibles de su estilo (herencia, en parte, del de David Viñas),²¹ habla claramente de la voluntad del crítico de perfilarse como aquel que, dentro de la institución literaria, tiene a su cargo nombrar sin dudas ni vacilaciones (Giordano, 2005: 2)

Por su parte, en la segunda mitad del siglo XX, época en que arranca y desarrolla su carrera Ricardo Piglia, la vía del escritor profesional comienza a ser la universitaria, por encima de la periodística.²² No obstante, su profesionalización llega antes como editor

²⁰ Especifica Sarlo a este respecto: “Borges se pronunció contra el psicologismo y la prolijidad referencial, eligiendo como objeto de irrisión a la novela rusa y al realismo francés. El realismo como poética narrativa lo irritaba invariablemente” (Sarlo, 2007: 89).

²¹ Más bien ambos, Viñas y Piglia, copian de Borges “el golpe de ingenio crítico que apunta a imponer la totalidad como evidente, más allá de la seductora sintaxis con que se ejecuta, aquí como en otros lugares, no siempre da en el blanco (que no es la verdad de lo leído, claro, sino las posibilidades que tienen los textos —y a veces, en ciertas circunstancias, algunos tangos pueden tenerlas— de hacernos experimentar la irre realidad de nuestro mundo). (Giordano, 2005: 3)

²² Es más, impulsado por el *boom*, a fines del siglo XX, se precipitó la demanda del escritor latinoamericano como profesor en EEUU, de lo que se benefició Piglia.

de novela negra²³ y de varias antologías, que también le da una red de sociabilidad prestigiosa: Jorge Álvarez,²⁴ Ángel Rama, Schavelzon, Viñas, Sarlo, Altamirano, etc.:

me muevo como un típico escritor argentino que se gana la vida como *freelance*. Hago muchas cosas, doy muchas clases y lucho por ganar un par de días libres por semana y por mantener cierta disciplina de trabajo por las mañanas, sin dejarme invadir por el esfuerzo de ganarme la vida. Siempre fue así y no veo por qué tendrá que ser distinto para mí. Basta pensar en Borges, que hizo todo lo que hacemos nosotros (dio clases, conferencias, hizo traducciones, escribió notas en los periódicos, dirigió colecciones, hizo antologías); no somos escritores norteamericanos o europeos. (Piglia, 2017: 71)

Asimismo, Piglia participa en la dirección –con Altamirano y Sarlo– de dos revistas fundamentales, a la manera de Borges con *Sur*: la primera fue *Los libros*,²⁵ donde publicó ensayos sobre Arlt, Viñas, Brecht, narradores norteamericanos, la ideología marxista de Althusser, el formalismo ruso y el maoísmo. En rigor, en textos como “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” (1973) o “Roberto Arlt: la ficción del dinero” (1974)” pone en práctica conceptos althusserianos, muy extendidos en la nueva izquierda: ‘producción’, ‘circulación’, ‘consumo’, ‘ideología’, etc.²⁶ En contra de la autonomía del arte que defendía Borges, Piglia apuesta por la política de Arlt, por la “relativa autonomía” del campo cultural.²⁷ Su idea de la literatura remite a un “sistema material”, a una literariedad que no es inmanente al texto, a un modo de lectura y a un trabajo artístico que no depende de lo real ni lo espeja, sino que revela las condiciones de posibilidad en que se inscriben los discursos (Popovitch, 2014: 209). Esta formación teórica se amplía cuando recibe el encargo de hacer una antología de *Tel Quel* y conoce a Blanchot, Bataille, Ezra Pound, Foucault, y a toda la escena teórica contemporánea (véase Tarcus, 2019). Sin duda, este hecho influyó en su forma de hacer y publicar crítica literaria, en las conferencias y cursos literarios que dictaba, que le llevó a ser profesor en la Universidad de Buenos Aires y en EE. UU. hasta su jubilación.

A la vista de lo expuesto, no cabe duda del tipo de crítica y de la estrategia de campo que pone en práctica Piglia: por un lado, toma de Borges la preocupación por los procedimientos literarios y su forma de enunciación aforística y seductora, pero por otro “sitúa la práctica literaria en lo social, en lo colectivo” (Morello-Frosh, 1991: 112),

²³ De más está decir que este gesto también es de raigambre borgeana, ya que desplaza los usos del policial clásico de enigma de Borges (y su labor como antólogo de este género menor) al policial negro, que utiliza la técnica del secreto y se aviene a una lectura política explícita.

²⁴ Piglia reconoce que su *gatekeeper* (Gallego Cuiñas, 2019b) en esta época fue Beatriz Guido, quien le dice a Jorge Álvarez en los sesenta que Piglia va a ser un escritor muy importante, por eso le da trabajo en la editorial (Tarcus, 2019: 43).

²⁵ Emprenden el proyecto de *Los libros* Toto Schmucler –el inventor de la revista– y Piglia, al que se suman en el comité de dirección Altamirano, Germán García y Miriam Chorne. Finalmente renuncian todos y se quedan Sarlo Altamirano y Piglia, los tres maoístas. En 1975 Piglia abandona la revista por el apoyo de Sarlo y Altamirano a Isabel Perón, y un año después es clausurada por la dictadura.

²⁶ El impacto de Althusser (junto con Barthes, Lacan, Bachelard y Gramsci) en la nueva izquierda argentina de los sesenta y setenta (Piglia, Sarlo, Altamirano, Germán García, Ludmer, Lafforge) ha sido ampliamente documentado por Popovitch (2014).

²⁷ En su relato “El fotógrafo de Flores” hace una alegoría de la necesidad de tener una economía para acceder a la lectura, a la literatura, aunque sea una economía falsa: el dracma falso que el personaje Piglia le entrega al fotógrafo Russell para ver/leer la ciudad sinóptica, réplica de Buenos Aires.

como hace Arlt. Para él es cardinal la reflexión sobre la relación entre compromiso político y producción intelectual –en el sentido gramsciano–, no al servicio del Estado sino de la ideología. De ahí que promoviera la función social de la crítica literaria como moduladora de esquemas interpretativos que hacen el “gusto colectivo”, lo que justifica la batalla entre ideologías dominantes y contrahegemónicas. Sus publicaciones y charlas, en ese contexto, están orientadas al deseo de desestabilizar la institucionalización del canon, como Borges, para incorporar su propia política de la literatura e intervenir en la construcción del valor literario argentino. Gesto típico de la crítica de escritor. Aun así, llama la atención que a Piglia lo consideren muchos buen crítico, buen lector y extraordinario profesor de literatura. ¿Por qué? ¿Qué diferencia hay con Borges? Piglia, aunque parodia los mecanismos de la crítica y los compara con la autobiografía, es más respetuoso con el campo teórico, o lo conoce mejor y, por tanto, sabe cuáles son sus reglas. Es cierto que lo erosiona cuando no borra sus marcas de subjetividad en textos que publica en revistas académicas como *Hispanamérica*, o cuando silencia sus influencias teóricas (v.g., Althusser, Tinianov, Brecht), pero no tiene empacho en exhibirlas –no todas– en espacios que lo reclaman, como el aula de literatura. Aunque sus enfoques, mucho más teóricos y politizados que los de Borges, solo son aplicados a autores²⁸ que le interesan como Onetti, Macedonio o Walsh, no a temas y problemas del sistema literario. Lo más lejos que ha llegado en ese rubro, ha sido en el trasvase materialista de la articulación entre literatura y economía, que plantea desde Roberto Arlt. O con la “ficción paranoica”, máquina de lectura que no ha dado los frutos esperados –porque no se ha reproducido– en la crítica.²⁹

Sus textos, fragmentarios, anfibios entre la ficción y el ensayo, y entre los que deben incluirse los reportajes –género al que refuncionaliza de manera sorprendente para diseñar su imagen de escritor/crítico–, son un *continuum* escandido por hipótesis que, a la vez que se suceden, se remiten entre sí, se citan, dando al sistema apariencia de cierre. Muchas veces estas hipótesis se condensan en una formulación semejante a la de una 'máxima', conciliando la convicción y la arbitrariedad, la significación y el efectismo, produciendo iluminaciones cuya validez –como ocurre siempre– se sostiene en el propio sistema que Piglia ha diseñado para contenerlas, y que se relativiza –también como ocurre siempre– cuando se las extrapola del mismo. (Speranza et al, 1990: 24)

Más tarde, en 1978, Piglia se vuelve a juntar con Altamirano y Sarlo para poner en marcha una segunda revista: *Punto de vista*, cuyo objetivo, en gesto opuesto a

²⁸ Escribe Piglia en el diario de Renzi: “Me descubro un talento natural, digamos así, para escribir retratos de escritores a los que admiro. Tienen algo de lo que busco en los ensayos (son narrativos), pero están amenazados por la rapidez y tienen ecos de la prosa de Borges. Escribí sobre Truman Capote, Hemingway y Scott Fitzgerald” (Piglia, 2015a: 153).

²⁹ La práctica profesional de la crítica literaria no le motiva, y aparece en los diarios más como un modo de ganarse la vida: “Estoy tan harto y tan saturado de la crítica literaria que no entiendo cómo pude pasar algunos meses escribiendo sobre Arlt y Borges. No tiene ningún sentido. Solamente cambiando el estilo del trabajo crítico se justifica escribir sobre literatura. No pienso entonces hacer crítica académica. Tomé la decisión en 1966 de abandonar la Universidad (en aquel momento, como ahora, intervenida por los militares) y dejé de lado la carrera académica. Me mantendré firme ahí, a pesar de los razonables consejos de Iris, que subordina su escritura al estándar académico. Ella tiene todo su derecho, pero no es mi caso” (Piglia, 2017: 44).

Contorno, es defender la lectura nacional de Borges.³⁰ La agenda la explica el mismo Piglia:

[...] vamos a revisar la tradición cultural, de la literatura argentina básicamente, y por todo lado hay un debate entre nosotros, una conversación y un debate sobre la tradición marxista, sobre [Georg] Lukàcs, [Walter] Benjamin, [Bertold] Brecht, Raymond Williams, que no sé si aparece claramente en la revista propiamente dicha, pero tiene que ver con ámbito de discusión que nosotros estamos llevando en ese momento” (Tarcus, 2019: 55)

Allí circulan conceptos como los de ‘máquina de lectura’ o ‘lectura como traducción’, esenciales en la construcción del discurso crítico de Piglia. Publicará también en esta revista el primer capítulo de *Respiración artificial* y el célebre “Ideología y ficción en Borges”.³¹ El uso de la palabra “Ideología” en un título que contiene el nombre Borges no es baladí, responde al programa de la revista y refiere al conocido *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* (1960) de Althusser, a la idea de que la estética es una ideología.³² Y aquí enlazo con el cuarto gran gesto que Piglia reproduce de Borges: la posición que adopta en los encarnados debates del campo sobre el mismo Borges, equiparable a la intervención del autor de *Ficciones* con la gauchesca y el *Martín Fierro*, a propósito de la literatura fundacional argentina. En un período donde el grupo *Contorno* había ensalzado a Arlt en oposición a Borges, la discusión gira en torno a lo nacional/latinoamericano y a cómo hacer política con la literatura.³³ En su primer diario, Piglia explicita que *La invasión* es un rechazo a la manera que tiene Borges de entender la ficción, porque se había impuesto en ese período “como una plaga”: “me diferencio de todos los escritores, que en general le copian hasta el modo de escupir. Nada tampoco con Cortázar, la otra plaga. Temáticamente la influencia es Arlt –demasiadas delaciones” (Piglia, 2015a: 92). Sin embargo, al autor que más estudia en esos años, y prácticamente en toda su vida, es Borges, al que explica en múltiples seminarios y cursos en La Plata, en la UBA, etc., y al que le dedica textos como: “Ideología y ficción en Borges” (1979), “Sobre Borges” (1990), “Borges y los dos linajes” (1993), “Lo usos de Borges” (1997), “Borges: el arte de narrar” (1999), además de sus reflexiones en *Crítica y ficción* (1986), *Formas breves* (2000),³⁴ *El último lector* (2005) y *La forma inicial* (2015). Se negó, no obstante, a

³⁰ La revista catapultará al reconocimiento no solo a Piglia, sino a Saer “los dos autores del consenso” y silenciará –no emiten juicio estético– a Aira (Sager, 2008: 22).

³¹ Luego, en “Borges y la literatura argentina” (1989), Sarlo ensancha esta idea e incide en el cruce de la cultura europea y la inflexión rioplatense.

³² La idea althusseriana de que la ideología se cristaliza en la materialidad del lenguaje (la lengua como materia prima), donde se produce la unión entre el escritor y las clases populares (v.g., *La invasión* o *Plata quemada*). Aunque a Piglia le interesa esa idea desde antes, del formalismo ruso y de Tinianov que arranca con la discusión sobre la lengua y la sociedad.

³³ Dice Piglia en su primer diario: “Al menos ésa es la tradición del Río de la Plata, Macedonio, Felisberto, Borges, el escritor vacila, no entiende bien lo que narra y es la contraparte de la figura despótica del escritor latinoamericano clásico que tiene todo claro antes de empezar a escribir” (Piglia, 2015a: 120). Para abordar el tema de la relación de Piglia con el *boom*, véase Gallego Cuiñas, 2019a.

³⁴ Aquí destaca “El último cuento de Borges”, perfectamente desgarnado por José Manuel González Álvarez (2009: 183-187).

publicar un libro sobre su figura, en un nítido intento de alejarse de prácticas centrales: “En la librería Martín Fierro encuentro a Pezzoni, que me pide un libro sobre Borges para Sudamericana. Pero yo he jurado que nunca voy a escribir un libro sobre Borges” (Piglia, 2016: 208). Incluso anota: “Luis quiere convencerme para que participe en un libro sobre Borges. Me niego, elusivo, hago críticas generales: todos los tarados escriben sobre Borges. He jurado no escribir nunca un libro sobre él” (Piglia, 2017: 37).³⁵

Entonces, ¿por qué mantiene esa tensión con Borges? El problema es político, ideológico, y para resolverlo Piglia no rompe con la tradición cultural argentina para construir una nueva (eso ya lo ha hecho Borges), sino que le da vuelta –la pone del revés– para cruzar a Borges con Arlt, en detrimento de Cortázar³⁶ o Sábato y en favor de su propia poética. Piglia lo explica en su diario:

Cuando yo llegué a la literatura, la polémica era Arlt contra Borges. Nosotros dijimos: ¿qué pasa si empezamos a ver qué relación hay entre Arlt y Borges? ¿Qué pasa si leemos a Arlt desde Borges? ¿Qué pasa si no leemos a Borges como un escritor europeo sino como un escritor argentino? (1997: 22)

Esta será la fórmula que lo hará triunfar como crítico literario en el panorama nacional: no se trata solo de nacionalizar a Borges, sino de leer a Borges desde Arlt, de pensar la forma, el procedimiento literario como una ideología, lo que lleva a una lectura política de Borges, y por supuesto, a su idea del doble linaje.³⁷

La convivencia en la poética borgeana de la línea ficcional materna, cristalizada en los valores de la sangre y la guerra, los antepasados, el coraje y la memoria oral; con la paterna, que simboliza los valores de la intelectualidad, el culto a los libros, la cultura y la biblioteca inglesa, ya fue apuntada por el propio Borges. Annick Louis precisa que la oposición de las armas y las letras “como eje interpretativo de su obra” fue generada por el mismo Borges, como una de sus “bioficciones típicas” a comienzos de los años cincuenta, “gracias a la edición de sus primeras *Obras completas* en Emecé, a partir de 1953” (2014: 31). De esta manera, Piglia habría rescatado esta construcción por sus propios intereses –ideológicos–, al albur de la relectura nacional a la que se aviene. La lúcida estrategia de Piglia consistió pues en insertarlo en la dialéctica fundacional de civilización y barbarie, poniendo de relieve justamente al Borges menos leído en los sesenta: el Borges local.³⁸ Con este gesto, crítico, Piglia cambia para siempre el modo

³⁵ En cambio, escribe un libro sobre Onetti (*Teoría de la prosa*), que emparenta también con Borges: “Está Borges como una luz que enceguece a todos y del que Onetti toma muchos de sus giros estilísticos. Contra la forma breve de Borges y de Rulfo, Onetti busca establecer un relato de larga duración, y no le sale bien hasta *La vida breve*, aunque lo que escribe en esas primeras novelas es muy bueno.” (Piglia, 2016: 45).

³⁶ Conviven visiones opuestas de Cortázar en Piglia. En sus comienzos –en vida del escritor– fue muy contrario a su obra y a su figura y con el tiempo fue atemperando posiciones.

³⁷ Nótese que Piglia prefiere utilizar linaje, en vez del concepto de serie, que toma de Tinianov y que repite mucho en el resto de su crítica. Es obvia su intención de poner en primer plano la cuestión de la sangre y la familia (como también hizo el propio Borges) frente a la artificiosidad de crear un linaje literario “no natural”.

³⁸ Así, Piglia “promueve un nuevo ordenamiento del mapa de lectura borgeano. Patea el tablero, desplaza los operadores de lectura previos y reconoce la dimensión local y nacional en Borges, en contraposición de la impugnación “dependentista” de los años sesenta y setenta, por las formaciones culturales de izquierda. A partir

en que se lee la poética borgeana, porque luego lo pone a dialogar con Arlt –que no deja de ser una operación de injerto y disolución– para significar el comienzo de la literatura moderna argentina. Piglia lo tenía claro: “Todos nosotros nacemos en Roberto Arlt: el primero que consiga engancharlo con Borges habrá triunfado” (Piglia, 2016: 97). Y el primero que enganchó a ambos en “Homenaje a Roberto Arlt” y triunfó fue él. En este relato, los procedimientos de escritura son totalmente borgeanos (la institución literaria, el original, el manuscrito, etc., en la línea de Pierre Menard), pero la lectura es totalmente materialista, anarquista o anticapitalista, en la estela de Arlt: la apropiación, el plagio y la abolición de la propiedad intelectual. Por una parte, Piglia atribuye una frase de Borges a Arlt, que da comienzo al libro *Nombre falso* en que se incluye el texto. Por otra parte, es sabido que algunos críticos, y el catálogo de Harvard University, dieron por real la asignación del texto de Luba a Roberto Arlt, con lo cual Piglia cumple con el deseo manifiesto en su primer diario: “El éxito mayor sería, como en el caso del Pierre Menard de Borges, que los primeros críticos reseñaran la novela como un libro de no ficción” (Piglia, 2015: 143). Magnífico golpe de efecto borgeano: como cuando Menard fue fichado por la Universidad de Buenos Aires como un autor verdadero o Bioy creyó que Almotásim existía.

La síntesis Arlt–Borges se repitió pocos años más tarde como materia narrativa explícita en *Respiración artificial*, dentro del célebre diálogo de Renzi con Tardewski, lo que sin duda condicionó muy positivamente la recepción de la novela. Piglia, como buen discípulo de Borges, había llevado a cabo la lectura más productiva posible para la tradición nacional y para sí, disolviendo la oposición entre estas figuras, no solo en la práctica crítica sino en la ficcional, toda vez que nacionalizaba al Borges decimonónico y encumbraba al vanguardista Arlt: al cabo, situar a Borges en el siglo XIX era despejar el siglo XX para él. García-Romeu hace un agudo análisis de esta incontestable contribución borgeana de Piglia a la reconstrucción del sistema literario argentino:³⁹

Al mismo tiempo, al enfrentar a los más eminentes escritores argentinos del siglo XX (los ya citados Borges y Arlt pero también Puig), recuperaba su herencia y provocaba una síntesis que permitía reunirlos para, a partir de ahí, fundar una obra que sería considerada muy pronto como canónica por gran parte de la crítica académica. El término de “jugada” empleado por los responsables de la entrevista da a entender que Piglia había proyectado con minucia y provocado con maquiavelismo su propia canonización. Los escritores interrogados [*Martín Kohan, Sergio Olguín y Florencia Abbate*] parecen compartir esa idea, aunque no le presten a la actitud de Piglia nada que merezca una censura particular:

- M.K.: [...] Piglia aprende ese movimiento de Borges; está reproduciendo la operación que Borges hace respecto de Lugones para hacerse un lugar en el canon [...].
- S.O.: [...] él preparó la recepción de su obra. Es lo que hace todo escritor [...].
- ¿Cómo se posicionan ante esas operaciones: tienen que desestimarlas, responder a ellas, no hacerles caso?

de ahí, se cambia radicalmente la valoración interna del corpus borgeano y la desvalorización o el olvido deliberado se convierten en rescate, homenaje e inclusive omnipresencia obsesiva” (Berg, 1998: 44).

³⁹ O Juan Pablo Davove, quien afirma: “Como veremos luego, este gesto común de Prieto y de Piglia habla menos de un juicio sobre la obra que de la necesidad de crear un espacio de enunciación diferenciado (que, desde luego, replica el gesto de Borges mismo, en relación a Lugones” (2008: 10).

- S.O.: No lo siento una carga. Desde el punto de vista de crear su lector, el gesto de Piglia me parece perfecto. Además, como profesor es brillante.
- M.K.: Y dio buena literatura como resultado. Ese es un parámetro. *Respiración artificial* me sigue pareciendo una gran novela.
- F.A.: A mí también. Solo digo que la necesidad de dejar marcas de filiación en la obra y señalar la tradición argentina del siglo a veces resulta un poco forzada.

3. El mito. Consagración y *mass media*

Borges ingresa en el campo literario perdiendo premios.⁴⁰ Piglia, al contrario, entra ganándolos: desde “Mi amigo” en *El escarabajo de oro*, al premio Casa de las Américas en 1967 con *Jaulario*, convertido después en *La invasión*, a un concurso de cuentos policiales que gana –junto con Goligosrky y Di Benedetto– con “La loca y el relato del crimen”, estando Borges en el jurado (Piglia, 2016: 214), el Premio Planeta o el Rómulo Gallegos. Todo ello le va proporcionando capital social, una “expectativa de lectura” que influye en la notable circulación que tienen su figura de escritor y su obra. Su relación con los medios y su conocimiento de la cultura de masas también ayudaron a su consagración, otro gesto que Piglia aprende del maestro:

Borges participó activamente en la construcción de su fama; el análisis de los dispositivos culturales que permiten construir la celebridad literaria que lleva a cabo de modo diseminado en sus ensayos de los años 1920, lo lleva a una comprensión particularmente lúcida de los múltiples factores que colaboran, y también a postular el carácter azaroso de la fama, al tiempo que señala la complejidad del fenómeno, así como la disociación entre la calidad de la obra y la fama. (Louis, 2015: 29)

De manera similar, Renzi/Piglia expone en su primer diario su propósito:

Está claro que mi proyecto fue siempre el de ser un escritor conocido que vive de sus libros. Proyecto absurdo e imposible en este país. De allí la necesidad de descubrir otro camino, ¿cuál? No el periodismo, quizá terminaré dedicado a la enseñanza, por ahora vivo de mi trabajo como editor. El riesgo siempre es estar tan presente en los medios que uno se convierte en alguien “conocido”, que tiene un nombre pero no una obra. (Piglia, 2015a: 212).

La próxima estrategia, quinto gesto borgeano, que analizaré atiende a la forma en que Piglia cuida su imagen de escritor, consciente de su importante función como paratexto, como puerta de entrada y conexión del lector con sus publicaciones. Igual que había copiado de Borges la concepción de la obra como una relectura –“utó-



⁴⁰ Y los premios que gana son compartidos: no es el escritor “oficial”.

pica”– y corrección continua que produce sentidos que varían en el tiempo (véase las reediciones de *Nombre falso*, *Crítica y ficción*, *La invasión*, su *Antología personal* o su primer diario), son significativas las fotografías que elige para las tapas de sus libros: un escritor de mediana edad con el pelo crespo y gafas, con la mano apoyada en la sien, en una pose evidente de intelectual de izquierda. Luego, encontramos otra donde aparece Piglia frente a la cámara, observando desde un pequeño caleidoscopio, que se asemeja a una bola de cristal,⁴¹ a un mundo: al *Aleph*. Esta última imagen, quizá la más conocida, es la prueba definitiva de la emulación borgeana de su mirada: la lectura del universo a través de Borges, de lo micro, que podemos entender incluso como una réplica invertida de la célebre foto que tiene Borges con una gran bola del mundo entre las manos.

También destaca, al final de su vida, las fotos que acompañan los diarios de Renzi: el busto de un escritor mayor, alejado de la cámara, con la cabeza ladeada –postura común a los enfermos de ELA–, exhibiendo su enfermedad con estoicismo y ética, como él decía que Borges llevaba su ceguera. Piglia es muy consciente de que estas escenas autoriales producen un marco de legibilidad, y de algún modo actúan como mediadoras, como *gatekeepers* de su recepción entre los nuevos lectores:

A cierta altura de sus vidas, cuando los toca la fama, los escritores, por lo general ya algo cansados, tienden a relajarse y a compendiar su identidad –todo lo que son, todo lo que los ha hecho célebres– en un álbum de estampas representativas. Gestos, posturas del cuerpo, accesorios que se repiten de una foto a otra, expresiones... (Pauls, 2004: 57)

Pero, de entre todas ellas, ¿qué imagen de Piglia será la que quede? La de Borges es la del escritor ciego, sabio, en primer plano, con las manos apoyadas en el bastón, que empezó a circular en los años setenta y que sigue siendo la más conocida hasta hoy,⁴² cristalizada en todo tipo de *merchandising*, como icono de la identidad cultural nacional argentina,⁴³ llevado al paroxismo con la celebración del bicentenario (Casale O’Ryan, 2014). Este proceso de mitificación de la subjetividad borgeana, que va del “vende patria” al “maestro”, pone de relieve los distintos modos en que la imagen fotográfica representa una figuración de autor específica, en el tiempo y en el espacio: basta pensar en el Borges de EEUU, que es el Borges de Avedon, que reproduce la de un escritor fiero, estrábico y poco prolijo. Sin embargo, en Buenos Aires

aparece un Borges íntimo, en su casa con su gato, o fotografiado en diferentes partes de la ciudad de Buenos Aires (como puede verse en el número que le dedica la revista *Gente* bajo el título de “Todo Borges” en 1977). Sus opiniones antiperonistas provocan el rechazo de los jóvenes en particular, mientras se vuelve un objeto de culto de los jóvenes anti-conformistas en Estados Unidos y Europa. (Louis, 2015: 25)

⁴¹ Se trata de la misma bola de cristal que enseñó en el tercer programa que grabó sobre Borges para la televisión, donde contó que era un caleidoscopio que le había regalado su tío. La pregunta se precipita: ¿el mismo de *Respiración artificial*?

⁴² El símil con el venerable Homero es obvio.

[Nota de la coord.: Para un análisis de la construcción mediática de Borges en sus últimos años, ver este dossier el artículo de Annick Louis.]

⁴³ Casale O’Ryan menciona el estudio que se hace en 2010 en el país donde Borges aparece como uno de los personajes más representativos de la Argentina.

La relación de Borges con los *mass media* es dilatada. A partir de los sesenta – principalmente desde 1961, que recibe el reconocimiento exterior con el Premio Formentor y Beckett– se hace omnipresente en los medios culturales, hasta el punto que su obra oral eclipsa a la escrita: programas de televisión, jurado de premios, más conferencias, entrevistas, etc. Su estrategia en una primera etapa fue ocupar el mercado con sus intervenciones en los periódicos y después con sus libros (algunos de ellos compilaciones de sus publicaciones en revista y prensa), de una forma mucho más programática y sostenida que Piglia. En la última etapa de su carrera, la estrategia fue ocupar el espacio de lo oral, exhibiendo en centenares de entrevistas y conferencias su voz íntima (reconocemos perfectamente su tonalidad),⁴⁴ modesta, pudorosa y humilde, que repetía biografemas meditados (la infancia, la biblioteca, la erudición, etc.) para hacer de la discusión intelectual un espectáculo de masas: “lo mejor de Borges en su vejez había pasado a lo oral, a sus conferencias, y sobre todo a las réplicas siempre ingeniosas, nunca obvias, casi siempre geniales, que prodigaba en los infinitos reportajes a los que era sometido” (Aira, 2001: 95). Así, el Borges oral es en la actualidad uno de los escritores con más visitas en *Youtube*, aunque parezca increíble. ¿Qué busca el público de Borges en ese medio? Su performatividad: la lectura actuada de sus poemas, las respuestas brillantes de las entrevistas, el *mito*:

Tenía una forma inmediata y cálida de crear intimidad, Borges, dijo Renzi, siempre fue así con todos sus interlocutores: era ciego, no los veía y les hablaba como si fueran próximos y esa cercanía está en sus textos, nunca es paternalista ni se da aires de superioridad, se dirige a todos como si todos fueran más inteligentes que él, con tantos sobrentendidos comunes que no hace falta andar explicando lo que ya se sabe. Y es esa intimidad la que sienten sus lectores. (Piglia, 2015: 64)

Piglia aprendió magistralmente de Borges ese manejo íntimo y cercano en el trato con sus interlocutores. Y este el sexto y último gesto que he escogido: el Piglia mediático. Por supuesto, su repercusión en los medios ha sido mucho menor que la de Borges y más circunscrita al ámbito académico, pero también ha sido exitosa. Del maestro ha tomado el uso de la entrevista como espacio de producción –dialógico– del pensamiento literario. Adopta este método para generar simultáneamente una teoría del *otro* y una



imagen de sí coherente (su idea de la literatura y del campo está muy meditada y calculada, como demuestran sus diarios), que llega a su punto culmen en *Crítica y ficción*. Aunque sin duda, el formato de mayor proyección mediática de Piglia ha sido el

⁴⁴ Escribe Piglia en el diario de Renzi: “Imposible hacerle decir algo distinto a lo que dice siempre, lo cual no cambia la magia que construye al hablar para decir lo mismo que uno ha leído. Emocionado cada vez que lo escuchaba usar un tono sentencioso y hondo para recitar textos suyos o de otro. (Manos chicas y feas, zapatos absurdamente viejos y una entonación inolvidable al hablar.)” (Piglia, 2015a: 111).

televisivo, cuando grabó en 2013⁴⁵ los cuatro programas de “Borges por Piglia” para la televisión pública argentina, que suman ya más de un millón de visitas en internet. Estas son las cosas extraordinarias que consigue Piglia con su capacidad de transmitir conocimiento y pasión, que en un siglo XXI donde la literatura ha sido desplazada de la esfera cultural por otros formatos ficcionales, los espectadores se queden enganchados a su teoría literaria y a sus explicaciones borgeanas.

El profesor Piglia que aparece en plató, con su atril repleto de apuntes y rodeado de estudiantes –la recreación del ambiente de la clase funciona–,⁴⁶ enseña y convence con sus preguntas por el valor del escritor y de la literatura, con la mezcla de anécdotas personales⁴⁷ y lectura crítica, con su teoría del doble linaje (memoria y biblioteca) y con su defensa de la verdad, la totalidad y el sentido para burlarse de las corrientes de pensamiento posmodernas, relativistas y cónicas. Aunque llama la atención la incursión de algunos gestos estratégicos que sin duda tienen por objeto acercar la figura de escritor de Borges, más que su obra, al gran público y legitimarse simultáneamente como su sucesor: i) la presentación de un Borges que se construyó a sí mismo, que trabajaba mucho, iba en colectivo y ganaba menos dinero que Arlt,⁴⁸ para proletarizarlo y darle un aire más de izquierda; ii) la idea de que a Borges le gustaba lo marginal, los escritores y géneros populares y no consagrados, para restarle erudición y alta cultura; iii) la relación de Borges con el mercado, su conversión en “el gran conferencista mundial”, para ponderar esta faceta que desarrolla después de la ceguera, cuando al decir de Piglia dejó de producir su grandiosa escritura; iv) la opinión de que Borges lee mal porque lo hace productivamente, que plagia⁴⁹ y se apropia de las frases que le gustan para colocarlas en sus cuentos, para quitarle magnificencia a su poética y acercarla a la de Roberto Arlt; v) la afirmación de que Borges capta que se lee en función de una expectativa, creada por lecturas críticas, y que por eso sabe quiénes son los escritores importantes y los maltrata, para poner de relieve su capacidad de manipulación y ataque en el campo literario; vi) la convicción de que los buenos escritores son los que tienen dificultades para escribir, los no prolíficos, para autolegitimarse, en detrimento –posible– del otro gran escritor: Aira; vii) la exhibición de su contacto con Borges, de dos de las veces en que lo vio y conversó con él, para dar

⁴⁵ Un año antes, en 2012, en la misma televisión pública Piglia hizo también cuatro programas sobre “Escenas de la novela argentina”.

⁴⁶ Aunque funciona solo eso, como decorado, porque luego apenas hay tiempo para las preguntas de los estudiantes y el diálogo con ellos. No obstante, Piglia, reverso mediático de Borges, es siempre muy atento y cercano con el público: pregunta el nombre, es considerado y paciente, etc.

⁴⁷ También ridiculiza y arremete directamente contra Vargas Llosa, haciendo alusión a la anécdota de la entrevista que le hace a Borges para *Paris Review*. Ahí Borges hizo el siguiente comentario, después de que Vargas Llosa se sorprendiera de que viviera en un hogar tan humilde: “me vino a visitar un peruano que trabajaba para una inmobiliaria”.

⁴⁸ Refuerza esta estrategia el relato, más tarde, de la primera vez que se vio con Borges en 1960 para invitarlo a un ciclo de conferencias que organizaban en La Plata. Le ofreció dos mil pesos y aceptó solo, y generosamente, 1000 pesos.

⁴⁹ Leemos en su segundo diario: “Borges usa su modo personal de traducir para apropiarse de todos los textos que cita o a los que plagia: su estilo “inconfundible” vuelve todo lo que escribe de su propiedad. Usa con gran destreza también las atribuciones erróneas, delirantes y múltiples: habitualmente le atribuye a otros sus propias frases pero también toma como propias formulaciones ajenas.” (Piglia, 2016: 144).

testimonio de su soledad y de la osadía que tuvo retándole con una crítica al final de “La forma de la espada”.

Nociones como ‘desplazamiento’ o ‘condensación’, sentencias como “su mejor cuento es”⁵⁰ o “Sarmiento es mejor que Borges” y simplificaciones como “Borges usa siempre la misma fórmula” conforman una retórica discursiva, enfática y seductora, que le debe mucho a Borges, y que explica el éxito de Piglia en sus intervenciones públicas. Lo curioso es que el propio Borges desenmascara a su imitador –a sí mismo– en un encuentro que tuvo el 3 de agosto de 1984 con los estudiantes de Pezzoni, transcrito por Annick Louis:

Pregunta: Un escritor de esta ciudad, Ricardo Piglia...

Borges: Lo he conocido días pasados; veo que su historia no es apócrifa.⁵¹

Pregunta: Hablaba él desde cierta perspectiva de la relación entre literatura y saber; y decía que en cuanto a él, quizás en general, los escritores de ficciones escribían en la medida de que buscaban saber qué es la literatura. Como si no se supiera qué es la literatura, porque si en definitiva se supiera, se dejaría de escribir. ¿Qué le parece?

Borges: Eso me parece más ingenioso que convincente, más asombroso que convincente. No puedo contestar lo que usted dice porque no acabo de entenderlo. Y usted tampoco lo entendió, me parece. (Pezzoni, 1999: 209)

En definitiva, entre las distintas figuras de escritor desplegadas tanto por Piglia como por Borges se distinguen dos órdenes de sentido de máxima relevancia en los que coinciden: la autolegitimación –casi como una ontología– en el ingreso al campo literario, y la relación con la arena pública, la espectacularización del yo –casi como una episteme– al final de la carrera.

Conclusiones

Esta reconstrucción parcial del gesto Borges en Piglia no es solo una muestra de la genealogía de las influencias en la segunda mitad del siglo XX argentino, del conocimiento profundo y de los usos de una vida y una obra, sino la radiografía del mecanismo principal que articula un campo literario: la disputa, el desplazamiento y la lectura productiva. Y sobre todo es síntoma de la persistencia de un problema: Borges.

Borges no solo era “más potente que la literatura argentina” (Sarlo, Borges), sino que había devorado a la literatura argentina y la había asimilado a su cuerpo textual (Rosa, “Las sombras”). Entre mediados de los setenta y hoy, “Borges” dejó de ser una posición contingente en una disputa abierta por el valor literario/político, y devino el espacio clausurado donde toda disputa se juega. De hecho, una parcela importante de la literatura argentina contemporánea –de César Aira y Alberto Laíseca a Washington Cucurto y Fabián Casas– puede pensarse como el deliberado intento de romper esa clausura, “salir de Borges” (Ludmer), del mismo modo que otra parcela prefiere, con

⁵⁰ En la primera clase dijo que el mejor cuento de Borges era “El Sur”. En la segunda “Tlön, Orbus, Tertius”, aunque en su poética los cuentos que más reescribe y le interesan son “El Aleph” y “Pierre Menard, autor del Quijote”.

⁵¹ Borges parece no acordarse de que haya coincidido con Piglia –según cuenta– varias veces antes. En su segundo diario, Piglia incluso dice que José Bianco le leyó *Respiración artificial* a Borges.

resultados quizá no menos felices, trabajar sobre o a partir de ella (por ejemplo: Alan Pauls, Pablo de Santis o Guillermo Martínez). (Dabove, 2008, 14-15)

La táctica que ha utilizado Piglia para enfrentarlo es la que recomendaba Ludmer: “superar a Borges desde Borges”, mediante la reproducción dialéctica, ora visible ora oculta, de su gesto autorial –porque no solo renovó los modos de lectura y escritura, sino también las figuraciones del escritor– para inhibir su repetición. El gran discípulo de Borges es Piglia, mal que le pese a Aira.⁵² No tanto por su escritura sino por haber construido una figura de escritor, a imagen y semejanza de las de Borges, que ha ganado la batalla de la interpretación última de la poética borgeana, haciéndolo políticamente legible y definiendo su lugar en el campo nacional. Piglia es el *gatekeeper* crítico de Borges. Tal vez por ese motivo circulen en los cenáculos literarios argentinos, *sotto voce*, casi como un mantra, dos grandes maldades: Piglia es mejor crítico que escritor⁵³ –aunque esa “lectura de gusto” nunca se argumenta– y la mejor novela de Piglia es la menos borgeana: *Plata quemada*. A esto se añade que el escritor que más ha influido en los narradores actuales argentinos es Aira (Laddaga, 2006: 208), y que son pocos los que escriben con o contra Piglia. ¿Qué nombramos entonces cuando nombramos a Ricardo Piglia? Mi hipótesis explicativa no es que Piglia funcione mejor como crítico que como escritor, sino que su impacto en el campo literario argentino ha sido mayor como lector de Borges y de la tradición, que como escritor. La manera borgeana, aguda y cautivadora, de teorizar del profesor Ricardo Piglia⁵⁴ ha sido muy fecunda entre sus estudiantes, nacionales e internacionales, muchos de ellos profesores universitarios, que aplican su máquina de lectura –totalmente reconocible– a múltiples objetos, argentinos y latinoamericanos, extendiendo su legado literario “como una plaga”:

En ese sentido, yo no diría que soy un crítico, en todo caso soy un escritor y un profesor, y en el cruce de esa doble práctica se produce una forma específica de la crítica literaria, un tipo particular de relación con la literatura que escriben los otros. Por eso, en toda mi experiencia como profesor, siempre he tendido a pensar en esta actividad como tal, no como algo subsidiario, sino como una suerte de laboratorio de prueba de hipótesis y de modos de leer y de investigaciones específicas, como un género diría. (2015a: 177-178)

Sea como fuere, Borges y Piglia son “autores de éxito” (Bourdieu, 2003: 23) que han ocupado los lugares de mediación de casi todos los agentes del campo, conscientes de la relevancia de los mediadores (editores, profesores, críticos, traductores, premios jurados, etc.) para el control de la institución literaria, convirtiéndose así en los dos grandes *gatekeepers* del canon literario argentino. Si al final un proyecto literario se

⁵² Hay que tener en cuenta que Aira forma parte de esa generación de autores que en los ochenta promovió una poética contra-borgeana (Copi, Guebel, Laiseca, Fogwill, etc.) con el uso del humor y la cultura popular. No obstante, las deudas de Aira con Borges son evidentes.

⁵³ Sugiere Aira con malicia: “Piglia es un escritor serio, un intelectual muy apreciado como profesor... en fin” (en García Romeu, 2007: 210).

⁵⁴ En todos los cursos que ha enseñado de Borges, Onetti, Cortázar, la ficción paranoica, las tres vanguardias, etc., está como una sombra la presencia de Borges, desplazado a otras series (Saer y Walsh) entre las que destaca Borges-Puig, al socaire de la defensa de los géneros populares, la cultura de masas y *Hollywood* que hace Borges en *El Hogar y Crítica*.

define, “inevitabilmente, por referencia a los proyectos de otros creadores” (Bourdieu, 2003: 24), el de Piglia se define, en primera instancia, desde Borges, no desde Arlt. No solo porque dialogue más con él, sino porque quiere reproducir la figura del escritor de éxito, no la del “escritor fracasado”, por mucho que la pondere. La fórmula no es un pleonismo para Piglia, sino un oxímoron –de nuevo Borges– que es reivindicada como una toma de posición política, estetizada, porque en realidad la figura de escritor de Arlt no le interesa, solo su efecto ideológico. Piglia tenía bien aprendida la lección borgeana de “Modos de G. K. Chesterton”: “Quedan las caras de su fama, quedan sus proyecciones inmortales”. Quedan los gestos. Y de entre todos los gestos: el gesto Borges.

Referencias bibliográficas

- AIRA, César. 2001. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires, Emecé.
- ARFUCH, Leonor. 2002. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BALDERSTON, Daniel. 2000. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires, Biblos.
- , 2012. “El Borges de Piglia”. En Orecchia-Havas, Teresa (comp.). *Homenaje a Ricardo Piglia*. Buenos Aires, Catálogo, pp. 145-155.
- BERG, Edgardo H. 1998. “Ricardo Piglia, lector de Borges”. *Iberoamericana* n° 69, pp. 41-56.
- BERG, Edgardo H. 2015. “Una máquina óptica singular (breves sobre *El último lector* de Ricardo Piglia)”. En Romero, Julia (ed.). *Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 133-144.
- BORGES, Jorge Luis. 1985. *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza.
- , 1998. *Borges oral*. Madrid, Alianza.
- , *Autobiografía (1899-1970)*. Traducción de Marcial Souto y Norman Tomás di Giovanni. Buenos Aires, El Ateneo.
- BOURDIEU, Pierre. 2003. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Quadrata.
- BRACAMONTE, Jorge. 2015. “Treinta años después, *Blanco nocturno*: otredades, experimentación y relato”. En Romero, Julia (ed.). *Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 145-168.
- BRATOSEVICH, Nicolás. 1997. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires, Atuel.
- CASALE O’RYAN, Mariana. 2014. *The Making of Jorge Luis Borges as an Argentine Cultural Icon*. Londres, Modern Humanities Research Association.
- CORBATTA, Jorgelina. 2013. *Borges y yo / Borges y los otros*. Buenos Aires, Corregidor.
- DABOVE, Juan Pablo (ed.). 2008. *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI. 2005. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.
- DIAZ, José Luis. 2007. *L’écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l’époque romantique*. Paris, Champion.

- FERNÁNDEZ, Nancy. 2012. "Tradición, política y género: Jorge Luis Borges. Las proyecciones del nombre propio: Bustos Domecq, Suárez Lynch". *INTI* n° 75/76, pp. 157-166.
- FORNET, Jorge. 2007. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- , 2012. "Un libro de tapas azules o el arte de leer al revés". En Orecchia-Havas, Teresa (comp.). *Homenaje a Ricardo Piglia*. Buenos Aires, Catálogos, pp. 317-326.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana. 2019a. *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Madrid, Iberoamericana.
- , 2019b. *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. New York, Peter Lang.
- GAMERRO, Carlos. 2010. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- GARCÍA, Carlos. 1997. "La edición prínceps de *Fervor de Buenos Aires*". *Variaciones Borges* n° 4, pp. 177-210.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1992. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Sudamericana.
- GARCÍA-ROMEU, José. 2007. "Una polémica actual: la reconstrucción del sistema literario argentino". *Anales de la Literatura Hispanoamericana* n° 36, pp. 199-219.
- GIORDANO, Alberto. 2005. "Las perplejidades de un lector modelo: Ensayo y ficción en Ricardo Piglia". *Orbis Tertius* n° 10, pp. 1-7.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel. 2009. *En los "bordes fluidos". Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Berna, Peter Lang.
- JOUSSE, Marcel. 1974. *Anthropologie du geste*. Paris, Gallimard.
- JUÁREZ, Laura. 2017. "Borges entre El Hogar y Sur". *Variaciones Borges* n° 43, pp. 127-146.
- JURADO, Alicia. 1964. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- LADDAGA, Reinaldo. 2006. "La escritura en pública: Borges como autor y ejecutante". *Variaciones Borges* n° 21, pp. 207-215.
- LEFERE, Robin. 2005. *Borges. Entre autorretrato y autobiografía*. Madrid, Gredos.
- , 2015. "La autofiguración en Borges: perspectivas de contextualización". *Variaciones Borges* n° 40, pp. 153-160.
- LOUIS, Annick. 2011. "Un Borges difiere de otro. El objeto literario entre tradición nacional, autor-monumento y apropiación". En Cámpora, Magdalena y Javier Roberto González (eds.). *Borges-Francia*. Buenos Aires, Selectus/Publ. de la FFYL, UCA, pp. 45-54.
- , 2013. "Monumento Borges o ¿Qué es hoy un autor?". *INTI* n° 77-78, pp. 237-248.

- , 2014. "La ciudad objeto. Borges y Buenos Aires". En Spiller, Roland (ed.). *Borges-Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 29-42.
- , 2014. *Jorge Luis Borges: Obra y maniobras*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- , 2015. "El autor entre dictadura y democracia, fama nacional e internacional. El caso de Jorge Luis Borges (1973-1986)". *Revista Letral*, Monográfico "La legitimación del escritor moderno" (Guadalupe Silva y Magdalena Cámpora, coord.) n° 14, pp. 17-32. Consultado el 10 de enero de 2020. URL: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3796>
- LUPPI, Juan Pablo. 2016. "¿Quién sino yo? La autovalidación de la mitología autoral como culminación de la obra de Fogwill". *Literatura: teoría, historia, crítica* n°18, pp. 75-97.
- MEIZOZ, Jérôme. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine.
- MESA GANCEDO, Daniel. 2006. *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.
- MOLLOY, Sylvia. 1999. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- MORELLO-FROSH, Marta. 1991. "Borges y los nuevos: ruptura y continuidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* n° 34, pp. 105-120.
- OLIVA-FIORI, Paula. 2015. *Espacios literarios: textos y contextos en la escritura de Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia*. Detroit, Wayne State University. Tesis doctoral.
- PAGNI, Andrea. 1994. "El otro, el mismo: lecturas de Borges", *Notas: Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia* n° 3, pp. 2-15.
- PASTORMERLO, Sergio. 1997. "Borges crítico". *Variaciones Borges* n° 3, pp. 6-16.
- PAULS, Alan. 2004. *El factor Borges*. Barcelona, Anagrama.
- PEREIRA, María Antonieta. 2001. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires, Corregidor.
- PEZZONI, Enrique. 1999. *Enrique Pezzoni lector de Borges. Lecciones de literatura (1984-1988)*. Buenos Aires, Sudamericana. Compilación de Annick Louis.
- , 2009. *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- PIGLIA, Ricardo. 2000. *Formas breves*. Barcelona, Anagrama.
- , 2005. *El último lector*. Barcelona, Anagrama.
- , 2006. *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama.
- , 2015a. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona, Anagrama.
- , 2015b. *La forma inicial*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- , 2016. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona, Anagrama.
- , 2017. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona, Anagrama.
- POPOVITCH, Anna. 2014. "Althusserianism and the Political Culture of the Argentine New Left". *Latin American Research Review* n° 49, pp. 203-222.
- PREMAT, Julio. 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- RABINOVICH, Silvana. 2007. "Walter Benjamin: el coleccionista como gesto filosófico". *Acta Poética* n° 28, pp. 241-256.
- RANCIÈRE, Jacques. 2012. *El malestar en la estética*. Madrid, Clave Intelectual.
- REI, Patricia. 2005. *El cuento de nunca acabar o el Pierre Menard de Ricardo Piglia*. Rosario, Ciudad Gótica.
- RINCÓN-BISBEY, María Catalina. *Tiempo, dinero y discurso: el escritor profesional en América Latina*. Tulane, Tulane University. Tesis doctoral.
- SAER, Juan José. 1999. "Borges como problema". En *La narración-objeto*. Buenos Aires, Seix Barral, pp. 115-137.
- SAGER, Valeria. 2008. "El lugar de Aira: algunos desplazamientos en el sistema de lectura de *Punto de Vista*". *Iberoamericana* n° 29, pp. 19-27.
- SAÍTTA, Silvia. 2018. "Borges mediático". *Variaciones Borges* n° 46, pp. 3-22.
- SAPIRO, Gisèle. 2016. *La sociología de la literatura*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, Beatriz. 2007. *Borges. Un escritor en las orillas*. Madrid, Siglo XXI.
- SPERANZA, Gracia, Montaldo, Graciela y Anibal Jarkowski. 1990. "El estado de las cosas: 20 años de crítica argentina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* n° 31-32, pp. 9-37.
- SPILLER, Roland (ed.). 2014. *Borges-Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- TARCUS, Horacio. 2019. "Introducción general a la crítica de mí mismo. Un diálogo con Ricardo Piglia sobre historia, política y literatura". *Políticas de la memoria* n° 19, pp. 33-65.
- TEITELBOIM, Volodia. 2003. *Los dos Borges. Vidas, sueños, enigmas*. Albacete. Ediciones Merán.
- VEGH, Beatriz. 2002. "A Meeting In the Western Canon: Borges's Conversation with Joyce". *European Joyce Studies* n° 14, pp. 85-97.
- VIÑAS, David (dir.) y Graciela Montaldo (coord.). 2006. *Literatura argentina siglo XX. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires, Paradiso.

A momentary lapse of history. Borges y la crítica moderna argentina bajo la última dictadura y en la postdictadura (1976-1986)

ANNICK LOUIS
Universidad de Franche-Comté
CRAL (EHESS-CNRS)
annick.louis@ehess.fr
París – Francia

Recibido: 20 de marzo de 2020 – Aceptado: 25 de abril de 2020

Resumen: La figura de autor construida por Jorge Luis Borges durante la última dictadura argentina (1976-1983) y el comienzo de la democracia (1984-1986) en la cultura argentina presenta especificidades que no han sido aún objeto de estudio. En este artículo proponemos una primera sistematización del vasto corpus compuesto de ensayos, notas, entrevistas publicados en diferentes medios de la época. Nos centramos en un aspecto particular: su concepción de la historia literaria argentina y el modo en que ésta cohabita y se opone a la de la crítica moderna, que gana progresivamente espacio en diferentes ámbitos y medios, hasta imponerse.

Palabras clave: Borges – Figura de autor – Dictadura y democracia argentinas – Crítica argentina moderna

A momentary Lapse of History. Borges and Argentine Literary Critic during the last Dictatorship and Post Dictatorship (1976-1986)

Abstract: The figure of author built by Jorge Luis Borges during the last Argentine dictatorship (1976-1983) and the beginning of democracy (1984-1986) in Argentine culture presents specificities that have not yet been studied. In this paper we propose a first systematization of the vast corpus composed of essays, notes, interviews published in different media of the time. We focus on an aspect: his conception of Argentine literary history and the way in which it coexists and opposes that of modern critique, which progressively gains space in different fields and media, to the point of imposing itself.

Keywords: Borges – Auctorality – Dictatorship and democracy in Argentina – Modern Argentine critic

Borges fue una figura central en la cultura argentina bajo la última dictadura militar y durante los primeros años de la postdictadura, pero los rasgos y modos específicos de su presencia han sido relativamente poco estudiados.¹ Los diez años comprendidos entre 1976 y 1986 están marcados por diferentes etapas, que podemos reconstruir gracias al vasto número de artículos de diarios y revistas que le dedica la prensa nacional.² Si diferentes facetas fueron construyendo la figura compleja que Borges creó en esos años, en diálogo con su obra, pero no necesariamente en armonía con ésta, su creciente fama internacional también marcó su imagen local. A pesar de que sus posiciones respecto del gobierno militar se modificaron durante esos años, sin afectar su centralidad en la cultura argentina, cuando se evoca el período de la dictadura se suele recordar el apoyo entusiasta de Borges al régimen en sus comienzos, así como a otras dictaduras latinoamericanas (Chile, por ejemplo). Sin embargo, si durante la dictadura encarna por momentos al intelectual oficial, otras veces resiste a esta postura, manteniendo siempre su papel de *enfant terrible*, polémico y provocador. Bajo la democracia, durante la llamada “primavera alfonsinista”, por primera vez parece estar en armonía con la sociedad argentina; al mismo tiempo, su vida privada se vuelve un objeto de debate en los meses que preceden su muerte, como si su carácter polémico se desplazara de una zona a otra.

En este trabajo, propongo estudiar una zona específica de la figura autorial de Borges durante el período: la difusión de su versión de la historia y la identidad de la literatura argentina en los medios, y el modo en que ésta cohabita con y se enfrenta a las propuestas de la crítica argentina moderna. La universidad, la prensa y la televisión fueron los terrenos de disputa principales; Borges ocupó la prensa de modo regular, pero con la llegada de la democracia, la crítica moderna fue conquistando y ganando espacios, posicionándose en varias zonas de la cultura, incluyendo el periodismo; en sus propuestas resuenan las concepciones de Borges, debido a esta presencia constante en los medios, aun cuando no se hace referencia a él explícitamente. Borges, lo sabemos hoy, perdió y ganó esta batalla. Si la perdió, fue porque su posición se apoyaba en gran medida en sus constantes intervenciones, y porque su proceso de canonización en la cultura argentina neutralizó su figura y escamoteó sus facetas más polémicas. A esto se suma la expansión y el éxito de la crítica moderna, que se impone como una versión oficial del funcionamiento y la historia literaria argentina, apoyándose en las instituciones oficiales y en un circuito internacional que reconoce su calidad y acepta sus hipótesis; variantes y tendencias van a aparecer en los años siguientes. Sin embargo,

¹ Mi agradecimiento a Alejandro Vaccaro, quien, con su generosidad característica, me proporcionó el material sin el cual esta investigación no hubiera sido posible. Y a Magdalena Cámpora que me invitó a participar de esta publicación, y con quien mantuve un diálogo creativo durante el proceso de escritura que contribuyó a la calidad de este artículo. Los dos me permitieron realizar uno de mis deseos de investigadora: pensar al Borges de mi adolescencia y juventud y los discursos críticos que marcaron mis primeros años de estudiante en la UBA. Agradezco también a los colegas y estudiantes que participaron del seminario “L’objet littéraire: savoirs, pratiques, et fonctionnement communautaire. Auteur et auctorialité dans les arts et les sciences humaines et sociales”, que animé en la *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales-Paris*, durante los años 2018 a 2020, y que fue uno de los espacios de elaboración de las hipótesis aquí presentadas.

² Algunas de las biografías que mejor dan cuenta del período son Williamson 2004; Vaccaro 1996, 2005, 2006.

podemos pensar que Borges ganó también la batalla porque notamos su marca persistente en la crítica moderna, en varios aspectos, que van de los temas en los que pone el acento hasta la recuperación del ejercicio de una figura autorial específica en el espacio público.

En cuanto al recorte temporal que propongo, tiene su justificación menos en los eventos políticos que en la situación que éstos imponen a Borges y a la crítica moderna; el golpe de 1976 acentúa la presencia de Borges en los medios, excluye y persigue a la crítica moderna; 1986 corresponde a la muerte de Borges, lo que determina el fin de la posibilidad de difundir personalmente, y con un estilo muy propio, sus posiciones y concepciones, y libera el espacio para la crítica moderna –concepto que será definido más adelante.

El hecho de conocer el destino ulterior de las concepciones borgeanas no impide aplicar un método específico, ya usado en trabajos anteriores, que consiste en situarse en un tiempo pasado del cual el horizonte (conocido) estaría excluido –lo que en este caso significa analizar la situación como si no supiéramos quién va a imponer su interpretación crítica de la historia nacional.³ Trabajar ignorando voluntariamente los destinos que siguieron significa resistir a leer el pasado como la crítica moderna argentina triunfante nos lleva a hacerlo; implica, precisamente, evitar pensar en términos de triunfadores y perdedores, para abrir un espacio al enfrentamiento y sus inscripciones ideológicas, con sus detalles perdidos y sus momentos sin trascendencia. Significa también aceptar los devaneos, los vaivenes, los momentos en que se avanza a ciegas y aquellos que no generan sentido, intentar evaluar en su justa medida la existencia de aquello que solemos llamar un “proyecto”, que prefiero concebir como una intencionalidad autorial.

Una última aclaración me parece necesaria. Mi pertenencia a una generación que vivió la dictadura en tanto adolescente y entró a la universidad en 1984, me coloca en la doble situación de investigadora y testigo, debido a la presencia de Borges en esos años en la cultura argentina, y porque la universidad fue uno de los espacios donde se jugó esta batalla.⁴ Para quienes no comparten la ideología de los que están en el poder, la vida cotidiana bajo una dictadura como la que vivió Argentina está hecha de terror, pero también de tedio: los discursos se copian unos a otros, celebran el gobierno de modo absurdo, tergiversan aquello que uno sabe, sin poder decirlo públicamente, es la realidad, interrumpen y arrinconan todo lo que se aparta de sus versiones oficiales, mientras el espacio público se achica y adopta la forma de repeticiones angustiantes. En medio de ese aburrimiento, el Borges *enfant terrible* aportó a menudo no solamente humor, sino también oposición a los movimientos de exacerbación, de auto celebración y de propaganda del gobierno militar. Esa voz disonante en muchos momentos y

³ Es el método que propongo en *L'invention de Troie. Les vies rêvées de Heinrich Schliemann*, 2020, pero, en verdad, ya lo había utilizado, aunque no hubiera reflexionado sobre él, desde mi tesis doctoral (Louis 2014a).

⁴ Si este trabajo parte de lo observado, y no comprendido, durante los años de la dictadura y durante mi formación en la Universidad de Buenos Aires, debe tal vez más a las conversaciones y el tiempo compartido con Josefina Ludmer, durante nuestras caminatas y comidas en New Haven, Buenos Aires y París. Y también a Jorge Panesi, que compartió conmigo sus meditaciones sobre temas variados.

divertida de mi adolescencia era una de las pocas otredades que el espacio público nos proponía a quienes no estábamos vinculados a medios militantes o intelectuales opositores, pero pertenecíamos a familias que no apoyaban al gobierno militar. Para no crear confusiones quisiera agregar que señalarlo y estudiar sus efectos en la cultura argentina no significa, sin embargo, disculpar o justificar discursos y tomas de posición absurdas, violentas, marcadas por la pasión del odio o la falta de discernimiento como las que adoptó Borges tan a menudo, en especial ante al peronismo. Y también que no considero que se trata de una forma de resistencia política, porque las declaraciones y actitudes de Borges, hasta 1980 como veremos, no tienen como objetivo enfrentarse en términos ideológicos al gobierno, sino oponerse a decisiones, discursos, eventos que le disgustan o parecen absurdos.⁵ Es decir, es ideológica pero no necesariamente política, aunque pueda, por momentos, tener consecuencias políticas, y, otras, su discurso sea absorbido por la propia lógica de la polémica y de los medios.⁶

1. El Borges nuestro de cada día



1 "El Borges nuestro de cada día ya no es una metáfora" (*La Opinión*, 18 de junio de 1976)

Un vasto y variado mundo forman los artículos de prensa *de o relativos a* Borges en los años 1970 y 1980, lo que nos lleva a organizarlos en cuatro categorías: los textos escritos por él (poemas, ensayos y relatos publicados en la prensa, retomados luego en volumen, o ya editados en libros pero retomados en la prensa); las entrevistas y diálogos y sobre temas diversos, literarios o de actualidad política y cultural, que a menudo dan lugar a situaciones polémicas, provocando una cascada de notas; los artículos sobre ediciones y reediciones de su obra, en Argentina o en el extranjero, sobre las adaptaciones cinematográficas de su obra, es decir todo aquello que concierne su difusión y recepción; por fin, una serie de notas y artículos sobre su vida y sus actividades: viajes, conferencias, homenajes, participación a actividades culturales, encuentros con otros escritores o con políticos, amigos, familia y mujeres

⁵ Señalo, por lo tanto, los momentos en que funciono como testigo, a partir de recuerdos. En cuanto a la situación de la universidad de la postdictadura, mi análisis puede encontrarse en los textos siguientes: "La tarea literaria: entre libertad y sujeción", en Pezzoni (1999: 9-25); "La hora de los maestros", Louis (2009: 60-63); "Prólogo", en Ludmer (2016: 13-28). Mi trabajo de edición de clases del período es también un modo crítico de estudiarlo.

⁶ Respecto de la autorialidad, reenvío a la bibliografía siguiente: Barthes 1984; Bourdieu 1986, 1996; Maingueneau 2004, 2005; Meizoz 2007, 2011; Chartier 2015; Lefere 2015. Por falta de espacio, no es posible precisar mi posición respecto de cada una de estas propuestas; en este punto de la investigación, parto del análisis del caso con sus especificidades sin sobre poner categorías teóricas.

de su vida.

El conjunto produce la impresión (certera) de un acoso de la prensa y de los fotógrafos, ante lo cual Borges se muestra a veces divertido, otras, escéptico, y a medida que avanza los años 1980, cansado y agobiado. Aunque las categorías perduran, y muestran cierta estabilidad, las zonas se resignifican bajo la democracia, y su vida privada adquiere mayor visibilidad, causando escándalo cuando se casa con María Kodama en abril de 1986, indignación cuando elige instalarse en Ginebra.



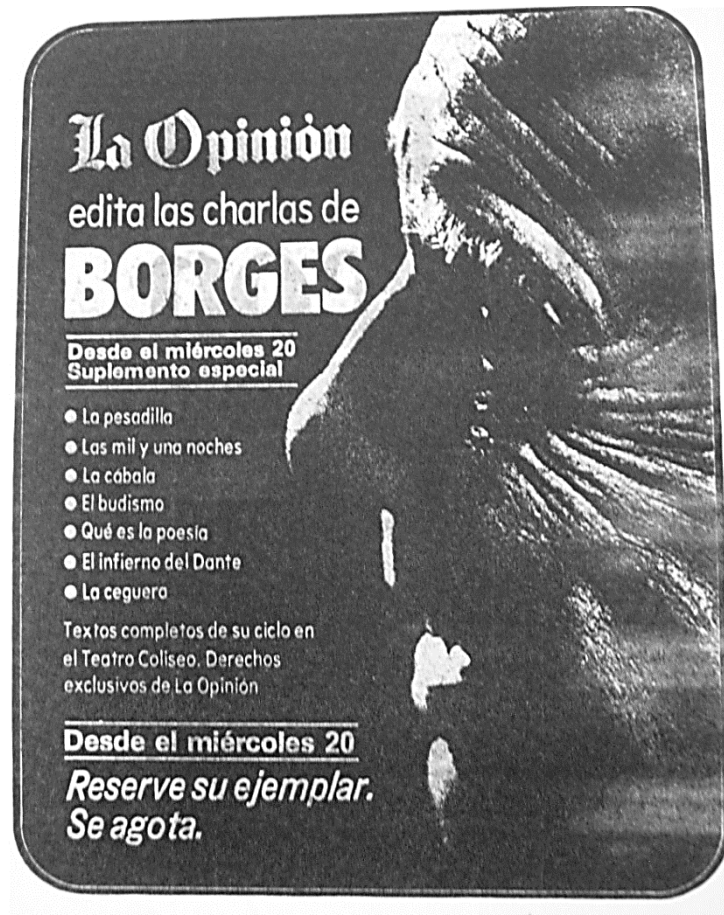
"La sepultura", Clarín (19 de octubre de 1978)



"Jorge Luis Borges presenta su Biblioteca personal" (Clarín, 13 de marzo de 1985)

Este corpus debe ser puesto en relación con sus publicaciones en forma-libro del período; entre ambos tipos de medio de publicación, circulan los textos, a partir de lógicas variadas que se superponen. Durante la dictadura, Borges publica once libros, pertenecientes a diferentes géneros: los volúmenes de poemas *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *La cifra* (1981), que concretizan su regreso a la poesía en los años 1960; los relatos breves, *Rosa y Azul* (1977), *Un argumento* (1983), *Adrogué* (1977), *La memoria de Shakespeare* (1983), *Veinticinco de agosto de 1983 y otros cuentos* (1983); los ensayos y conferencias *Siete noches* (1980), *Páginas de JLB* (1982), *Nueve ensayos dantescos* (1982), *Qué es el budismo* (1976) y *Prólogos*, con un prólogo de prólogos (1977); antologías: *Libro de sueños* (1976), *Breve antología anglosajona* (1978); obras en colaboración: *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977). Dirige además las colecciones "La biblioteca de Babel", publicada por Franco María Ricci, y se destacan las entrevistas reunidas en *Borges oral* (1979), conversaciones con Osvaldo Ferrari.

Pocos libros son publicados en el período del retorno de la democracia, que coincide con el comienzo del movimiento de recuperación de la obra que Borges se negaba a publicar, o a volver a publicar, en forma de volumen: *Atlas* (1984), en colaboración con María Kodama, pone en escena al poeta viajero, una de sus facetas más presentes en la prensa; el volumen de poemas *Los conjurados* (1985) retoma sus poemas publicados en los años anteriores en diarios y revistas; los relatos *La rosa de Paracelso. Tigres azules* (1986) convocan algunos de



los temas que la crítica considera entonces como emblemáticos de su obra, de modo que puede leerse en ellos la huella dejada por las asociaciones constantes de la prensa, especializada en literatura en general, a estas temáticas; *Textos cautivos* (1986) retoma sus escritos publicados en la revista *El Hogar* en los años 1930, y corresponde a un movimiento de rescate de zonas de la obra de Borges que el mismo autor dejara fuera de sus *Obras completas* (Louis 1999c); varios libros de entrevistas aparecen, entre los cuales las conversaciones con Osvaldo Ferrari (1986) y Roberto Alifano (1985). La colección La Biblioteca de Babel sigue publicando obras seleccionadas por Borges, a veces traducidas por él, con prólogos autoriales; Hyspamérica lanza la Biblioteca personal en marzo de 1985, verdadero evento editorial, que contribuye a imponer las preferencias literarias y las lecturas de Borges ante un público vasto mediante una difusión en kioscos. Señalemos que una parte importante de los textos de los volúmenes fueron publicados en diarios y revistas de la época, y la salida de cada volumen es objeto de la atención de la prensa.

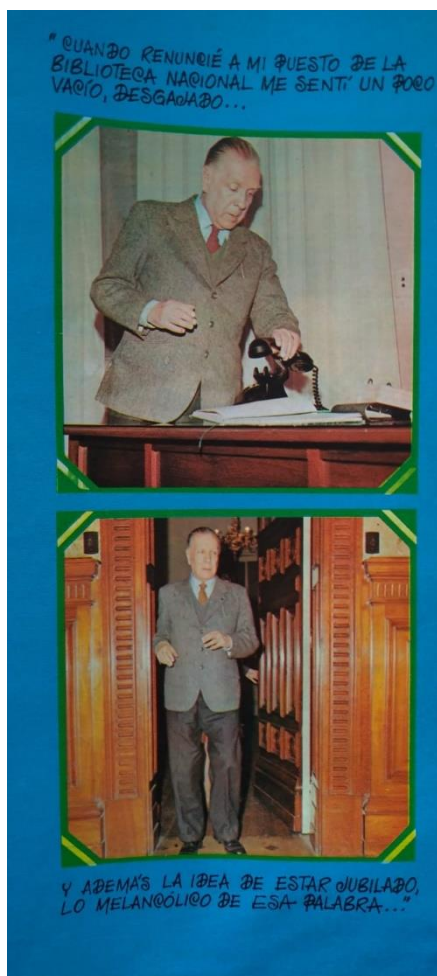


La figura de escritor de Borges durante el período estudiado debe entenderse con relación a su historia anterior, y en función de su concepción del medio intelectual.⁷ Ya desde los años 1920, los medios lo solicitan, responde a encuestas y es tomado en cuenta cuando se trata de mostrar a los escritores argentinos en diferentes situaciones y de dar su opinión sobre asuntos diversos, del uso de sombreros a la novela argentina;⁸ los escritores aparecen en la prensa, y se transforman en modelos sociales, y en actores culturales. En las décadas siguientes, las circunstancias políticas determinan los avatares de la presencia de Borges; su militancia contra el fascismo y el nazismo lo asocia a publicaciones y declaraciones que corresponden a esta ideología; en razón a su oposición al peronismo, su participación en el espacio público se reduce entre 1946 y 1955, y se limita a expresiones vinculadas a la tarea literaria, en medios antiperonistas y uruguayos, al tiempo que su discurso público comprende la literatura casi exclusivamente, y se vuelve menos ambiguo y menos agresivo.

⁷ Maurice Couturier usa la noción de “figura del autor”, pero su análisis se concentra en la lógica textual interna (1995). En cambio, uso el concepto de “figura de autor” para reunir la dimensión textual y la dimensión extratextual, teniendo en cuenta que se construyen mutuamente, lo esencial es el vínculo que se crea entre ambas; la expresión subraya esta doble dimensión, e implica que considero que no estamos ya en un régimen de singularidad, y que la construcción autorial ha tomado otras significaciones, y que estamos, por tanto, frente a una nueva forma de régimen Nathalie Heinich propuso el concepto de regímenes de autor, y distingue dos de ellos: el “régimen de comunidad”, que se extendería del Medio Evo hasta el final del siglo XVII; el “régimen de singularidad”, que emerge inmediatamente antes del siglo XVIII (1993). Considero que hoy estamos ante un nuevo régimen del artista, que podríamos llamar, tal vez, régimen de pluralidad, que implica la idea que el autor/artista no se define ya exclusivamente por su carácter individual. Mi hipótesis es que hoy son varias las instancias que definen la figura de autor, y que el texto y sus características no constituyen necesariamente el elemento esencial.

⁸ Algunos ejemplos serían “Nuestra encuesta: ¿Cuál es a su juicio el peor libro del año?”, *La Campana de Palo*, n° 10, diciembre 1926; “Los intelectuales son contrarios a la costumbre de usar sombrero. Borges es viejo sin sombrero”, *Crítica*, 8 de septiembre de 1933.

A partir del golpe de estado de 1955 y de la proscripción del peronismo, la situación se revierte, y,



aunque Borges no tiene vínculos personales con los autores del golpe, gracias a amistades que sí los tienen, adquiere un estatus que podemos identificar con el de “escritor

oficial”, puesto que es nombrado director de la Biblioteca Nacional, elegido presidente de la Academia Argentina de Letras, en 1955; en 1956 es nombrado titular de la Cátedra de Literatura Inglesa y Norteamericana en la Universidad de Buenos Aires; en 1957, recibe el Premio Nacional de Literatura. Fuera del prestigio adquirido gracias a estos nombramientos, hay que tener en cuenta que Borges necesitaba disponer de un sueldo, aunque más no fuera modesto, para vivir; durante el período peronista, había sobrevivido gracias al circuito opositor, de conferencias y cursos, colaboraciones pagas, y eventuales direcciones de revista.⁹ Mientras el peronismo esté prohibido, Borges seguirá siendo

una suerte de escritor oficial; sus posiciones varían respecto de quienes encarnan el poder, legal o ilegalmente, pero siempre apoya los regímenes antiperonistas; con el retorno de Perón en 1973, Borges se jubila de su puesto de la Biblioteca Nacional, y vuelve a manifestar un antiperonismo visceral, a menudo irracional, imposible de expresar bajo el gobierno peronista; una faceta que se acentúa y desarrolla durante los años de la “violencia social”, 1960 y 1970. En este período de celebridad internacional, la figura del viejo poeta sabio y universal se difunde, incluso en la cultura argentina, donde se superpone a sus otras imágenes, más nacionales y controvertidas, en el sentido que provocan reacciones, a menudo radicales, en la prensa y los lectores. Este carácter polémico, la adopción de la figura del *enfant terrible* constituye una de las facetas principales en nuestro país: Borges provoca a los argentinos ya sea por sus declaraciones contra el peronismo, contra la política cultural de diferentes gobiernos, contra sus costumbres.¹⁰



⁹ [Nota de la coord.: Ver al respecto el artículo de Mariela Blanco en este dossier.]

¹⁰ Son numerosos los artículos que van en ese sentido. Entre ellos quisiera mencionar: “Otra vez Borges” (*Clarín*, 14 de mayo de 1977), en relación con la polémica desatada por declaraciones sobre la pobreza de la lengua española que hizo en París, una nota que muestra su carácter de *enfant terrible*, acompañada de una foto

Mientras, en los años 1960, en el mundo su literatura es aclamada por los jóvenes contestarios e innovadores,¹¹ en Argentina su antiperonismo lo aliena de la juventud que se identifica con la militancia y la defensa de los derechos sociales, situación que se revertirá parcialmente con la llegada de la democracia.¹² En esta era de militancia y violencia en América Latina, la posición de Borges aleja también a las nuevas generaciones de críticos de su literatura en tanto objeto de estudio: para los intelectuales y los escritores hispanoamericanos sensibilizados con los conflictos sociales y políticos, resulta difícil reconciliar la admiración de su obra con el rechazo de la persona. Como lo ha mostrado Ángel Rama, los años 1960 y 1970 corresponden a un momento de profesionalización del escritor latinoamericano, que se acompaña de una voluntad de presencia en los medios, por causa de la cual éste se convierte en *manager* de su propia carrera, un papel que Borges encarna del modo menos profesional posible, y que se basa en el establecimiento de alianzas intelectuales y personales entre escritores e intelectuales. El estallido de la Revolución Cubana y el surgimiento de la nueva narrativa latinoamericana habían transformado la crítica literaria continental y sus objetivos y metodologías (Rufinelli, 1992; Gilman, 2012); en este contexto, la situación en Argentina es particular, al menos desde la revista *Contorno* (1953-1959), que reúne una serie de intelectuales antiperonistas, pero propone una nueva colocación ante el peronismo, y postula una historia de la literatura argentina que sitúa como elecciones fundamentales de los autores sus elecciones políticas (Peller 2016: 13-57; Croce, 1996). En este contexto en que se privilegia la figura de Roberto Arlt, Borges es estudiado en el pasaje de *Martín Fierro* a *Sur*, y también en relación con “La fiesta del monstruo”, en su incapacidad de sobrepasar su odio por el peronismo.¹³

Como lo señalara Josefina Ludmer, hubo que esperar la llegada de las teorías del texto para que se abriera la posibilidad de disociar la ideología del texto de la de su autor, y poder leer en Borges “las tretas del débil”;¹⁴ es decir percibir en su literatura la pasión, la cólera y el feroz resentimiento (en términos de Panesi, 2007: 30-41), y aprehender el modo en que socava los marcos epistemológicos y destruye los discursos

en que se lo muestra riéndose. Y también, ya en la época de la democracia, la nota de Eduardo Gudiño Keiffer, “Unas pocas meditaciones causadas por un imprecante desconocido” (*La Nación*, 21 de diciembre de 1984): en ocasión de la presentación de las *Obras completas* de Borges en la galería de arte Ruth Benzacar, pasa un hombre que lo acusa a los gritos de ser un “traidor vendepatria”, “admirador de los ingleses”, “cipayo”, “vendido”. Una fotografía lo muestra sentado, siendo entrevistado por Magdalena Ruiz Guiñazú.

¹¹ Tal vez el ejemplo más evidente sea el uso que hace Mick Jagger de Borges en el film *Performance*, dirigido por Nicolas Roeg y Donald Cammel en 1970. Sobre el tema, reenvío a Williamson 2004: 396-397.

¹² Ver, entre otros: “Borges vuelve a la facultad y da examen de filosofía” (*Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 16 de septiembre de 1984); “Para pensar: La juventud se interesa cada vez más en lo que Borges tiene para decir” (*Revista Flash*, n° 249, Buenos Aires, 12 de marzo de 1985).

¹³ Bajo el seudónimo de V. Sanromán, Ismael Viñas publica “De las obras y los hombres: La fiesta del monstruo”, (*Contorno*, n° 7/8, julio de 1956, p. 50), texto donde recupera la continuidad entre la obra y el hombre: Borges es una buena persona y lo que muestra en su texto es su versión del peronismo, que aparece como un engaño.

¹⁴ Ludmer, 2000: 289-300. “Las tretas del débil” (1985) es un artículo de Josefina Ludmer sobre Sor Juana, pero su cuestionamiento se retoma en “Mujeres que matan”, donde trabaja, entre otros textos, “Emma Zunz” (1999: 353-400).

del poder, para instruir en una forma de lectura, como lo proponía Pezzoni (1999: 94-96). Esta posibilidad fue esencial para el proceso de canonización de Borges porque permitió que la crítica moderna argentina recuperara su obra; Pezzoni, sin embargo, siempre había leído a Borges más allá de su ideología personal, interponiendo una distancia problematizada entre su obra y sus posiciones políticas (Pezzoni, 1986: 31-96; 1999). A pesar de esto, habrá quienes continúan leyendo la misma ideología conservadora en Borges y en su literatura, como David Viñas.¹⁵

Llegamos así al presente del período analizado. Habiendo abandonado su puesto de director de la Biblioteca Nacional cuando el peronismo gana las elecciones en

1973,¹⁶ Borges se había concentrado en sus conferencias, entrevistas y viajes, en un momento en que su fama internacional se expande. No disponer de la Biblioteca como espacio determinó un repliegue hacia el ámbito doméstico, que modifica su imagen: el paso de un ámbito profesional, fuertemente (¿automáticamente?) asociado a él a uno doméstico se produce en paralelo a su identificación con la ciudad de Buenos Aires en sus zonas vinculadas a su literatura y a su domicilio de la época. Espacios públicos y privados adquieren un nuevo significado, inscribiendo matices en su figura nacional: en



¹⁵ David Viñas, en “Una hipótesis sobre Borges: de Macedonio a Lugones” (1976, p. 139-142) afirma que “la penosa culminación en Pinochet habrá que buscarla en el núcleo más íntimo de la escritura borgiana” (139), y también sostiene una versión totalmente contraria a la historia de la producción borgeana: “Pero después de la crisis de 1930 y vinculado a la revista *Sur* (donde se prolongan e institucionalizan los descubrimientos del vanguardismo anterior), es ya la figura del Leopoldo Lugones fascista y teórico del sable energético y purificador lo que más lo seduce y le permite crispar su distanciamiento delante de una creciente sociedad de masas” (140). Es evidente que la posición se modificó más tarde, pero siempre los orígenes de clase de Borges, su ideología antiperonista y su defensa de las dictaduras en determinado momento, así como sus frecuentaciones, fueron determinantes en su lectura. Se puede reencontrar esta oposición Borges-Macedonio en otros críticos, por ejemplo, en Jitrik, 1999.

¹⁶ La prensa anuncia que Borges ha decidido jubilarse a fines de agosto de 1973, es decir cuando acababa de cumplir 74 años. Las elecciones tuvieron lugar el 11 de marzo de 1973 y resultaron elegidos Héctor Cámpora y Vicente Solano Lima; luego de la renuncia de Héctor Cámpora el 13 de julio de 1973, se organizan nuevas elecciones el domingo 23 de septiembre de 1973, donde Perón gana, y asume el 12 de octubre de 1973, Perón fallece el 1er de julio de 1974.

la Biblioteca, recibía habitualmente a quiénes vinieran, multiplicaba las entrevistas¹⁷—salvo a los peronistas, como puede vérselo en “Mi Nota más Triste, Cinco minutos y cuarenta segundos con Jorge Luis Borges”, entrevista de 1970 de Dardo Cabo, particularmente divertida, a pesar de su título, y de la pena efectiva que causa en el periodista la posición de Borges: apenas empezada la entrevista, alguien presentando como el secretario de Borges, le avisa en inglés que está siendo grabado, a lo que el escritor asiente; pero cuando Dardo Cabo le dice que es peronista, Borges dice: “Lo siento mucho, en ese caso el diálogo va ser muy difícil con usted; le sugiero que demos por ...me parece que no hay ningún objeto que sigamos hablando. Si usted es partidario de Rosas o Perón...”¹⁸

Cuando ya no es director de la Biblioteca, periodistas, críticos, estudiantes, colegiales y amigos, así como desconocidos, vendrán a su casa, lo que genera la idea de un personaje que pertenece a la ciudad. La imagen del modesto y anciano poeta sabio paseando por Buenos Aires se va a popularizar, en particular a partir de la dictadura; se observa, por ejemplo, en algunas fotos tomadas en la ciudad de Buenos Aires el uso de la chalina de vicuña típicamente argentina.¹⁹ Además de esta transformación, notamos que, aunque menos virulento, sigue siendo crítico, en especial fuera del país; continúa haciendo declaraciones antiperonistas, pero más allá de los cambios vinculados a la actualidad, política en especial, no puede hablarse de una ruptura en cuanto a su presencia en los medios en el momento del comienzo de la dictadura, salvo en cuanto se incrementa su presencia en el espacio público. Cotejar las notas y artículos de diferentes medios permite comprender no solamente los cortes que se operan sobre su discurso, sino también el hecho que sus títulos pueden poner en valor los aspectos políticos, pero también pasarlos por alto: muchas veces es necesario leer la nota para encontrar opiniones políticas.

¹⁷ Ver “Evocación de Borges” (*La Nación*, 18 de enero de 1983).

¹⁸ Revista *Extra* (año 6, n° 59, junio de 1970), con fotografías de Borges y Cabo. Dardo Cabo (1941-1977) fue periodista y político, de ideología peronista; dirigió la revista *El Descamisado*, y también el “Operativo Cóndor”, en el que él y diecisiete militantes secuestraron un avión de Aerolíneas Argentinas y lo desviaron a las Islas Malvinas, donde plantaron la bandera argentina, por lo que pasó tres años en la cárcel. Liberado, se convirtió en parte de la organización armada Descamisados, que, según algunas versiones, sería responsable del asesinato de Augusto Vandor, el dirigente sindical, aunque otras versiones aseguran que el operativo fue demasiado complejo para este tipo de organización Descamisados fusionó con Montoneros. Detenido en la unidad 9 de La Plata durante la última dictadura militar, fue asesinado en un simulacro de fuga.

¹⁹ “Todo Borges” (*Gente* n° 610, Atlántida, Buenos Aires, 31 de marzo de 1977).

Durante la última dictadura se pone en evidencia el hecho que Borges se ha vuelto un mito nacional, que desmitifica diferentes aspectos de la cultura argentina (y no solamente argentina) y se dedica a la polémica con humor (como lo hizo siempre).²⁰ Una verdadera *star*, que sigue siendo un personaje contradictorio, divertido, paradójico, modesto y accesible: un viejo poeta que sufre de la soledad, que cultiva la memoria, para quien la literatura lo es todo, pero que, simultáneamente afirma la importancia del afecto que recibe de la gente.²¹ Ernesto Schóo ironiza acerca de la situación en “El Borges nuestro de cada día ya no es una metáfora”,²² y Juan Gustavo Cobo Borda afirma que “Borges como Dios está en todas partes”,²³ mientras varios otros periodistas señalan esta saturación de su presencia.²⁴ Borges mismo se muestra irónico, por ejemplo, en “Testimonios: El fenómeno Borges según Jorge Luis Borges”, texto suyo publicado en la revista *Somos* en 1977,²⁵ donde afirma que sus amigos le dicen que su vida ha cambiado definitivamente, puesto que ya no es un escritor, sino que pertenece al mundo del espectáculo; expresa, además, ciertas dudas sobre su fama, y señala que vive de sus libros y de sus conferencias, y agrega: “Yo pienso que lo que [es] realmente bueno de mi vida de escritor es que la gente compra mis libros pero no los lee.” – perspectiva que coincide con la lectura de Sergio Chejfec, que, en uno de los primeros artículos académicos dedicados a lo que en otro momento llamé la “obra escrita” y la “obra oral” de Borges, en 1987, sostiene: “Pocos escritores como Borges prefirieron tener una vida pública que redujera casi hasta el silencio a sus



²⁰ Ver, por ejemplo, “Reportaje de Menotti a Borges” (*VSD*, 1ero de diciembre de 1978).

²¹ “Moriré siendo el ‘futuro’ Premio Nobel (*Popular*, Buenos Aires, 4 de julio de 1976); Oberdán Rocamora (seud. Jorge Asís), “Borges, el niño terrible de la literatura argentina” (*Clarín*, Buenos Aires, 15 de junio de 1978); Nilda Sosa analiza la forma en Borges pone en escena a Borges, llegando a afirmar que es un verdadero autor, en “Hoy cumple 85 años, Borges siempre en escena” (*Clarín*, 24 de agosto de 1984); aquí también vuelve el tema del Premio Nobel, y Borges dice que la Academia sueca ahora se dedica a descubrir valores, y que quisiera ser descubierto, e insiste en que lo nacional en la literatura es un acento, no un color local, asocia la lectura a la libertad, y recuerda su soledad y su memoria.

²² *La Opinión*, Buenos Aires, 18 de junio de 1976. (Caricatura de Jorge Luis Borges).

²³ Vázquez, María Esther, “Instantáneas: Entre la santidad y la gastronomía”, *La Nación*, 11 de marzo de 1984.

²⁴ Schóo, Ernesto, “El Borges nuestro de cada día ya no es una metáfora”, *La Opinión*, Buenos Aires, 18 de junio de 1976. Schóo califica el fenómeno de “borgesmanía”, y lo describe como la “adhesión de un pueblo entero a su literato máximo”, y se pregunta si existe el mismo afán por leerlo; constata que a pesar de su reputación de extranjerizante tiene un contacto privilegiado con los medios publicitarios y de comunicación, y una gran facilidad para el contacto con el hombre de la calle, y se pregunta por qué ese interés puesto que Borges se burla de todo.

²⁵ *Somos*, 1ero de julio de 1977. Ver también: “Borges Sigue su fábula ‘Yo y el periodismo’”, *Tiempo Argentino*, 25 de marzo de 1984.

textos” (Chejfec, 1987: 49). En el período, sin duda más gente conoce su imagen y sus declaraciones que sus escritos literarios; la prensa reproduce sus declaraciones políticas, pero también todo otro tipo de declaración, constituyendo un vasto conjunto, acerca del cual se comienza a reflexionar ya en la época. Así, Oberdán Rocamora (seudónimo de Jorge Asís) en “Borges, el niño terrible de la literatura argentina”, señala:

Tal vez sea una experiencia interesante encarar, a su debido tiempo, la edición popular de las declaraciones completas de Jorge Luis Borges. El volumen, en todo caso, será una especie de manual de la irreverencia, donde predominarán un desopilante sentido del humor, y un irritante sentido de la sinceridad, que servirá para que el escritor se granjee nuevas adhesiones y simpatías, y por supuesto, nuevas antipatías.

Agrega que “En Borges todo es polémico, menos su obra, se descuenta.”²⁶ Borges declara, en 1983, en París, que el interés de la prensa argentina por él se debe a que “ya no tenemos actores, cantantes, cosmonautas, a que ya no ganamos ni al fútbol; en consecuencia, no les queda otra cosa que ocuparse de mi”.²⁷

Como podemos verlo, la disociación entre el sujeto-escritor y su producción sitúa, en Argentina, la obra en el lugar del consenso mientras el autor es objeto de polémica; y escinde también la ideología de la obra de la de su autor, porque la ubica en un plano

diferente.²⁸ Las numerosas notas y referencias al fenómeno muestran que resultaba inquietante ya en el período, y se había vuelto un tema recurrente en el periodismo (Louis, 2015: 17-32). Borges había literaturizado el fenómeno en “Borges y yo” (1960: 50-52), una imagen que retoma en sus entrevistas,²⁹ y forma ya parte de la consciencia pública; así lo muestra el uso de una de las frases



²⁶ *Clarín*, 15 de junio de 1978.

²⁷ “Borges: demolición general y unos pocos que se salvan” (*La Nación*, 28 de enero de 1983). Ver también “Borges: rectificaciones y algunas reticencias” (*La Nación*, 21 de junio de 1979).

²⁸ Luis Gregorich, “Borges expresa sus opiniones políticas y literarias” (*La Opinión*, 9 de junio de 1976). Gregorich afirma que Borges es un mito nacional, que la gente lee menos sus libros que sus declaraciones en diarios y revistas, que sus *Obras Completas* se han vuelto el regalo preferido de los jóvenes de Barrio Norte, y se pregunta si hay que estar en adoración ante todo lo que dice Borges, porque es menos eficaz como comentarista político que como escritor. En “Arena y Sueño Para Otros Laberintos”, Enrique Estraluzas (*El Día*, Montevideo, 6 de enero de 1979), subraya el carácter polémico y caprichoso de Borges, pero reconoce la importancia de su literatura, y recuerda la polémica que provocan sus declaraciones políticas.

²⁹ Algunos ejemplos serían: “Borges: El otro, al que le ocurren las cosas” (*La Nación*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1978); Antonio Requeni, “Jorge Luis Borges habla de Leopoldo Lugones” (*La Prensa*, Buenos Aires, 17 de junio de 1979); “Cosas de Borges” (*La Razón*, Buenos Aires, 15 de setiembre de 1982). En “Estoy un poco harto de Borges” (*La Gaceta de Hoy*, 1985), afirma estar harto de Borges, y evoca el suicidio.

de este texto como publicidad de unas conferencias de Borges, publicada en la revista *Pájaro de fuego* en *La Nación*:³⁰ “Borges: El otro, al que le ocurren las cosas”.³¹

Del mismo modo, en “Borges se hace público”, nota de 1979 donde se retoman las preguntas hechas por sus supuestos lectores en el ciclo “Reportajes Públicos”, el escritor afirma su posición, que corresponde a mi propia perspectiva: “Todo escritor ejecuta dos obras: la que escribe y la imagen que proyecta a través del periodismo”.³² Considero, por tanto, que los escritos y discursos que pasan por el periodismo, autoriales y no autoriales, construyen una obra, una segunda obra, una obra paralela: a la “obra literaria” viene a sumarse la “obra mediática”. Existe, sin embargo, una relación de anterioridad y de dependencia de la segunda respecto de la primera: es el prestigio nacional e internacional de la obra literaria lo que legitima su posición en tanto personaje público, determinando su presencia en los medios y sus declaraciones.³³ Y, a pesar de la ocultación de que la obra es objeto en las décadas estudiadas, en favor de la figura pública, ésta se convierte en el sostén de todo el sistema una vez desaparecido el escritor, cuando su cuerpo ya no es una presencia física. Como lo afirmara también Sergio Chejfec, en el artículo mencionado: “Una vez acallados los reportajes y las declaraciones queda la literatura escrita con una pasión oscura” (1987: 49). Mi posición es que los avatares de una obra y los de su recepción describen movimientos que a la vez son autónomos y se entrecruzan.

2. Dispositivos borgeanos

En trabajos anteriores he propuesto una lectura de la estética borgeana que resumo aquí, para tomarla como punto de partida. Mi hipótesis es que sus principios se establecen entre el comienzo de su carrera y el inicio de la década de 1930; si bien ciertos parámetros se encuentran ya en sus primeros libros de ensayos, los célebres que se va a negar a reeditar, *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), numerosos elementos presentes serán descartados en los años siguientes, mientras otros se incorporan, debido al desplazamiento hacia el relato, que reorganiza en parte sus concepciones, por ejemplo, con relación a la cultura popular y en cuanto a la noción de productividad literaria: el cine y el policial proveen procedimientos narrativos que a la vez continúan sus experimentos de los años 1920 y los reorientan, introduciendo por ejemplo la noción de enigma; la ilusión de las vanguardias de una ausencia de separación entre autor y lector se transforma en una técnica narrativa. Por otro lado, la oposición entre “color local” y “rasgos circunstanciales” determina su orientación hacia una concepción de la representación

³⁰ 24 de mayo de 1978.

³¹ De *Pájaro de fuego* salieron 31 números entre 1977 y 1980; era una publicación oficialista que intenta teñir de un matiz liberal a la cultura autoritaria imperante. Ver Reichardt (1989: 77-85).

³² Sosa, N., “Borges se hace público” (*Clarín*, 20 de junio de 1979). Diálogo animado por Jorge Lafforgue, en el Teatro Municipal San Martín.

³³ Considero, sin embargo, que el funcionamiento actual del ambiente literario y los medios pueden desembocar en situaciones en las que la obra escrita se construye simultáneamente a la figura (u obra) pública/mediática.

específica: la producción ficcional de Borges busca oponerse a la separación entre dos modos de representación, uno ficcional y otro referencial. Si toda representación posee una estructura de reenvío, en el sentido lógico del término, no toda representación recurre a una forma culturalmente codificada, y aceptada, de *mímesis*; esto significa que consideramos que el estatuto intrínseco de la literatura es cognitivo, en el sentido que Jean-Marie Schaeffer otorga al término –es decir: porque el dispositivo ficcional corresponde a una actividad de modelización, y toda modelización es una operación cognitiva; la elaboración de una representación es entonces por definición una operación cognitiva (Schaeffer, 1999: 319-320). Y también que los géneros y los procedimientos estéticos están continuamente sometidos a procesos de lectura que modifican su significado; los rasgos intrínsecos de un texto pueden ser permanentes – aunque son siempre relativos a su contexto de edición y de publicación, pero no el modo en que son leídos (Louis 2014b: 31-57; 2018: 27-53). La obra de Borges, por tanto, critica las estéticas consideradas en la época como estrechamente vinculadas a la representación de lo real –el realismo, el naturalismo y sus derivaciones, así como el relato psicológico–, pero sin que ello implique adoptar una posición anti-referencial: uno de los rasgos que definen el carácter antipedagógico de su literatura es, precisamente, el hecho que el rechazo de un género no implica necesariamente el de los presupuestos sobre los que se apoya, en este caso, el carácter referencial de la literatura. Consecuencia de esta posición, Borges va a defender la capacidad de la literatura fantástica y policial a hablar de lo real, y su inscripción *oblicua* en su contexto de producción.

Si la propuesta de Borges pudo parecer ilegible a la mayor parte de los lectores en su momento, las evoluciones de la ficción y de las teorías de la ficción de los últimos veinte años la acercan a nosotros.³⁴ Sin embargo, en el período que nos concierne, que, en América Latina corresponde al final del *Boom* y a la era *post-boom*,³⁵ ficción es sinónimo de fantasía, y muy a menudo de novela, y ambos son rechazados dentro del contexto hispanoamericano por los escritores “comprometidos”: Miguel Barnet afirma en 1969 que “La llamada ficción cada vez va perdiendo más consistencia” (1969: 101), y Rodolfo Walsh sostuvo, en una entrevista que la hace Ricardo Piglia, que “es probable que la ficción esté llegando a su esplendoroso final”, aunque la novela siguiera siendo para él un objeto de deseo (Piglia/Walsh 1991: 18). La revolución exige una transformación de la vida entera, y no solamente de uno de sus aspectos, posición que llevó a varios escritores y artistas de la época a abandonar el terreno del arte y a tomar las armas, como lo expresa la conocida frase de Paco Urendo, “Yo tomé las armas porque busco la palabra justa” (Dalmaroni 2004a; Urendo, 213: 398). A la novela ficcional se opone el testimonio latinoamericano, postulado como una literatura

³⁴ Me refiero, esencialmente al conjunto Banfield 1982; Pavel 1986; Genette 1991; Schaeffer 1999; Cohn 2000; Caíra 2011; Lavocat 2017.

³⁵ Son conocidos los trabajos clásicos sobre el *boom* (Rama 1983), a los que agregaría aquellos que proponen una revisión: King (2005: 59-80).

revolucionaria que cuestiona los estados totalitarios, y sitúa en la letra la verdad y la justicia negadas por el estado (García 2014).

Borges, como sabemos, no escribe novelas; su reivindicación de la ficción se vincula a la del cuento, pero su literatura es considerada desde los años 1940 como una forma de fantasía que da la espalda a la realidad: literatura de evasión, sin arraigo en el país, o el continente³⁶. Los años 1970 están marcados por esta oposición, que sitúa al sujeto Borges y a su obra en un mismo eje del conflicto: del lado de los cultores de la literatura de fantasía y los defensores de las dictaduras. Lo cual no significa que él se posicione en ese lugar, en tanto productor de literatura. Ante los avatares políticos del país, adopta a veces posiciones ridículas, e incluso escandalosas; sin embargo, el despliegue textual que realiza frente al nazismo y su enciclopedia, le hubieran podido proporcionar elementos para evaluar de otro modo el peronismo (como lo afirma también Panesi, 2007). En los dos textos de período donde alude de modo referencial al peronismo, “L’illusion comique”³⁷ y “El simulacro”,³⁸ conviven su posición previa y aquella que va a adoptar a partir de 1955. En efecto, persiste la línea iniciada respecto del fascismo en tanto logra pensar el fenómeno en términos de producción cultural,³⁹ pero ésta es caracterizada mediante una serie de juicios de valor negativos, que inauguran el violento discurso antiperonista de Borges. Así lo vemos en el comienzo de “L’Illusion comique”:

Durante años de oprobio y de bobería, los métodos de la propaganda comercial y de la *littérature pour concierges* fueron aplicados al gobierno de la república. Hubo así dos historias: una, de índole criminal, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes. (1955: 9)

Y lo encontramos también en el cierre de “El simulacro”, donde el peronismo parece ser incorporado al sistema borgeano: “El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología” (21). Señalemos que estos dos textos inauguran también la visión de la producción del discurso estatal como una ficción, que va a imponer Ricardo Piglia más tarde (1986): “[...] básteme señalar la ambigüedad de las ficciones del abolido régimen, que no podían ser creídas y eran creídas” (“L’Illusion comique”, 10). Sin embargo, la posición de Borges no corresponde enteramente a la conceptualización de Piglia, porque superpone a esta idea, la de un

³⁶ Además del célebre episodio del Premio Nacional de Literatura de 1942, analizado en Louis (2007: 101-109), se puede ver la oposición entre evasión y arraigo identificada respectivamente en Borges y Neruda, en: Rama, Real de Azúa, Rodríguez Monegal (septiembre-diciembre 1959).

³⁷ “L’illusion comique” (*Sur* n° 237, 11-12/1955: 1-4).

³⁸ *La Biblioteca* (vol. 9, ep. 2, n° 1, 01/1957: 116-117); *El Hacedor* (1960: 20-21).

³⁹ En “L’Illusion comique”, por ejemplo, vuelve sobre las contradicciones discursivas, como lo había hecho en “Definición de germanófilo”: “La dictadura abominó (simuló abominar) del capitalismo, pero copió sus métodos, como en Rusia, y dictó nombres y consignas al pueblo, con la tenacidad que usan las empresas para imponer navajas, cigarrillos o máquinas de lavar.” (9). Es, en efecto, debido a la censura que Borges no se expresa en términos directos y referenciales durante el primer peronismo, pero estos dos textos están escritos después del golpe de 1955.

régimen de creencia que no corresponde a la ficción: “Parejamente, las mentiras de la dictadura no eran creídas o descreídas; pertenecían a un plano intermedio y su propósito era encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades” (“L’Illusion comique”, 10). Agreguemos que en “El simulacro” contrariamente a “L’Illusion comique”, los nombres de Eva y Perón aparecen, la “farsa” ya no es el peronismo, sino la puesta en escena del cadáver de Eva: “En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en *Hamlet*” (1957: 21)⁴⁰.

A partir de esta perspectiva, la construcción de la figura autorial de Borges, que por momentos provoca adhesión, otras escándalo, otras indignación o rechazo violento, puede verse como una estrategia de compensación: cuando su estética produce rechazo o incompreensión, cuando sus posiciones políticas indignan (aunque Borges sacara provecho, como vimos, de su adhesión a la Revolución Libertadora, y de la proscripción del peronismo), difundir primero una figura para poder publicitar e imponer concepciones literarias constituye una opción. La inteligencia —y las torpezas—, pero, en todo caso, la percepción del funcionamiento de los medios que muestra Borges traduce su capacidad para explotar su figura pública con el objetivo de para imponer las propias concepciones literarias: utiliza por tanto lo que podemos llamar su “capital mediático” (concepto sobre el que volveré) para imponer tanto sus concepciones como un modo particular de construcción de la figura pública.

La última dictadura, en su intento de conseguir el apoyo de intelectuales de renombre, parece haber favorecido la presencia de Borges en los medios, aunque en varios momentos esto se le volviera en contra;⁴¹ Borges mismo consideraba que su libertad de palabra se debía a su fama, y era una situación privilegiada.⁴² Por otra parte, como lo recuerda José Luis de Diego, no solamente Borges no integró realmente lo que puede considerarse como “discursos de apoyo”, sino que la “Operación Claridad”, el operativo



⁴⁰ Sobre “El simulacro” ver Larrue 2016.

⁴¹ La idea que Borges es usado por la dictadura aparece en la época, por ejemplo, en el artículo de Marcos Aguinis, “Borges convertido en objeto publicitario (*La Opinión*, Buenos Aires, 7 de setiembre de 1976). Aguinis se pregunta por qué un pueblo elige en tanto ídolo a un poeta, se pregunta qué inquieta en su fama, señala que sus libros son poco leídos, y recuerda algunos episodios de su carrera (el número de la revista *Megáfono*, el Premio de 1942).

⁴² “La feria del libro en la irónica mirada de Jorge Luis Borges” (*Tiempo Argentino*, 27 de marzo de 1985), nota en la que afirma que la falta de libertad de expresión le conviene a la literatura, y que tuvo libertad para hablar durante el gobierno militar por ser una persona algo conocida, y que hubiera seguido escribiendo en la cárcel.

comandado por el coronel retirado Agustín Valladares, ordenaba los niveles de peligrosidad en curiosas fórmulas: Cortázar pertenecía a la fórmula 4, el de la gente considerada como más peligrosa, mientras Borges a la fórmula 1, aquellos que no tenían antecedentes marxistas, pero que convenía “seguir de cerca”, y Sábato a la fórmula 3 (de Diego, 2014: 118). Entre los episodios en que Borges se pronunció en contra de la política del gobierno militar, mencionemos, aunque sin tiempo para estudiar cada uno de ellos: el conflicto respecto del Beagle en 1978; el mundial de fútbol del mismo año;⁴³ las solicitadas por el destino de los desaparecidos en 1980 (y en los años siguientes);⁴⁴ la guerra de Malvinas.⁴⁵ Su presencia en los medios no dependió, por tanto, de ningún modo de su adhesión al régimen, la dinámica ya estaba establecida, lo cual explica que sus momentos de enfrentamiento a la política, social o cultural, del gobierno militar no modificaran la situación: si bien la reacción de la prensa fue violenta en casos como la guerra de Malvinas, Borges siempre era noticia, y atraía a los medios y al público.⁴⁶

Este es, por lo tanto, el dispositivo en el que Borges se apoyó para difundir su concepción de la historia literaria argentina, y mundial (puesto que en su visión no existe una literatura nacional que no se inserte en una red mundial), así como una hipótesis sobre el funcionamiento de la literatura en la cultura. Mi uso del concepto toma como base la conceptualización de Michel Foucault, por supuesto, quien, a partir de los años 1970, piensa el dispositivo como un conjunto heterogéneo formado por discursos, instituciones, organizaciones arquitectónicas, reglas y leyes (1971, 1975); el dispositivo está representado por la red establecida entre estos diferentes elementos, y se inscribe siempre en una relación de poder; se constituye de lo dicho (discursos) y de lo no dicho (formas arquitecturales, por ejemplo). Por lo tanto, el dispositivo tiene una función esencialmente estratégica, y se establece en general para responder a una urgencia; cambia permanentemente de posición, se adapta y se reajusta. El dispositivo es el lugar de inscripción de técnicas de un proyecto social, que actúa por coerción y apunta al control de los cuerpos y las mentes, lo que significa que influye en nuestros comportamientos.

⁴³ “Borges ataca el Mundial” (*El Día*, Montevideo, 09/05/1978); “Habla Borges: no se fue de Buenos Aires” (Buenos Aires, 14 de junio de 1978) donde, como bien lo recuerdo, Borges critica los gastos en estadios, critica a Estados Unidos y se declara anarquista, y opuesto a la sociedad capitalista, y recuerda que vive de su jubilación.

⁴⁴ “Solicitada por los desaparecidos” (*Clarín*, 1980); “Solicitada, Por desaparecidos” (firmada por Borges) (*Clarín*, Buenos Aires, 30 de marzo de 1981).

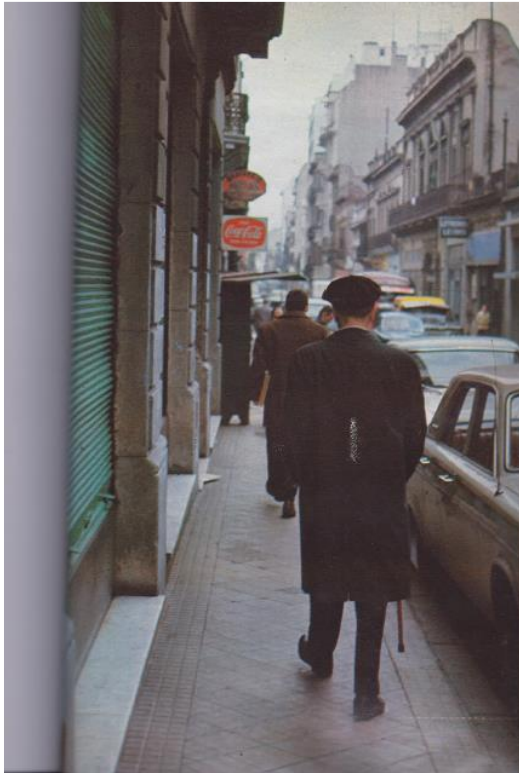
⁴⁵ Hay también pequeños escándalos que muestran sus distancias respecto del régimen, como cuando Borges es acusado de blasfemia por un obispo jujeño: “Un obispo jujeño censuró a Borges”, (*Clarín*, 21 de diciembre de 1976), con fotografía de Borges. Borges responde: “Borges se defiende” (*La Razón*, 24 de diciembre de 1976, retomado en *El País* el 16 de enero de 1977).

⁴⁶ La ya mencionada nota de Oberdán Rocamora/Asís “Borges el niño terrible de la literatura argentina” (*Clarín*, 15 de junio de 1978) subraya su irreverencia, su humor, y su sinceridad; reenvía a sus ataques contra el fútbol, e insiste en que Borges es sinónimo de polémica para los periodistas, en que en él todo es polémico salvo su obra, y afirma que los periodistas lo buscan porque siempre es nota; un aspecto particularmente interesante es lo que Rocamora/Asís llama sus contradicciones, que consiste en contraponer opiniones formuladas en momentos históricos y en contextos muy diferentes; termina afirmando que: “Elevado a la estatura de mito, el más grande escritor argentino es el primer demitificador.”

A esta conceptualización, quisiera agregar la observación de Michel de Certeau, quien subraya el hecho que Foucault permitió constituir los procedimientos y las técnicas en objetos, pero que se limitó a ciertos dispositivos técnicos; De Certeau señala que existe una vasta cantidad de prácticas técnicas mudas, consideradas “menores”, que quedan por estudiar (1990: 79). En la continuidad entonces de la conceptualización de Foucault de la noción de dispositivo y de su ajuste propuesto por De Certeau, se puede definir el “dispositivo” en el caso de Borges y su posicionamiento en la cultura argentina como una red formada por elementos heterogéneos, dentro de los cuales lo dicho y lo visual juegan un papel fundamental –discursos, instituciones, prácticas, fotografías y dibujos, etc.– pero también una serie de prácticas menores, difíciles de aprehender; su objetivo es estratégico pero no responde, en su caso, a una urgencia, sino que busca establecer una continuidad, e incluso proyectarse hacia una duración futura.

Borges va a aprovechar las condiciones existentes, que se fueron creando a lo largo de más de dos décadas de creciente interés por su figura y su literatura, de modo entrelazado, pero también intermitente, y las va a poner al servicio de un proyecto personal, no de control sino de difusión e imposición (que son, tal vez, formas de control); por momentos, su obra le permite adquirir fama, y en otros momentos su figura lo vuelve popular. Pero fama y popularidad no son lo mismo: ser famoso implica a menudo un reconocimiento y una admiración, sin una implicación personal, mientras que, en la popularidad de Borges en Argentina, sus compatriotas se implican afectivamente, ya sea violentamente en contra o asociándolo a algo (alguien) propio, que activa o reactiva un sentimiento de afecto hacia su país. Desde ya, el sentimiento de reconocer algo propio e identitario en un escritor famoso se establece en los países marcados por el proceso de constitución de los Estados-Nación, es decir que existen numerosos casos de esto; pero cuando un escritor se vuelve popular al punto de ser reconocido en la calle y otros lugares de su ciudad, por personas que no solamente no conocen su obra, sino que no pertenecen a una clase social letrada, cuando no puede tomar un taxi, caminar por la calle, o ir a un café sin ser reconocido, esto confiere otra dimensión a su figura nacional.⁴⁷

⁴⁷ En una entrevista de María Esther Vázquez, “Nuestro deber es la verosímil esperanza” (*La Nación*, Buenos Aires, 19 de agosto de 1984), Borges cuenta sus conversaciones con los choferes de taxi que lo reconocen.



“Todo Borges” (Gente, 31 de marzo de 1977)

El dispositivo que Borges constituye y que lo constituye incluye sus diferentes y numerosas intervenciones públicas (ante públicos diferentes), sus declaraciones a la prensa, las imágenes a las que se presta (fotografías, dibujos, caricaturas), su circulación entre espacios públicos y privados, sus participaciones en diferentes instituciones...Y presenta puntos comunes en su funcionamiento con la estrategia borgeana de escritura y diseminación de sus concepciones.⁴⁸

Sin embargo, las respuestas y/o propuestas de la crítica moderna no se van a desplegar necesariamente en los mismos medios, aunque en parte sí sea el caso, en acuerdo con su situación política y la ideología; con la fundación de *Tiempo argentino* en 1982, su suplemento se vuelve un espacio privilegiado de enfrentamiento, donde publica sus artículos y reportajes la crítica modernizadora;⁴⁹ es también en ese

⁴⁸ Louis (2007: 23-49).

⁴⁹ Fundado por Raúl Horacio Burzaco, *Tiempo argentino* se publicó entre el 17 de noviembre de 1982 y el 27 de septiembre de 1986, fue un periódico de maqueta moderna, cuyo suplemento cultural se destacó por su modernidad; dirigido primero por Ernesto Schóo, luego por Osvaldo Tcherkavski, quién cronológicamente tuvo como segundos a Miguel Briante y Matilde Sánchez; fue una de las primeras publicaciones argentinas donde encontró lugar la obra de pensadores franceses surgidos en la década de 1960, como Michel Foucault. Fueron frecuentes colaboradores muchos escritores e intelectuales que hasta entonces no habían encontrado medios para su legitimación: Rodolfo Fogwill, Néstor Perlongher, César Aira, Luis Gusmán, Alberto Laisea, los hermanos Lamborghini. Entre los temas de tapa vinculados con la literatura argentina se encuentran: escritura femenina, Raúl González Tuñón, Oscar Masotta, José Hernández, literatura cordobesa, revista *Martín Fierro*, literatura policial local, conferencia de Ricardo Piglia “¿Existe la novela argentina?”, la generación de *Contorno*, la nueva poesía, la literatura de Salta, Juan Bautista Alberdi, Enrique Molina, los talleres literarios. Entre los números dedicados a temas universales, se encuentran aquellos a Hemingway, Darwin, Pound, Kundera. Las contratapas

suplemento donde aparece la más importante serie de entrevistas “letradas” del período, las de Osvaldo Ferrari, donde Borges sistematiza sus concepciones. Pero si la crítica moderna se posiciona en diarios y suplementos, también lo hace en publicaciones especializadas y en espacios vinculados a la universidad: en *Punto de Vista* se publican las primeras versiones de las hipótesis principales de críticos como Beatriz Sarlo (1942), Ricardo Piglia (1941-2017), María Teresa Gramuglio (1939). En 1984, Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo, Jorge Panesi dan cada uno una conferencia a los ingresantes de la carrera de letras –la conferencia de Sarlo será publicada en *Espacios*.⁵⁰ Progresivamente, los intelectuales excluidos por el proceso vuelven a animar cátedras: Pezzoni y Panesi en 1984, la cátedra que a partir de 1986 llevará el nombre de “Teoría y análisis literario I” (antes, “Introducción a la literatura C”); David Viñas (1927-2011) toma a cargo la de “Literatura argentina I” a partir de 1986; Josefina Ludmer (1939-2016) dicta dos seminarios en 1985, “Algunos problemas de teoría literaria” y “Problemas del género gauchesco”, y anima la cátedra de “Teoría literaria II” a partir de 1986; Beatriz Sarlo asume “Literatura argentina II” desde el mismo año; Nicolás Rosa “Teoría literaria III” en 1989.⁵¹ Entre los espacios de la crítica moderna vinculados a la universidad, se pueden mencionar el *Centro Cultural Ricardo Rojas* y la revista *Lecturas críticas*. En el Rojas se organiza el ciclo “¿Cómo leer a?”, en el que intervienen: Piglia, “Cómo leer a Borges” (1986) y “Cómo leer la novela argentina” (1988); “Cómo leer la poesía gauchesca”, por Josefina Ludmer (1987); “Cómo leer a César Vallejo”, por Pezzoni (1988); “Cómo leer a Puig” (en 1986 o 1987) y “Cómo leer a Copi”, por César Aira (1988); “Cómo leer a Felisberto Hernández”, por Jorge Panesi (en 1986 o 1987) y

estaban destinadas a entrevistas o a la reproducción de cuentos, fragmentos de novelas, poemas, ensayos. “Tiempo y cultura” en su época final dirigido por María Moreno, quien le dio un sesgo feminista, una problemática nueva en Argentina. Otros colaboradores fueron Telma Luzzani, Julio Schvartzman, Eduardo Pogoriles, Elba Pérez, Eduardo Romano, Jorge Fondebrider. Ver Chacón 1998.

⁵⁰ Fundada en 1984, es una publicación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, cuyo objetivo es difundir la producción teórica de sus docentes e investigadores.

⁵¹ Acerca de la historia de las cátedras, ver Lacalle, Riva abril 2014; Lacalle, Riva junio 2014; Lacalle, Riva mayo 2015; Lacalle, Miglione 2015; Lacalle, Miglione nov. 2016.

“Cómo leer a Lezama Lima”, por Arturo Carrera (1989), entre otros.⁵² La revista *Lecturas críticas* publica dos números, uno en 1980 y otro en 1984, en los cuales se observa que una nueva generación de estudiantes o de jóvenes recién recibidos, que se formaron y conocieron en parte en los grupos de enseñanza privados de la dictadura (la llamada “universidad de las catacumbas”), posicionan en el lugar de los maestros a los críticos que los formaron en esos espacios paralelos, que empiezan a reconquistar un espacio en las instituciones (Piglia, Ludmer, Panesi, Nicolás Rosa, David Viñas). Al mismo tiempo, *Lecturas críticas* postula un canon nacional renovado (Mansilla, Laiseca, Sarduy, Lamborghini, Saer, Fogwill, Macedonio Fernández) y definen problemáticas literarias y críticas marcadas por estos “maestros” (la parodia, el género literario, los géneros menores, la relación entre “alta cultura” y “cultura popular” y entre la escritura y la voz, la vanguardia, la marginalidad, el modelo europeo, la gauchesca, Jameson, Bajtín, Barthes).⁵³ Otro espacio se construye mediante la serie de adaptaciones en historieta “La Argentina en pedazos”, con



“Borges, o el otro destino sudamericano” (*Tiempo argentino*, 13 de marzo de 1986)

⁵² Agradezco a Jorge Panesi y Tamara Kamenszain, entonces directora del centro, los datos respecto a esta serie de conferencias. El artículo “Una lectura de la semiótica, Borges, Gramsci y Lugones en la Universidad de Buenos Aires” (*Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 17 de abril de 1985), anuncia también conferencias de David Viñas (agosto y septiembre, sobre Lugones), de Juan Carlos Portantiero (octubre y noviembre, sobre Gramsci), de Oscar Steinberg sobre la semiótica. La participación de Piglia se publica en: *Literatura y crítica* (1987, p. 13-15).

⁵³ *Lecturas críticas. Revista de Investigación y teoría literaria* (a. 1, n° 1, diciembre 1980), con un consejo de redacción integrado por Nora Domínguez, Alan Pauls, Silvia Prati, Renata Rocco-Cuzzi, Adriana Rodríguez Pérsico, Alfredo v. E. Rubione, Mónica Tamborenea, y con colaboraciones de Alberto Laiseca, Osvaldo Lamborghini, Beatriz Masine, Ricardo Piglia, Nicolás Rosa, Severo Sarduy; *Lecturas críticas. Revista de Investigación y teoría literaria* (a. 1, n° 2, julio de 1984), Diagramación: Hernán Thomas; el consejo de redacción estaba compuesto por Nora Domínguez, Alan Pauls, Silvia Prati, Renata Rocco-Cuzzi, Adriana Rodríguez Pérsico, Alfredo V. E. Rubione, Mónica Tamborenea, y con colaboraciones, bajo forma de entrevistas, de Elvio Gandolfo, Josefina Ludmer, Jorge Panesi, María del Carmen Rodríguez, Alicia Viladoms y David Viñas.

presentación de Ricardo Piglia, publicada en la revista *Fierro. Historietas para sobrevivientes* (1984-1992), entre septiembre de 1984 y septiembre de 1987.⁵⁴

Respecto de las posiciones de la crítica moderna, mi intención no es, en ningún caso, ser exhaustiva; señalo algunos de los principios que propone y establece progresivamente, que se enfrentan a las interpretaciones de Borges. Es imposible, sin embargo, presentar aquí un panorama completo de las cuestiones en que Borges concentra sus esfuerzos y que construyen sus posiciones estéticas, que, si bien no surgen en este período, y muchas están presentes antes en su obra y en sus reportajes, adquieren un significado particular en el período. Por eso me focalizo en algunos aspectos, todos relacionados con la construcción de una historia de la literatura argentina, que fue uno de los puntos centrales para la crítica moderna.

3. La historia literaria argentina según Borges

Antes de abordar las problemáticas específicas, quisiera volver rápidamente sobre lo que he llamado anteriormente la “múltiple funcionalidad de la escritura borgeana”. En el caso del ensayo, implica el hecho de no concentrarse de modo temático en una cuestión: la crítica borgeana no es temática, aunque elige un eje, generalmente dado por el título, que es, de hecho, un espacio de entrecruce de otras problemáticas, que, además, hacen eco a otras zonas de otros ensayos. Por su objetivo y medio de publicación, las entrevistas y reportajes funcionan también de este modo: las preguntas se refieren a cuestiones variadas y múltiples, y, a menudo, encontramos un decalaje entre el título que se le otorga y su contenido. El discurso de Borges a la vez aprovecha este rasgo distintivo del periodismo, y lo acentúa, en acuerdo con su estrategia crítica. Por esta razón, aunque es habitual que establezcamos temáticas para nuestro análisis, resulta particularmente problemático hacerlo en este caso; considero, en verdad, que el modo particular en que Borges relaciona diferentes temas constituye uno de los mayores intereses de este corpus. Indico, al referirme a un artículo, los otros temas evocados en él, aun cuando me concentro en uno de ellos. Esa cohabitación que no puede considerarse, por lo tanto, en el caso de Borges únicamente como una característica del periodismo debe ser pensada en su especificidad, así como en función del efecto que provoca. Sin duda alguna, este funcionamiento borgeano contribuyó a afianzar la tendencia de la crítica modernizadora a considerar al Borges de los años 1930 y 1940 como un contrabandista de cultura letrada en medios y formas ‘populares’.⁵⁵ Mi posición, sin embargo, no coincide con esta perspectiva, por varias razones; estudiando la prensa de la época (o las épocas) en cuestión, se descubre que aquello que estos

⁵⁴ Publicadas más tarde bajo el título de *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993. La revista *Fierro* estaba dirigida por Andrés Cascioli. La sección de Angel Faretta, “Con un fierro”, jugó sin duda un papel importante en la construcción de modos de leer específicos. Ver: <https://www.ahira.com.ar/revistas/fierro/>.

⁵⁵ Esta concepción que hoy atribuimos a Alan Pauls era muy común en mis años de estudiante, entre 1984 y 1990. Helft/Pauls 2000.

críticos consideran ‘cultura letrada’ (autores, científicos, teorías) está muy presente en los medios de la época (años 1930 y 1940 esencialmente), y tiene una difusión popular; por otra parte, porque considero que Borges no busca enriquecer la cultura popular, sino ponerla en el mismo plano que la letrada, y hacerlas dialogar, emancipándolas de toda relación jerárquica: el objetivo dominante en Borges es siempre la productividad, la multiplicación de los textos (como lo he mostrado a propósito de la traducción, Louis 2014a). Es una concepción que encontramos muy temprano en él, se esboza en los años 1920 y se afirma en los 1930, y se explica en parte por la mirada técnica que tiene de las producciones culturales: lo que ve, en ambas zonas culturales y todos sus intermediarios son procedimientos y técnicas narrativas (Louis 2014a).

Entre los objetos críticos que surgen de este vasto conjunto de notas, artículos y entrevistas de los años 1976-1986, he elegido analizar aquí los siguientes: la visión de las vanguardias históricas; la relación entre política y literatura, que implica los conceptos de autonomía literaria y de compromiso del escritor; la identidad de la literatura argentina y su posicionamiento respecto de la cultura europea. Para terminar, evoco rápidamente otras zonas presentes en el discurso de Borges, que, espero sean objeto de análisis en otros artículos, como la gauchesca y el género policial.

3.1. Una historia de la literatura sin vanguardias

La negación de las vanguardias en tanto fenómeno cultural no es nueva en Borges, pero en el período que estudiamos, la desaparición de otros participantes y testigos va a otorgar una autoridad particular a su versión. A pesar de ello, observamos la aparición de notas que contienen un verdadero comienzo de historia del movimiento en Argentina, sin coincidir necesariamente con la interpretación de la crítica moderna.⁵⁶ Los argumentos de Borges se concentran en varios puntos: negar que se haya tratado de un fenómeno de verdadera proyección cultural, y asociarlo, por tanto, a una broma entre amigos; leer la vanguardia como una creación de la crítica para dotar a la cultura argentina de los mismos fenómenos culturales que los de Francia; afirmar que constituyeron en realidad un operativo para adquirir fama; presentar su pertenencia a uno de los grupos, Florida, como una decisión del azar, que otros le impusieron, afirmando, al mismo tiempo que no hubo verdaderos posicionamientos ideológicos en sus animadores. A éstos se suma la tendencia a minimizar o negar su participación en la revista *Martín Fierro*, y un uso particular de las revistas *Prisma* y *Proa*, que asocia las vanguardias a la negación de la autorialidad. En cuanto a las preguntas que se le hacen, pueden venir de otros escritores o amigos que recuerdan la época, o de la crítica moderna, pero todas adoptan la perspectiva del rescate de un episodio cultural, implícitamente trascendente, lo que anuncia el lugar clave que le va a otorgar la crítica

⁵⁶ “La prehistoria de Borges” (*La Razón*, 16 de diciembre de 1984). Con poemas de la época ultraísta: “Gesta maximalista”, “Poema”, “Trinchera”, “Prismas”, “Catedral”.

moderna.⁵⁷ A veces, esta reinterpretación de las vanguardias puede dar lugar a interpretaciones disparatadas como en el caso de Osvaldo Rossler en “Jorge Luis Borges: el poeta del asombro”,⁵⁸ que parte de la asociación entre lo que llama “el tema ciudadano” y el ultraísmo, para recordar que fue en esa época cuando Borges, quien suele referirse al ultraísmo como “un percance”, redactó *Fervor de Buenos Aires*; en su

intento de contradecir esta opinión y demostrar la importancia del movimiento, paradójicamente, Rossler afirma que Borges se identificó con el lunfardismo, y con el tango, una lectura que muestra que, si conoce el interés de Borges por ciertas zonas de cultura popular en los años 1920 y 1930, no sabe exactamente hacia qué objetos se dirigía; su lectura es coherente con el recorrido de Rossler, quien además de cantar tangos, escribió algunos.⁵⁹ En “El amor por Buenos Aires”, diálogo entre Borges y Mujica Láínez animado por María Esther Vázquez en 1977,⁶⁰ a partir de la idea de que en el presente ya no hay pasión literaria y la afirmación de una oposición entre calidad de la obra y éxito de ventas, Borges afirma que “todas las épocas fueron espantosas para quienes



“Borges, claro, dice que nunca existió tal cosa” (Tiempo Argentino, 4 de marzo de 1984)

tuvieron que vivirlas, pero luego en el recuerdo todo se mejora”, y por eso para algunos hay nostalgia del pasado; Mujica Láínez le dice entonces que él, sin embargo, perteneció a un grupo llamado Florida, y responde Borges:

⁵⁷ Acerca de la importancia que las historias de la literatura argentina otorgan a las vanguardias, ver Maradei 2020: 173-236.

⁵⁸ Rossler, Osvaldo, “Jorge Luis Borges: el poeta del asombro” (*Clarín*, 28 de octubre de 1976).

⁵⁹ Osvaldo Rossler nació en Buenos Aires en 1925; publicó su primer libro de versos – *Reservando mi lágrima para lo cálido de mis cenizas* (1952); comenzó a escribir tangos hacia 1969. Rossler publica en *Clarín*, el 10 de enero de 1980, el prólogo escrito por Borges sobre su poema “Buenos Aires”, donde Borges afirma que la expresión poética de la ciudad de Buenos Aires es el más difícil de los problemas que el escritor argentino debe resolver – concepción que ya figura en “La presencia de Buenos Aires en la poesía” (*La Prensa*, 11 de julio de 1926, p. 6).

⁶⁰ *La Nación*, 30 de abril de 1977.

El grupo de Florida fue una invención de Ernesto Palacio y Roberto Mariani. No hubo ni grupo Florida, ni grupo Boedo. Eso se hizo porque se pensaba que convenía que en Buenos Aires hubiera grupo literario a la manera de París, que hubiera cenáculos. A mí me hablaron de los dos grupos y yo dije que prefería ser de Boedo, pero los organizadores me dijeron que ya me habían puesto en el de Florida. Total, no tenía importancia porque era una broma. Hubo escritores, como Arlt y Olivari, que pertenecieron a los dos. (Borges 1977)

En estos casos como vimos el tema de la vanguardia surge en el contexto de otras temáticas; en la nota “Borges, claro, dice que nunca existió tal cosa”, firmada por R.R. aparecida en *Tiempo argentino* en 1984,⁶¹ con el subtítulo “Con su mezcla habitual de candor y malicia, uno de los protagonistas de la aventura opina que su único motor fue el deseo de notoriedad”, en cambio, la cuestión central es la revista *Martín Fierro*: las preguntas y respuestas ponen aquí en escena el enfrentamiento de dos concepciones.

Borges empieza por afirmar que no sabe nada de la revista, que tuvo poco que ver con ella, aconseja consultar más bien a González Tuñón, y dice que era de Evar Méndez y de Gironde; cuando el periodista lo insta a opinar libremente sobre ella, parece sorprendido que se le permita hacerlo, y afirma: “Todos los que estábamos ahí buscábamos notoriedad”, una posición que coincide en cierta medida con la de Poggioni (1968); vuelve también a la idea de que crearon esos grupos para imitar a los cenáculos franceses, y que Boedo y Florida fueron un invento de Palacio y Mariani, e insiste en el hecho que no sabe por qué lo pusieron en Florida pero que él no quería, no le gustaba; luego cuestiona la presencia de Güiraldes en un grupo de vanguardia, afirmando que nunca escribió nada de vanguardia; cuando el periodista le recuerda que Evar Méndez atacaba a Lugones, Borges dice que él también lo atacaba, pero gratuitamente, y que lo hacían por sus posiciones políticas, y vuelve sobre el itinerario de Lugones, criticando sus posiciones. El periodista le pregunta entonces qué pensó de la adhesión de Lugones a Uriburu, y Borges contesta recordando que se le había prometido la dirección de la Biblioteca Nacional, pero Lugones no la aceptó – un episodio que recuerda lo que le ocurrió a él cuando el golpe de estado de 1955: no había promesa en el caso de Borges de parte de los golpistas, lo cual justificaría indirectamente que haya aceptado el cargo de director de la Biblioteca; en otras palabras, se beneficia con el golpe, pero sin haber participado en él. Insiste entonces en que no se debe juzgar a los escritores por sus opiniones – una posición que se encuentra en sus declaraciones ya desde los años 1970, y que vuelve permanentemente. Luego el periodista le pregunta por los poetas martinfierristas, a lo que Borges responde que Rega Molina y Olivari eran buenos, aunque insinúa que en la revista no había ninguno de calidad; agrega que González Tuñón era un poeta menor, pero defiende los cuentos de su hermano. A la pregunta por Gironde, dice que era un mal poeta, que escribía muy mal, que sus frases eran espantosas, y cita una que el reportero dice no haber leído nunca en Gironde (“Los putos tienen la bragueta atrás”), pero afirma que eran buenos poetas González Lanuza, Ricardo Molinari, Norah Lange; cuando el periodista recuerda que recientemente se editó la obra de Jacobo Fijman, Borges dice que era muy mediocre, y cuenta una

⁶¹ *Tiempo Argentino*, 4 de marzo de 1984.

anécdota de cuando él trabajaba en la Biblioteca y Fijman se volvió loco. El periodista vuelve entonces a *Martín Fierro* y dice que la crítica actual valoriza mucho “Leyenda policial” de esos años; recordemos que, en efecto, el cuento había sido publicado en la revista *Punto de Vista* en 1981, acompañando al artículo de Beatriz Sarlo “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”.⁶² Borges contesta al respecto: “Es un cuento que por lo menos sirvió para otro cuento: ‘Hombre de la esquina rosada’ salió de ahí”, y agrega que es un mal cuento que inspiró una buena película, la de René Mugica,⁶³ y agrega: “No me lo explico.” El periodista le pregunta entonces por cierto discurso xenófobo de *Martín Fierro*, a lo que Borges responde volviendo sobre el título de la revista, luego sobre la obra de Hernández y la visión de Lugones, para recordar luego que era el único libro que el general Menéndez tenía consigo en Malvinas, y señala que es paradójico porque es la historia de un desertor, lo que lo lleva a afirmar la falta de cultura y de refinamiento de los militares – en el año 1984. Acerca de Güiraldes, y *Don Segundo Sombra*, asociados a la línea del periódico, Borges dice que a él no le gustó la novela, y que Güiraldes quiso escribir un gaucho diferente del de Hernández y Ascasubi, pero le salió un gaucho manso;⁶⁴ luego el periodista afirma que los orilleros de sus cuentos se asemejan más al gaucho del moreirismo, al matrero, y Borges contesta: “Sí, es cierto, el poema “El guapo”, de Carriego, está dedicado a ‘San Juan Moreira’. Yo creo que Carriego me permitió darme cuenta de las posibilidades literarias de las orillas”; a partir de allí, recuerda sus estudios en Europa, que *Las Misas Herejes*, con dedicatoria a su padre era uno de los pocos libros argentinos que tenía. Para terminar, el periodista le pregunta qué valor atribuye a la revista *Martín Fierro*, Borges responde que ninguno. Se le pregunta entonces si prefiere a Macedonio o a Lugones, y Borges afirma tener un buen recuerdo de Macedonio, y afecto por él,⁶⁵ pero no por Lugones, sin pronunciarse por su literatura.

La publicación de las conversaciones con Osvaldo Ferrari, que considero como he dicho en la categoría “entrevistas letradas” (incluso por su modo de edición) formalmente cercanas al ensayo, que empieza en 1984, en *Tiempo argentino*, permite un grado de sistematización y de formalización de sus concepciones. Dentro de esta serie, “Boedo y Florida: esos grupos ilusorios que se estudian en las universidades”, publicada el 6 de marzo de 1985, comienza evocando los primeros años de *Sur*; Borges dice (como de costumbre) que no sabe nada del asunto, pero luego afirma que Victoria Ocampo puso en el comité de redacción a todos los que estaban en su casa ese día para no ofenderlos, así como a extranjeros que no podían ser consultados (Ortega y Gasset, Drieu La Rochelle), cuya participación cuestiona así. Sus respuestas implican que no había un grupo detrás de la revista, pero también afirma que era “un lindo grupo”; dice

⁶² *Punto de vista*, marzo-junio 1981, p. 3- 8; “Leyenda policial” p. 9. Esta lectura y el cuento de Borges forman parte del programa de la cátedra de Sarlo “Literatura argentina II” en 1987.

⁶³ *Hombre de la esquina rosada*, dirigida por René Mugica, Producción Salvador Salías, Argentina, 1962.

⁶⁴ Acerca de la lectura que Borges hace de Güiraldes, ver Louis 2014a: 303-310; 318; 336-337; 349-350; 405-408.

⁶⁵ [Nota de la coord.: Ver, en este mismo dossier, el artículo de Munir Hachemi Guerrero.]

que él no opinó nunca sobre los originales, y que quién lo hacía era José Bianco. Si su posición parece ambivalente, insiste en el hecho que no existía un “grupo Sur”, una posición que se opone a la lectura que la crítica moderna hace de la revista: la postulación de este grupo corresponde a una concepción de las revistas como proyecto de intervención cultural que será esencial para la crítica de *Punto de Vista* (año 6, número 17, abril-julio 1983). Cuando vuelve sobre el nombre de la revista, recuerda la carta de Drieu, y por ese camino llega a Boedo y Florida: “usted recuerda esos dos grupos ilusorios que ahora se estudian en las universidades: el grupo de Florida y el de Boedo – que no existieron nunca”, dice al periodista, y retoma sus argumentos ya recordados: que habían sido organizados por Roberto Mariani y Ernesto Palacio sobre el modelo de los cenáculos y de las polémicas de París; él quería estar en Boedo, porque no conocía esa zona de la ciudad, pero le dijeron que el reparto ya había sido hecho y que le había tocado Florida, pero que muchos escritores, como Arlt y Olivari eran de los dos; insiste sobre el hecho que la creación de esos dos grupos fue una especie de truco, de propaganda: “y ahora eso se estudia y se estudian los ‘Epitafios’”. Acerca de éstos, dice que fueron redactados “por los interesados porque no se atacaba realmente a nadie”. Describe los enfrentamientos y polémicas estéticas entre los dos grupos como un “simulacro de guerra”, a lo cual Ferrari contesta que esa declaración que va a escandalizar a los que hacen antologías e historia de la literatura. Sigue Borges afirmando que la historia de la literatura está hecha “un poco de esos simulacros”, y que eso es culpa de los franceses, porque en Francia existen escritores que escriben para la historia de la literatura, porque se clasifican ellos mismos como de izquierda, de derecha, normandos, meridionales... En este punto los opone a los ingleses, usando la cita de Novalis “cada hombre es una isla”, para afirmar que cada inglés es una isla; a partir de ahí; por ese camino llega al romanticismo y al error que consiste en reducir la poesía a una imagen, y vuelve a *Sur*, para volver a afirmar que él no pertenecía al grupo, y recordar a Mallea. Al final de la entrevista, cuando Ferrari le pregunta si se acuerda de alguna otra revista, cita a *Prisma*, *Proa* y *Ultra*, sin dar mucha información, y luego recuerda que con González Lanuza habían ideado una revista con colaboraciones anónimas y sin indicación de quienes cumplen los cargos, que no provocó gran entusiasmo. En el momento en que recibe el Premio Cervantes, evoca sus recuerdos personales de Gerardo Diego y las vanguardias, y aparece una opinión casi positiva de Vicente Huidobro; esto lo lleva a la idea de las enciclopedias, lo que muestra que concibe el premio dentro de la definición de la historia literaria, y a bromear sobre si debe comprarse la de Espasa Calpe.⁶⁶ Como vemos es evidente en este artículo la identificación de la importancia otorgada a las vanguardias a la crítica universitaria (posición que también adopta Ferrari en sus preguntas), lo que muestra que Borges estaba al tanto de las hipótesis que la crítica moderna estaba desarrollando.

Una muestra de interpretaciones que circulaban ya –que se volverá la versión clásica a partir de la crítica moderna– puede verse en la nota “Florida vs. Boedo y la revista

⁶⁶ “Los Cervantes del Siglo XX, Dijo Borges: ¿No será una broma?” (*El País*, Montevideo, 3 de febrero de 1980.)

‘Martín Fierro’”,⁶⁷ del mismo año 1984, publicada en el diario *Los Andes* de Mendoza,⁶⁸ con el subtítulo “Una fructífera controversia”, que presenta las vanguardias como un momento fundacional de la cultura argentina, que se volverá la versión clásica a partir de la crítica moderna; se trata de una nota casi académica, muy bien informada, firmada “(CINECC – OEA)”.⁶⁹ A partir de una genealogía y una historia de la poesía argentina, que empieza con Rubén Darío y su publicación en Buenos Aires de *Prosas profanas* en 1896, sigue con Lugones, Banchs, Fernández Moreno, Güiraldes, llegamos a 1920, momento en que se sitúa una revolución poética a cargo de Jorge Luis Borges, junto con Fernández Moreno. Se enumeran los principios del ultraísmo según el Borges de los años 1920, y se reproduce su poema “Campos atardecidos”, de *Fervor de Buenos Aires* (1921), acentuando la importancia del ultraísmo argentino según Guillermo de Torre. El autor de la nota muestra un buen conocimiento de la crítica de la época, y del momento, que puede deberse a una participación, pero se posiciona en un nivel analítico. Recuerda las revistas *Prisma*, *Inicial*, *Proa*, *Valoraciones*, da detalles sobre éstas; llega luego a la oposición Boedo/Florida, que corresponde a la de un barrio populoso y una calle lujosa y cosmopolita; Boedo es presentado como un grupo contemporáneo al ultraísmo y “neorrealista”, que consagra sus esfuerzos literarios a la ciudad, y sus animadores son Gustavo Riccio, Álvaro Yunque, Leónidas Barletta, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari – éste último sería el más representativo, y se reproduce uno de sus poemas. La nota aclara que, para los seguidores de Florida, los de Boedo eran artísticamente reaccionarios y que encarnaban la extrema derecha literaria. Donde la nota se aparta de la versión difundida a partir de la crítica moderna, es cuando afirma que ambos grupos habrían fusionado en 1940, con representantes como Vicente Barbieri, Wilcock, César Fernández Moreno, Bosco, etc. A pesar del tono analítico, señala que Boedo no llegó a constituir una escuela literaria sino un grupo cuyas inquietudes trascendían la literatura, y recuerda sus publicaciones y en particular el trabajo editorial de Antonio Zamora, *Claridad* y *Los pensadores*, *Los nuevos*, y, por esta vía, volvemos a la crítica moderna: “Probablemente la figura más importante que surge de Boedo, aunque no milita en la escuela, es Roberto Arlt, que no fue poeta sino novelista.” La introducción de Arlt como un escritor apartado de estos movimientos anuncia lecturas posteriores de la crítica moderna, mientras la nota se concentra luego en *Martín Fierro*, y muestra un conocimiento exacto de la publicación, definida como un impulso innovador, batallador, recordando su fama satírica, sus cuarenta y cinco números, la expresión “martinfierroismo”. Se mencionan también las revistas anteriores del mismo título, y se reproduce su “Manifiesto” del número 4, así como el testimonio de Evar Méndez; da luego una larga lista de colaboradores, luego de aclarar que algunos autores de Boedo colaboraron, aunque sin sentirse representados en ella. Vuelve también sobre su trabajo

⁶⁷ *Los Andes*, Mendoza, 19 de agosto de 1984.

⁶⁸ *Los Andes* fue fundado en 1883 por Adolfo Calle; fue el primer periódico argentino en publicarse en internet como diario digital, en septiembre de 1995.

⁶⁹ Centro Regional de Información sobre Educación, Ciencia y Cultura -CINEC- (OEA). Se agradece toda información sobre esta institución y el posible autor de la nota.

de difusión de escritores extranjeros, y señala que intentó adoptar una postura apolítica, y en parte lo logró. Según el autor de la nota, el tema de coincidencia entre los escritores martinfierristas, fue el ataque al rubenismo, que caracteriza citando a Borges, pero también dice que algunos martinfierristas atacaron a Lugones por sus posiciones políticas y satirizaron a sus seguidores, aunque, en general, mostraron respeto por él, demasiado respecto según Mariani. Se agrega que *Martín Fierro* emitió juicios condenatorios respecto de escritores argentinos de otra generación todavía vivos (como Gálvez), y que la controversia con Boedo siguió un tiempo, y que Borges asocia Boedo a Carriego, de quien afirma: “lacrimosa estética socialista, cuya inconsciente reducción al absurdo efectuarían mucho después los de Boedo”. Concluye, sin embargo, sobre los nexos indudables entre los dos grupos, y sobre el espíritu renovador que *Martín Fierro* infundió a las letras argentinas.

Un último matiz en cuanto a las posiciones aparece en 1985, en “Mis libros”⁷⁰, en el que podemos leer huellas dejadas por las declaraciones anteriores de Borges, ya mencionadas, y también por el tipo de preguntas que se le hacen, donde afirma que se siente cerca de *Fervor*, pero lejos de *Luna de enfrente* y de *Cuaderno San Martín*; comienza entonces a describir al ultraísmo como un intento infructuoso de reescribir *Lunario sentimental* de Lugones, afirma que escribir bien era escribir como Lugones, y retoma la idea de una revista anónima (que, según él, solamente aprobaron él y Guillermo Juan (Borges, su primo y colaborador de varias revistas de vanguardia de la época); agrega un comentario similar al que hará sobre Güiraldes y el campo: que él mismo conoció poco las orillas –una posición a la que la crítica moderna se opone, como veremos. Termina afirmando que hay que olvidar el ultraísmo, que es una “miseria” y un error, pero “un error menor”. Esta posición es la que va a fomentar la crítica moderna, porque postula una relación de oposición entre las vanguardias y el modernismo de Lugones, que corresponde al esquema clásico de estos movimientos.⁷¹ Resulta tal vez también del hecho que las preguntas implican la atribución de un valor particular a la revista *Martín Fierro*, y por lo tanto a las vanguardias, en tanto episodio de la historia nacional, pero también debido a la calidad de su producción; se insinúa la idea de que la reflexión sobre el fenómeno puede aportar respuestas y claves sobre cultura nacional. Otras implicaciones son que Lugones era el enemigo para las vanguardias, junto con el modernismo, que hubo poetas que pueden definirse como martinfierristas, entre los cuales algunos eran buenos; que hubo una línea en la revista *Martín Fierro*, a la que corresponde *Don Segundo Sombra*; que “Leyenda policial”, está vinculado a los movimientos de vanguardia, y que marca el comienzo del Borges narrador, que aportó otra visión del gaucho-compadrito, asociados aquí, y confirma la importancia de las orillas en Borges. En las respuestas de Borges percibimos, sin embargo, el rechazo de todas estas implicaciones y presupuestos; apuntan a dismantelar la historia de su propia textualidad, como lo hizo hasta el final de su vida mediante la selección y construcción creativa de sus volúmenes (Louis 2014a). Su visión de

⁷⁰ *La Nación*, 28 de abril de 1985.

⁷¹ La crítica moderna basa su concepción en Bürger 1984.

Carriego corresponde a los años 1970 y 1980, y pone en escena un criollismo personal, elaborado durante sus años en Ginebra. Notamos, también, que el postulado de Borges se opone diametralmente al de la crítica moderna: considerar las vanguardias como mera imitación de un movimiento del medio literario francés escamotea su uso como marca cultural específica argentina, que define una línea de innovación, y se proyecta hacia la posibilidad de articular vanguardia estética y política.

Todo ello nos lleva a afirmar que Borges somete las vanguardias a un vaciamiento de su ideología estética en particular, cuyo objetivo último es no hacer de ellas un momento clave de la historia literaria; el movimiento contribuye, además, a desnaturalizar su propio recorrido en tanto escritor. Notemos que, entre la crítica moderna, hay una excepción, el artículo de Claudia Gilman, “Polémicas II”, publicado en la *Historia social de la literatura argentina* (1989), compilado por Graciela Montaldo dentro del proyecto de David Viñas, que corresponde, en cierta medida, a la visión de Borges, porque subraya a la vez el aspecto lúdico de las vanguardias, y minimiza su importancia en la historia cultural, marcando rasgos específicos que las distinguen del modelo adoptado por la crítica moderna (1989: 49-67).

3.2. El intelectual en la hora de los lobos

Como he tenido ocasión de señalarlo, en el prólogo a *Recuerdos de Provincia* de Sarmiento (1943) después de haber observado que “El decurso del tiempo cambia los libros”, Borges afirma que cuando lo leyó veinte años atrás “El insípido mundo [...] parecía alejado de toda violencia...” Y sigue: “Tan manso, tan irreparablemente 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”.⁷² Al oponer una lectura de *Recuerdos de Provincia* como documento del pasado a una marcada por el contexto de la segunda guerra mundial (una época donde la violencia es contemporánea y no forma parte de la historia), la barbarie aparece como una nostalgia padecida por su generación en los años veinte y como determinante de sus búsquedas estéticas. La ficción es posible, entonces, excluyendo el carácter documental, es decir, si se evacúa toda intención mimética respecto de la realidad. A la barbarie hay que conquistarla, transformando la nostalgia de ella en ficción: a los períodos pacíficos corresponde el deseo de ficcionalizar en lo literario una realidad violenta. La problemática se modifica cuando la realidad se vuelve feroz, y hay que jugar a la barbarie,⁷³ acto que pertenece al orden de lo real y al de los comportamientos. La realidad histórica debe entonces ponerse al servicio de la literatura y suscitar renovaciones

⁷² En el contexto del retorno de la democracia, este prólogo se vuelve a publicar en Montevideo, sin indicación de su publicación anterior, bajo el título de “Releyendo a Sarmiento” (*El Día*, Montevideo, 28 de diciembre de 1985 al 3 de enero de 1986).

⁷³ “Anotación al 23 de agosto de 1944” (Sur, n° 120, 10/1944, pp. 24-26). [Nota de la coord.: Sobre este ensayo, ver el artículo de Daniel Balderston en este mismo dossier.]

estéticas extremas. Fue siempre la posición a partir de la cual Borges pensó la censura, erradicando, a la vez, concepciones humanistas y facilismos estéticos (Louis 2007).⁷⁴

La conjunción vuelve en el período de la dictadura, primero bajo la forma de la negación: en una conferencia de prensa dada en julio de 1977, afirma que en un reciente viaje por Europa tuvo que defender a su país y al gobierno, y que hay gente que piensa que Videla es un Rosas.⁷⁵

Es, sin embargo, la opinión que adopta y difunde, a partir del retorno de la democracia, cuando se empiezan a conocer los detalles de la represión estatal, aunque exista una etapa intermedia, que permite comprender la operación historiográfica respecto de la historia argentina: en 1979, en una entrevista que le hace María Esther Vázquez a su regreso de un viaje por México, Colombia, Perú y Ecuador, luego de oponer México, que viviría con los ojos puestos en su pasado indígena y en la derrota de los imperios, afirma que: “Nuestro pasado es de nómades y de bárbaros”. De este modo, la asociación a la barbarie permanece imprecisa, pero se la reenvía al pasado, que, sin embargo, corresponde a diferentes momentos históricos, puesto que él mismo propone leer su “Poema conjetural” como si hubiera sido escrito contra el peronismo en una entrevista con Roberto Alifano en 1981,⁷⁶ en la cual reflexiona largamente sobre las dictaduras, oponiéndose a ellas y a la existencia del estado, y defendiendo la anarquía; muestra además una sensibilidad hacia la pobreza que se incrementa en el país, se pronuncia contra toda guerra, contra la

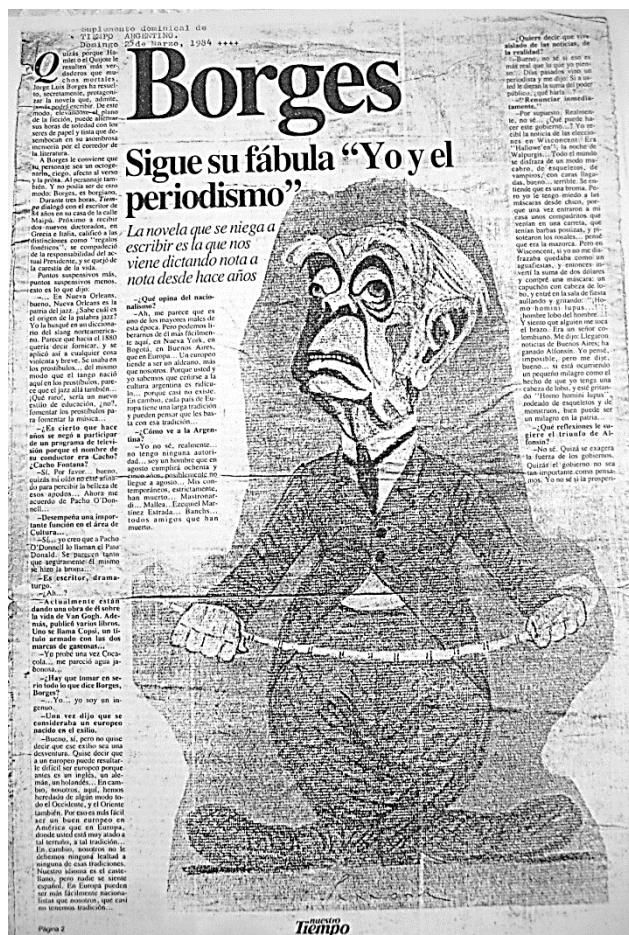


⁷⁴ La permanencia de esta imagen en Borges puede verse en el artículo “Frente al público interrogante: Amor, vida, religión y esperanza, en la palabra de Borges” (*Clarín*, Buenos Aires, 8 de febrero de 1984, p. 29), donde cuenta que, invitado a una fiesta de Halloween en Madison (Wisconsin), compró una máscara de lobo y: “Entré en a la reunión aullando y gritando “homo homini lupus”, el hombre es un lobo para el hombre. En ese momento siento un tirón en un brazo: era un argentino, diciéndome: “Ha ganado Alfonsín” Se había producido el milagro.”

⁷⁵ No dispongo aún de más datos que permitan identificar el artículo. Los otros temas que aborda son: la lengua, acerca de la cual afirma que repitió opiniones de Paul Groussac; anuncia las conferencias *Siete noches*; afirma que siempre desestimó su capacidad para escribir novelas, que no conoce a los escritores contemporáneos argentinos, que él mismo es un escritor del siglo XIX, y que no cree en sus propios méritos. La fotografía que acompaña el artículo lo muestra en medio de un círculo de personas sentadas, relativamente informal, asumiendo una pose de habla. Esta preocupación por la imagen argentina en el exterior no es común, y podría traducir cierto nacionalismo, o, en todo caso, la intención de subrayar la distancia entre su inscripción en un circuito de fama nacional y uno internacional.

⁷⁶ Alifano, Roberto: “Borges entre los políticos y la virtud” (*Clarín*, 10 de abril de 1981). El “Poema conjetural” fue publicado en *La Nación* el 4 de julio de 1943, y retomado en *Otros poemas*, Buenos Aires, Emecé, 1954. Ferrari interroga largamente a Borges sobre él, en “Conversaciones con Osvaldo Ferrari: Borges, o el otro destino sudamericano” (*Tiempo Argentino*, 13 de marzo de 1986).

noción de guerra justa que, como se sabe, el último gobierno militar usó para justificar la represión ilegal, vuelve sobre su firma de solicitadas sobre los desaparecidos, y sostiene: “pasamos de un terrorismo sonoro a un terrorismo clandestino”. A pesar de estas declaraciones, confirma su plena adhesión a un estado de derecho, dice que el terrorismo debe ser castigado de modo legal, en un gesto de clara oposición a lo que se conocerá más tarde como “teoría de los dos demonios”.



Con la llegada de la democracia, observamos que el pasado asociado a Rosas y la barbarie se identifica con el gobierno militar.⁷⁷ En “Borges Sigue su fábula ‘Yo y el periodismo’”, reportaje de Alejandro Stillman, publicado en *Tiempo Argentino*, en 1984,⁷⁸ las preguntas conciernen en parte su imagen pública, pero también la situación política argentina, los militares, el poder estatal, Alfonsín, y también la prensa; después de declararse contra el nacionalismo, y sostener sus ideas expuestas en “El escritor argentino y la tradición” acerca de las relaciones entre la cultura argentina y la europea, de afirmar que la esperanza en ese momento un deber de los argentinos y cuestionar la división en estados, asocia la época de los militares a la de Rosas: la pregunta del periodista es: “Usted dijo que las

⁷⁷ En *El tamaño de mi esperanza*, encontramos la asociación entre Rosas e Yrigoyen (Louis 2014a: 40; 222; 353-355). Antes de la última dictadura, Rosas es identificado a la violencia de los movimientos armados de guerrilla, como se ve en una carta publicada en *La Prensa*, el 1ero de noviembre de 1969: “Los escritores que firman esta declaración han advertido con justificado estupor la creciente glorificación de las montoneras, de los caudillos que las capitaneaban y del nombre de Rosas. Tales apologías contradicen todo el proceso democrático de la historia argentina y presuponen una extraña nostalgia de la barbarie, del despotismo y de la crueldad. No es difícil adivinar, detrás de estos anacrónicos arrebatos el designio de instaurar, ahora y aquí, sistemas no menos opresivos e inicuos”. Firman: Horacio Armani, Carlos Avellaneda Huergo, José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Susana Bombal, Jorge Luis Borges, Jorge Calvetti, José S. Campobassi, José Edmundo Clemente, Nicolás Córaro, Jorge Cruz, Bettina Edelberg, Luis de Elizalde, Fermín Estrella Gutiérrez, Enrique Fernández Latour, Patricio Gannon, Jorge L. García Venturini, Juan Carlos Ghiano, Roberto F. Giusti, Joaquín Gómez Bas, Bernardo González Arrili, Adela Grondona, Alicia Jurado, Bernardo Ezequiel Korembliot, José Luis Lanuza, Mario A. Lancelotti, Carlos Mastronardi, Manuel Mujica Lainez, Silvina Ocampo, Manuel Peyrou, Jaime Potenze, Ricardo Sáenz Hayes, Leónidas de Vedia, Oscar Hermes, David Vogelmann, Orlando Williams Alzaga.

⁷⁸ “Borges Sigue su fábula ‘Yo y el periodismo’”, suplemento dominical de *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1984. Reportaje de Alejandro Stillman.

pesadillas son grietas del infierno; se me ocurre que la figura vale para referirse al tiempo que acabamos de vivir, una época de pesadillas.” Respuesta de Borges: “Pero...con lo que se está descubriendo últimamente, parece que sin darnos cuenta hemos estado viviendo en tiempo de Rosas, o peor quizás...” La cuestión lleva a su propia posición ingenua respecto del gobierno militar, y a su relato del descubrimiento de la represión ilegal; luego Stillman le pregunta por su relación con el periodismo, ante lo cual declara que fracasó en su intento de serlo porque no comprende por qué solamente lo extraordinario se vuelve objeto de nota, y también afirma que le divierte ser entrevistado, porque “no puedo estar todo el día fabulando”.

El resto del reportaje se concentra en su relación con su propia obra, y muestra su tendencia a desvalorizarla —que justifica diciendo que cuando lee su propia obra la percibe como un borrador, o como versiones, y termina reconociendo la exigencia social de escribir novelas. Retoma la idea en “Habla Borges”, publicado en *La Razón*⁷⁹ y en “Borges: ‘Hemos estado viviendo como en la época de Rosas’”, en *La Nación*,⁸⁰ ambos de 1985, donde comienza por insistir en el hecho de que estaba engañado respecto de la violencia estatal, que gente amiga conservadora le hizo creer que los desaparecidos estaban simplemente fuera del país, y vuelve a contar cómo cambió de opinión. Se muestra muy impresionado por declaraciones de los testigos, y, como en otras notas, por el carácter cotidiano y banal que adquirió la tortura, aplicada de modo científico (lo que antes había señalado respecto del peronismo, Charbonnier, 1967: 96-97). Curiosamente, retoma, para referirse al gobierno de Alfonsín, los términos que había usado para el gobierno militar, cuando afirma que es un gobierno, no muy brillante, pero de caballeros. En la versión de *La Nación* se agrega el polémico deseo de ver desintegrarse el peronismo.⁸¹

⁷⁹ *La Razón*, 15 de agosto de 1985.

⁸⁰ 15 de agosto de 1985.

⁸¹ Los juicios contra la junta directiva militar se desarrollaron entre el 22 de abril y el 9 de diciembre de 1985. Borges asistió a la sesión del 22 de julio. Entre los artículos que lo mencionaron, se encuentran: “Jorge Luis Borges asistió hoy a la audiencia del juicio a las juntas” (*La Razón*, 22 de julio de 1985), donde se señala únicamente que concurrió y se precisan los casos tratados; “Borges en los juicios”, también en *La Razón* (Buenos Aires, 22 de julio de 1985), donde se indica que fue invitado por el fiscal Strassera, y se reproduce una foto de ambos, así como sus palabras: “Desconozco el punto hasta que se puede castigar a nadie, pero tampoco es posible hacerse cómplice del crimen y la impunidad.” El encuentro es también objeto de la nota “Borges con Strassera” (*La Nación*, Buenos Aires, 23 de julio de 1985), donde se señala que Borges asistió a uno de los testimonios más crudos, el de Victor Melchor Basterra, y se reproduce la misma frase, acompañada de la cita de Almafuerte: “Solo pides justicia, pero será mejor que no pidas nada”, para afirmar que es mejor olvidarla, y agrega: “¿Quizá ya pedir justicia sea excesivo?” Nótese que, a pesar de su cambio de opinión, estas declaraciones resultan extremadamente polémicas en el contexto. La revista *Gente* publica una nota de varias páginas acompañada de fotografías bajo el título de: “Fuimos al juicio con Borges” (n° 1044, 25 de julio de 1985); según esta versión, lo invita a asistir al juicio el periodista de la revista, pero el título sugiere que lo acompaña, lo cual no sorprende vistas las posiciones de la revista durante el gobierno militar; Borges dice que el fiscal le aseguró que no habría justicia, porque las pruebas han sido destruidas y afirma que alcanzaría con condenar a la junta, como en Alemania; recuerda que durante la audiencia un general usó una frase suya para disculparse (“El olvido es el único poder antes de la venganza”), y se muestra molesto ante esto, oponiéndose a la aplicación de esta idea en este caso; caminan a Tribunales, los paran continuamente para saludarlo, un adolescente le pregunta si lo puede tocar, lo llaman Maestro; al entrar y ser interrogado por los periodistas recuerda la frase de Almafuerte; dice a Strassera que es valiente, como la gente que declara; el defensor quiere explicarle por qué lo hace. Borges horrorizado, escucha testimonios, y al salir declara: “Siento que he salido del

La cuestión de la violencia y la literatura se inscribe en otras problemáticas presentes en la época: la de la autonomía de la literatura respecto de lo político, que implica la reflexión sobre el estatuto de la ideología del escritor, y la de su propia identidad en tanto escritor. En toda una serie de reportajes y textos, Borges afirma la autonomía de la literatura respecto de lo político, asociándola a la escritura como oficio y al placer de la lectura:⁸² la literatura pertenece a la realidad –es “un objeto que se agrega al mundo”–,⁸³ no constituye una esfera otra; la literatura y los discursos políticos tienen el mismo grado de realidad.⁸⁴ Su concepción se opone, por lo tanto, a uno de los postulados esenciales de la crítica moderna, en el cual se basa la mayoría de nuestros trabajos: la de la organización de las producciones sociales como series, que toma como punto de partida la propuesta del Formalismo Ruso, y, en particular, de Iuri Tinianov⁸⁵ y, luego, de Mukarovsky,⁸⁶ y de la cual David Viñas propone una versión que ha dejado una duradera impronta en la crítica argentina (1964, 2005).

No hay momento de su carrera (creo) en que Borges no haya afirmado que las obras no deben ser leídas en función de las ideas de sus autores o de la biografía de estos, aunque a menudo haya observado las representaciones a que da lugar este tipo de lectura, y haya entrado abiertamente en conflicto con ellas. En el contexto de la última dictadura, sin embargo, esta posición se vuelve muy problemática, especialmente en ocasión del célebre almuerzo al que Videla convoca a una serie de escritores, el 19 de mayo de 1976, al que asisten Ernesto Sábato, Leonardo Castellani, Horacio Esteban Ratti, entonces presidente de la SADE, y Borges. La prensa sigue el evento con interés, y parece apoyar el (estéril) intento del gobierno militar de presentarse como una dictadura ilustrada, aunque las versiones sobre lo ocurrido son contradictorias, por lo que quisiera restituir la crónica de la cobertura de que es objeto por los medios. Antes de ir, Borges, que no se encontraba en el país en el momento del golpe, declara que tiene la intención de felicitar a Videla por haber “salvado la patria” del peronismo y del

infierno”, y que no importa el partido al que pertenece, que es un ser humano que ha sufrido, y que es una de las experiencias más horribles de su vida. Notemos la frase: “A veces pienso que colegas míos, escritores, defendían todo eso.” El 31 de julio de 1985, Borges publica un texto suyo en *Clarín*, “Lunes 22 de julio de 1985”, donde narra su asistencia a la sesión del juicio; subraya el infierno rutinario de la tortura, y agrega: “Sin embargo, no juzgar y no condenar el crimen sería fomentar la impunidad y convertirse, de algún modo, en su cómplice.” Para terminar, subraya la paradoja de ver a los militares que abolieron el Código Civil, ampararse ante él, y a los abogados perseguidos por ellos protegerlos.

⁸² Vázquez, María Ester, “La pasión literaria” (diálogo entre Lida y Borges), *La Nación*, 13 de febrero de 1977; “Lo estrictamente literario”, *El Día*, Montevideo, 12 de febrero de 1977.

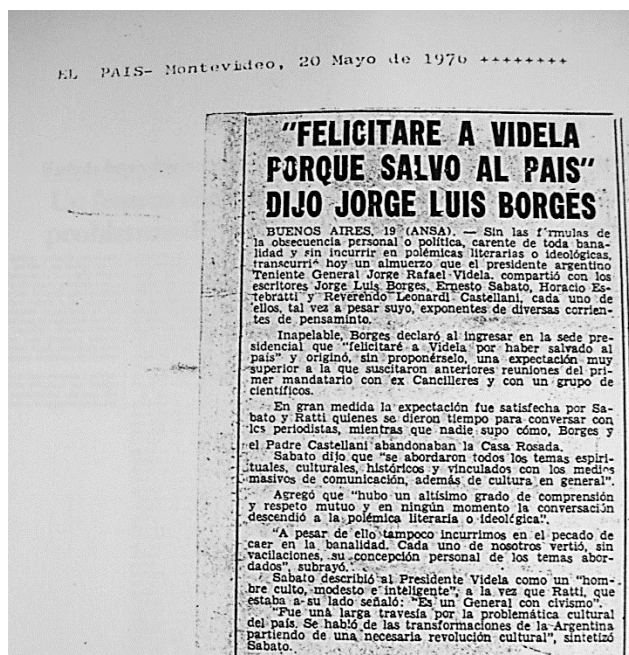
⁸³ Conversaciones con Osvaldo Ferrari: “La poesía no corresponde a una emoción o un tema: es un objeto que se agrega al mundo”, *Tiempo Argentino*, 1 de agosto de 1985.

⁸⁴ Jalfen, Luis J, “El heroísmo de la conciencia” (*La Nación*, 12 de julio de 1981). En esta entrevista, declara también que la guerra es un crimen, cuestiona la realidad, e ironiza sobre las consecuencias que tuvo para él que el peronismo lo echara de su puesto de bibliotecario, lo que lo llevó a iniciar su carrera de conferencista; no aparece aquí el mito que pretende que fue nombrado inspector de aves; también ironiza, diciendo que él en verdad debería ser peronista. El periodista subraya el valor de la generación de Borges, y el hecho que se trata de un escritor que desatiende todo lo que no tuviera que ver con la literatura.

⁸⁵ “La noción de construcción”, “Sobre la evolución literaria”, en Todorov 1979: 85-88 y 89-101 respectivamente.

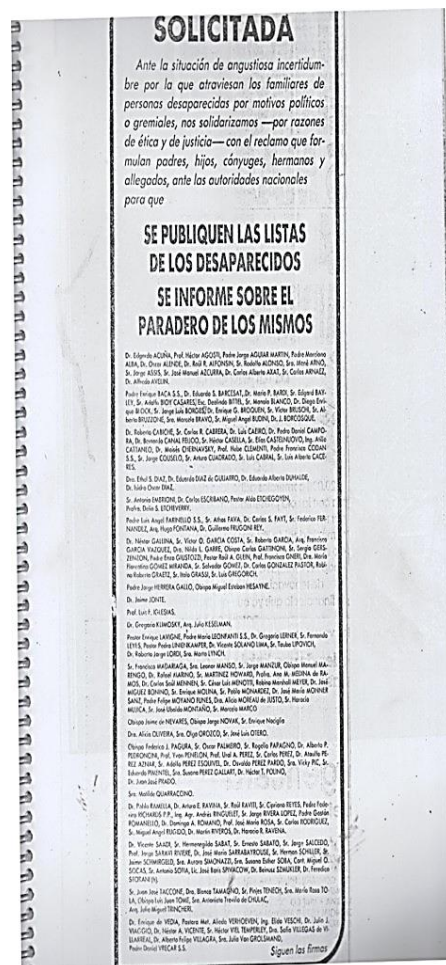
⁸⁶ Mukarovsky 2011; Pier, Vallance, Bilek, Kubicek 2018.

comunismo;⁸⁷ como es sabido, Leonardo Castellani aprovechó la ocasión para pedir por dos escritores desaparecidos, Haroldo Conti y Alberto Costa.⁸⁸



“Felicitaré a Videla porque salvó al país” dijo Jorge Luis Borges” (*El País*, Montevideo, 20 de mayo de 1976)

Después del almuerzo, Borges parece reticente a hacer declaraciones, mientras otros las hacen; según la prensa, entre los problemas discutidos, se encuentra la falta de una literatura que exprese la identidad nacional como *Facundo* y *Martín Fierro*; se señalan las reservas expresadas por Borges respecto de la realidad nacional, y que habría señalado que “la creación debe arrastrar al escritor”; Ratti declara que se alegra de que el gobierno no sea demagogo, y elogia la modestia de Videla, afirmando que el gobierno anterior era una sinrazón; Sabato se declara agradablemente sorprendido, y describe a Videla como un hombre culto, modesto, inteligente.⁸⁹ Hasta la publicación de este artículo, Borges no ha hecho declaraciones, y es difícil comprender por qué se niega a hacerlo; la prensa insiste, pero Borges resiste, como lo vemos en el artículo de Martín Muller “Un purgatorio para Borges y La Prensa”, publicado en *La Opinión* el 20 de mayo de 1976:⁹⁰ los periodistas que van a su domicilio se encuentran con un “castigo”,



Solicitada por los desaparecidos (*Clarín*, 12 de agosto 1980)

⁸⁷ “Felicitaré a Videla porque salvó al País” dijo Jorge Luis Borges, *El País*, Montevideo, 20/05/1976.

⁸⁸ “Un franco diálogo con Videla sobre problemas de la cultura y el espíritu”, *La Opinión*, 20 de mayo de 1976. José Luis de Diego sostiene que Sabato expresó su inquietud por la prisión de Antonio di Benedetto (2014: 119).

⁸⁹ “Videla y los escritores” (*Clarín*, 20 de mayo de 1976), con fotografía de Jorge Luis Borges junto a Jorge Rafael Videla, Horacio Esteban Ratti, Ernesto Sabato y Leonardo Castellani.

⁹⁰ Martín Muller, “Un purgatorio para Borges y La Prensa” (*La Opinión*, 20 de mayo de 1976).

porque Borges no quiere hablar del almuerzo, sino de cualquier otro tema, y solamente declara que hizo lo que había anunciado, agradecer a Videla por salvar la patria. La discusión se orienta entonces hacia la utilidad del escritor, ante lo cual declara que las expresiones políticas del escritor no tienen que ver con la literatura ni con la estética; que en USA dictó conferencias sobre literatura argentina; que el objetivo del arte es hedonista, y que él, con su obra y su trabajo, es útil a la patria; que el escritor debe limitarse al oficio de escritor, y no dar consejos, no opinar sobre política – una opinión que repite continuamente.⁹¹

Ante la insistencia de la prensa, retoma sus precedentes palabras, pero agrega que las opiniones políticas de un escritor no tienen vínculo alguno con su literatura;⁹² esta idea, sobre la cual insiste durante el gobierno militar y bajo la democracia, lo lleva a afirmar que es consciente de que a él mismo se lo juzga por sus declaraciones, muchas veces distorsionadas, y no por su literatura, y que quisiera que no fuera así:⁹³

El escritor debe ser juzgado por el placer que depara y por las emociones que procura al lector. En cuanto a las ideas, después de todo no tiene mucha importancia que un escritor tenga determinadas ideas u opiniones políticas, porque la obra se llevará a cabo a pesar de ellas, como en el caso de Kipling.⁹⁴

Esta curiosa posición, que puede verse como kantiana (o neokantiana), y su reivindicación permanente de que solamente cuenta la tarea literaria entran, sin embargo, en contradicción con sus intervenciones constantes en el espacio público, que muestran una falta de comprensión de la situación del país, y los excesos a los que lo ha llevado desde 1955 su anti-peronismo. A pesar de ello, es evidente que, si su presencia y sus declaraciones contribuyeron a otorgar legitimidad al gobierno militar, el examen de la situación muestra zonas poco claras, y permite pensar que la respuesta de Borges no correspondió enteramente a lo esperado desde el poder. Un elemento interesante es que, en esta ocasión, como en muchas otras, recuerda que vive de su pensión, y cuestiona la

⁹¹ Néstor Montenegro, “Borges habla” (*Gente*, Buenos Aires, 19 de julio de 1984). Borges habla largamente de los desaparecidos, de la esperanza y de la justicia, y del papel de Sábato en la CONADEP; casi parece resentido que Alfonsín no lo haya solicitado a él, y dice que es porque no lo conoce, pero insiste en que un escritor no debe opinar en materia política; también evoca su adhesión al anarquismo, y hace su autocrítica, aunque insiste en que el crimen de Aramburu es uno de los más grandes de la historia universal. Descarta también el riesgo de un nuevo golpe militar.

⁹² “Borges: “Yo a Bellow no lo conozco” Reportaje de Norberto Salgueiro a Borges (*Clarín*, 28 de octubre de 1976). Borges expresa su cansancio frente a reportajes, y dice que los periodistas le hacen decir cosas que no dijo; se siente acosado por la calle; afirma que para un escritor no importan las opiniones personales; evalúa los aciertos y errores del Nobel, que solo le interesa para viajar a Suecia; afirma efectivamente no conocer a Bellow, y que Malraux merece el Nobel.

⁹³ Reenvío a “Borges en el Convention Center o el gran show de la cultura” (*El día*, Montevideo, 18 de febrero de 1979); “Se me juzga por los reportajes” (*Mundo Color*, Montevideo, 17 de abril de 1979), donde vuelve sobre declaraciones sobre Gardel, y dice que sus propias palabras no tienen importancia, se declara experto en pesadillas, afirma que la libertad es una ilusión necesaria, así como su odio al comunismo, al fascismo, y subraya la desigual repartición riqueza. También en “Borges, Jorge Luis: Fuera de la ética, la superficialidad” (*Clarín*, 5 de abril de 1984), afirma que Cortázar fue juzgado por sus opiniones políticas y no por su obra, que son importantes solo en el campo de la ética.

⁹⁴ María Esther Vázquez, “Instantáneas, El escritor”, *La Nación*, 20 de marzo de 1983.

idea que un escritor debe vivir de su obra, porque esto lo priva de su libertad, proponiendo su propia versión de las condiciones para lograr una autonomía literaria⁹⁵. De este modo, no solamente descarta toda sospecha de un interés económico en su adhesión primera al gobierno militar, sino que también sostiene una forma específica de la autonomía literaria que la identifica a la independencia de lo económico. Vinculada a esta cuestión aparece, en los artículos que dan cuenta del almuerzo, la oposición de Borges a la idea que los escritores son un gremio, es decir que necesitan una organización de tipo sindical, relacionada con la afirmación que los escritores no necesitan protección; si es evidente que Borges habla de otra libertad, no de la realidad de los secuestros, sus declaraciones en este contexto resultan particularmente desubicadas y siniestras.⁹⁶ Sin embargo, su recorrido muestra que protegió la autonomía de su producción, y que en los momentos en que fue colaborador permanente de un diario, como cuando dirigió la *Revista Multicolor de los Sábados*, entre 1933 y 1934, transformó las condiciones de producción en productividad (Louis 2014a); en sus colaboraciones pagas, por otra parte, en razón de su prestigio rápidamente adquirido en los años 1920 y de sus orígenes familiares, benefició de suficiente libertad, lo que le permitía jugar con las imposiciones.

3.3. Una vuelta de tuerca a “El escritor argentino y la tradición”

La cuestión de la llamada identidad de la cultura y la literatura argentinas se disemina en entrevistas y reportajes; pensar lo nacional es un desafío y un desacuerdo, en el que Borges se lanzó muy temprano, en su obra y en los medios; así, a la “Encuesta sobre la novela argentina: ¿Existe la novela argentina?” de la revista *Gaceta de Buenos Aires* en 1933, responde: “Lo natural es que en la obra queden los rastros del ambiente en que se formó; ello es inevitable y no puede –sin más– constituir un canon.”⁹⁷ En el período que estudiamos aparecen dos ideas, que coinciden con los intereses de la crítica moderna, y que circularon también en los años 1980 entre las clases cultas argentinas preocupadas por la identidad cultural nacional: que Borges es un escritor europeo, que

⁹⁵ Jorge Luis Borges, “No estoy seguro de que los escritores sean un gremio...”, *La Opinión*, 10/04/1977. También en el ya mencionado artículo de María Ester Vázquez, “El amor por Buenos Aires (diálogo entre Borges y Mujica Láinez)”, *La Nación*, 30 de abril de 1977, aparece la asociación entre dinero y literatura como una pérdida de libertad y autonomía, además de una reflexión sobre las desventajas de los argentinos, sobre el peronismo electo, sobre los cuchilleros como un vicio suyo, y su invención de Paredes y compañía; afirma también que Buenos Aires ya no se parece a Bs. As., y que ahora escribe cuentos fantásticos que no pasan en su ciudad. Ver, también en “El peso del tiempo”, *Clarín*, 02 de agosto de 1984, donde insiste en que vive de su jubilación.

⁹⁶ “Ratti y la SADE refutan a Borges” (*La Opinión*, 22 de mayo de 1976), donde afirma también haber ido a agradecer a Videla “por habernos librado de la ignominia que padecíamos”; “No estoy seguro de que los escritores sean un gremio...” (*La Opinión*, 10 de abril de 1977), donde afirma que es mejor que un escritor no viva de lo que escribe y se declara en contra del hecho de cobrar por colaboraciones, porque eso coarta libertad, y recuerda que vive de sus pensiones.

⁹⁷ Sábado 6 de octubre de 1934 (año 1, número 6, página 1) donde Borges desmonta la noción de “novela argentina”. Al respecto, ver Louis: “Retrato Policial: Borges y la novela”, 1999a.

es un escritor del siglo XIX. Europeo puede a veces significar inglés, y transformarse en acusación contra él, en particular durante el conflicto del Beagle y la guerra de Malvinas.⁹⁸ La versión de Borges es que es un europeo nacido en el exilio, pero para él se trata de un modo de reivindicarse argentino, porque, como dice, el exilio no es una situación negativa;⁹⁹ agrega que para él todos los argentinos son europeos en el destierro, que tienen la ventaja de no estar atados a la tradición –como lo había propuesto en “El escritor argentino y la tradición.”¹⁰⁰ El matiz que se agrega aquí y que no figura explícitamente en este texto es que considera su posición como opuesta al nacionalismo, y subraya su carácter absurdo, recordando, en el momento del retorno de la democracia, sus posiciones de los años 1940.¹⁰¹ Esta concepción implica que los argentinos tienen potencialmente la posibilidad de ser menos nacionalistas, una idea que adquiere mayor proyección en los años 1984/5, cuando aparece la esperanza que trae el retorno de la democracia¹⁰². Quienes se reivindican argentinos o nacionalistas, lo van a oponer, al *Martín Fierro*; furioso por las declaraciones de Borges sobre Malvinas hechas en Francia cuando François Mitterrand le otorga La Legión de Honor (el 26 de enero de 1986), Manuel de Anchorena va a declarar que Borges representa una cultura “que no es nacionalista sino cipaya” (lo que, en este caso, significaría identificada con la cultura europea, suponemos).¹⁰³

En sus conversaciones con Osvaldo Ferrari retoma la cuestión en septiembre de 1985,¹⁰⁴ insistiendo en la identidad cosmopolita de los argentinos, a pesar de Sarmiento y Hernández; a la pregunta por la búsqueda de una identidad argentina, responde, con humor, que es mejor no encontrarla, e insiste en la idea que los argentinos son occidentales y europeos en el destierro pero “en un feliz destierro”, y acusa a los nacionalistas de negar los rasgos diferenciales del país, lo cual constituye una fuente de división de los nacionalistas en el país; los nacionalistas son ilógicos por naturaleza, afirma, y sus argumentos nos recuerdan el célebre “Definición de germanófilo.”¹⁰⁵ Se opone a la concepción de la llamada generación del 80 que considera la inmigración

⁹⁸ Entre otros: “Polémica sobre el Beagle, la guerra y la paz” (*Gente* n° 686, 14 de septiembre de 1978).

⁹⁹ “*Le Monde* y una nota sobre Jorge L. Borges. Un inglés que se equivocó de pasaporte” (*La Nación*, 17 de diciembre de 1976); Banier, Francois-Marie, “Borges: Soy un europeo nacido en el exilio” (*Clarín*, 10 de febrero de 1983), sobre la conferencia en el *Collège de France*, en la que expresa su desesperación por el país, y agrega que “nuestros militares son más peligrosos para nuestros compatriotas que para los enemigos”.

¹⁰⁰ Conferencia dictada el 19 de diciembre de 1951 en el *Colegio libre de Estudios Superiores*, publicada en *Sur* (n° 232, enero-febrero de 1955, p. 1-8), y en *Discusión* a partir de 1957. [Nota de la coord.: Sobre los nacionalistas, ver en este dossier el artículo de Mariano Sverdloff.]

¹⁰¹ Conversaciones con Osvaldo Ferrari: “La identidad argentina: Un mito de sobremesa dominguera” (*Tiempo Argentino*, 5 de septiembre de 1985).

¹⁰² “La identidad de los argentinos” (*Tiempo Argentino*, 4 de abril de 1984); “Borges dice que los americanos somos europeos en el destierro” (*Tiempo Argentino*, 27 de septiembre de 1984).

¹⁰³ “Síntesis política, Martín Fierro o Borges”, *Clarín*, 23 de enero de 1983. Manuel de Anchorena afirma que, así como para su partido en 1945 la consigna era “Braden o Perón”, actualmente debe ser: “Martín Fierro o Borges”; Borges había declarado que los militares argentinos confundieron los derechos de los argentinos sobre las islas con su derecho a invadirlas.

¹⁰⁴ “La identidad argentina: Un mito de sobremesa dominguera” *Tiempo Argentino*, 5 de septiembre de 1985.

¹⁰⁵ *El Hogar* 36 (1626), 13/12/1940: 3, “Opiniones”.

como un problema, y recuerda la Independencia, con la anarquía que siguió, así como el uso que hizo Lugones del *Martín Fierro*, que era sagrado para él, en función de ideas francesas.¹⁰⁶ Propone la idea que el gaucho de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes es más representativo que el *Martín Fierro*, retomando el debate sobre la gauchesca, y sus ideas clásicas: la poesía gauchesca es un género citadino, los letrados de Buenos Aires inventaron al gaucho y la pampa –pero son buenas invenciones.¹⁰⁷ Ferrari le recuerda el uso que hizo de la poesía de Enrique Banchs en “El escritor argentino y la tradición”, para oponerse al color local; vuelve a sus ideas de “El idioma de los argentinos”,¹⁰⁸ y afirma entonces que lo criollo está en la cadencia, en la voz, porque la lengua española no es una elección, sino que es natural en el país. Agrega que apartarse de España significa hacerlo políticamente, lo que lleva a ambos a recordar la pasión argentina por los eventos de la segunda guerra mundial, y a recordar su artículo sobre los germanófilos, así como la oposición entre germanófilos y aliadófilos. Insiste entonces en que es “mejor no hablar de si tenemos una tradición propia”, y reivindica la pluralidad de tradiciones: “Cuanto más tradiciones tengamos mejor; cuanto más debamos a distintos países, sin excluir a España, mejor. Por qué no aceptar a todos los países y a todas las culturas en o posible; por qué no tender a ser cosmopolita. No hay razón para lo contrario.” Según él es una tradición literaria en el país ya en el siglo XIX, como lo muestran Sarmiento, López, Almafuerte; Ferrari propone entonces la versión de Murena de la tradición: Borges, Marechal, Martínez Estrada –Borges propone quitar su nombre, y afirma que no se le hubiera ocurrido poner a Marechal y Martínez Estrada juntos.¹⁰⁹ Viene a completar su imagen de la historia literaria argentina la idea que ésta hubiera sido diferente si se hubiera elegido en tanto libro clásico no el *Martín Fierro* sino el *Facundo*; una propuesta marcada, sin embargo, por cierta ambigüedad porque – estamos en 1981 – Borges afirma que Sarmiento era un montonero.¹¹⁰ Postula así una elección entre un libro que hace la apología de un desertor y uno escrito por un

¹⁰⁶ Al menos dos otros artículos son interesantes para pensar su relación a Lugones en este período: “Jorge Luis Borges habla de Leopoldo Lugones” (*La Prensa*, 17 de junio de 1979, conversación con Antonio Requeni), donde se muestra crítico, pero expresa su admiración por *Las fuerzas extrañas*, y cita en parte el prólogo a *El Hacedor*; “Borges, Lugones y una vieja devoción” (*La Nación*, 6 de agosto de 1985), donde muestra una relación controvertida, y recuerda que se lo suele defender por sus ideas políticas.

¹⁰⁷ Sobre Güiraldes, es interesante ver también “Refutan juicios sobre ‘Don Segundo Sombra’” (*La Nación*, 9 de agosto de 1979), donde afirma, como ya lo había hecho en los años 1930, que Güiraldes no conocía realmente el campo. En “Conversaciones con Osvaldo Ferrari: De *Kim* a *Don Segundo Sombra*: el alegre sentimiento de la amistad” (*Tiempo argentino*, 26 de diciembre de 1985), aparece también la idea que la novela está más relacionada con el *Kim* de Kipling que con el campo argentino.

¹⁰⁸ Conferencia pronunciada en el *Instituto Popular de Conferencias* el 23 de septiembre de 1927, publicada en *La Prensa* el 24/09/1927; en *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, Bs.As., vol. 13, 1/1928, p. 259–267; en la *Gaceta literaria*, Madrid, 2(38), 15 julio de 1928, p. 2; en *El idioma de los argentinos* 1928.

¹⁰⁹ Sobre Martínez Estrada, es particularmente interesante “Jorge Luis Borges al rescate de Ezequiel Martínez Estrada. Los genios suelen ser contradictorios” (*Clarín/Cultura y Nación*, 14 de junio de 1984) donde, retomando el modo retórico entre homenaje e ironía de los años 1920, 1930 y 1940, lo asocia a los rasgos circunstanciales, además de presentar una pobre imagen de su narrativa.

¹¹⁰ “Sobre Sarmiento y la educación habló Borges” (*La Nación*, 13 de noviembre de 1981). La idea vuelve, por ejemplo, en “Conversaciones con Osvaldo Ferrari: Los clásicos y Borges” (*Tiempo Argentino*, 29 de agosto de 1984).

montonero; pero Martín Fierro es un personaje ficcional, mientras Sarmiento es un autor.

Porque sobrepasa la capacidad expositiva de este artículo, solamente recuerdo que la historia de la literatura argentina que propone Borges se basa en una revisión sistemática y, a la vez, diseminada de la ubicación de los escritores argentinos –entre los cuales se encuentran Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes, Sarmiento, Almafuerte, Groussac, Macedonio, Martínez Estrada, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Wilcock– y también Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Rubén Darío; este reposicionamiento, o recuerdo sistemático de su posicionamiento, concierne también a los géneros literarios que le importan –la gauchesca y sus representantes, Ascasubi, Hernández; la literatura fantástica, el relato policial...Y también, por supuesto, a escritores de otros países– Joyce, Proust, Conrad, Kafka, Wells, Kipling, Henry James, Swedenborg, Poe, Alfred Jarry, Beckett, Melville, Rabelais, Rousseau, Maupassant, Cazotte, y todos aquellos que están presentes en sus colecciones de la época (La biblioteca de Babel, Hyspamérica).¹¹¹ Esta revisión no constituye únicamente una revisión del canon sino también de la idea misma de la postulación de un canon: lo esencial son las lecturas, no el canon, mientras, para la crítica moderna, el gesto esencial del período es el cuestionamiento del canon y la postulación de un nuevo canon, gesto que define la identidad del crítico.¹¹² Al mismo tiempo, vuelve sobre sus posiciones acerca de otras cuestiones estéticas, aunque afirma que ya no las tiene, como por ejemplo la importancia y los usos del Prólogo,¹¹³ los géneros menores, el policial,¹¹⁴ la creación literaria,¹¹⁵ la oposición tango-milonga,¹¹⁶ la discriminación entre escritura y lectura, donde la segunda es valorizada contra la primera.¹¹⁷ Aunque este tipo de listas no signifique gran cosa, quisiera señalar su importancia en función de una cuestión esencial que surge en la época, la reforma del plan de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires.

¹¹¹ La literatura francesa aparece en particular cuando recibe la Legión de Honor en Francia, en 1986, como vemos en “Borges: demolición general y unos pocos que se salvan” (*La Nación*, 28 de enero de 1983).

¹¹² En las décadas siguientes, 1990, 2000, cuando la crítica moderna ocupe las instituciones y los medios, se definirán posiciones variadas, y esta voluntad de actualización y reemplazo de un sistema canónico establecido, se transformará en promoción de una convivencia conflictiva de proyectos historiográficos, y de propuestas diferentes dentro del mismo proyecto, lo que impugna la idea de un canon único; se acentúa entonces la solidaridad entre el canon postulado y la identidad crítica. Sobre el tema, ver también Maradei 2020: 102.

¹¹³ Conversaciones con Osvaldo Ferrari, “El prólogo: una de las tantas formas de amar la literatura” (*Tiempo Argentino*, 13 de febrero de 1985).

¹¹⁴ Conversaciones con Osvaldo Ferrari, “Los cuentos policiales son el santo y seña de la literatura” (*Tiempo Argentino*, 21 de noviembre de 1985).

¹¹⁵ “Borges: ‘El poema me busca a mí’. Inauguración del Mes de las Letras” (*La Nación*, 7 de agosto de 1985).

¹¹⁶ Luis Justo, “Notas sobre Borges, ese orillero” (*La Prensa*, 2 de julio de 1978); “Reflexiones Sobre el Tango”, por Jorge Luis Borges (*El Día*, Montevideo, del 2 al 8 de junio de 1984); “Jorge Luis Borges en el ciclo ‘Grandes valores del tango’” (*La Nación*, 4 de abril de 1985).

¹¹⁷ Conversaciones con Osvaldo Ferrari, “A mí no me gusta lo que escribo, pero me gusta tanto lo que recuerdo haber leído...” (*Tiempo Argentino*, 28 de junio de 1985).

Si ocasionalmente Borges fue invitado a intervenir en cursos universitarios, tanto durante la dictadura como en la democracia,¹¹⁸ existen declaraciones que sugieren una relación de oposición a la institución argentina (en la cual sin embargo enseñó), como cuando un periodista lo interroga sobre los varios Doctorados Honoris Causa que se le han otorgado, como el de Oxford, en el momento en que recibe una distinción de Cambridge, y dice que la Universidad de Buenos Aires no le ha otorgado un Doctorado porque “lo conocen mucho”.¹¹⁹ En el momento de la concepción y aplicación del nuevo plan de estudios de la carrera de Letras bajo la democracia, Borges expresa su desacuerdo con humor, en un texto, donde subraya el hecho que las literaturas extranjeras serán optativas, lo cual para él equivale a abolirlas, y a abolir las humanidades, es decir la cultura —y califica a sus promotores de “homicidas de la cultura”. Según su versión, en el nuevo plan, todas las literaturas extranjeras podrán ser sustituidas por: Literatura media y popular, Medios de comunicación, Folklore literario, Sociología de la literatura, Sociolingüística, Psicolingüística.¹²⁰ Borges descalifica cada una de estas propuestas, insinúa que ese plan de estudios sería una broma, y que convendría que se desmintiera oficialmente su aplicación. Sus declaraciones provocan reacciones diversas, entre ellas, solo veinticuatro horas después, del decano de la facultad de Filosofía y Letras, Rodríguez Bustamante, que considera que el mero hecho de que Borges haya expresado sus opiniones públicamente condena a muerte la reforma, porque todo el mundo le va a creer a Borges; propone explicar sus palabras afirmando que Borges fue sorprendido en su buena fe, y que le faltan las informaciones pertinentes, porque la información que le llegó a través de una profesora amiga era un borrador del anteproyecto, que no iba a ser aprobado.¹²¹ Borges confirma su posición en sus conversaciones con Osvaldo Ferrari, afirmando: “Es mejor gozar de las bellas letras, que no muerden”.¹²² Propone cambiar el título de su nota, “La cultura en peligro” por “Las Letras en peligro”, afirma la necesidad de estudiar las literaturas mundiales, responde a la carta del decano, y pasa en revista, detalladamente, las diferentes propuestas del plan. En enero de 1985, el consejero estudiantil de la facultad, Lucio Schwarzbarg, replica también, autoproclamándose “homicida de la cultura”, cuando, en verdad, todo eso era una ficción, y descalifica la versión de Borges diciendo que se trata de un “estrafalario catálogo”, pero defiende un sistema basado en la elección de materias variadas, y en una lógica de trabajo conjunto entre el estudiante y el alumno.¹²³

¹¹⁸ “Actualidad literaria” (*La Nación*, 6 de septiembre de 1981), nota sobre una visita sorpresa de Borges a un curso sobre su obra en Filosofía y Letras para graduados de Mignon Domínguez, sobre “El Zahir”, donde establece un diálogo con los alumnos. Ver también “Borges vuelve a la facultad y da examen de filosofía” (*Tiempo Argentino*, 16 de septiembre de 1984). Enrique Pezzoni lo invitó también en 1984, ocasión a la que asistió un público universitario y no universitario (ver Pezzoni 1999: 189-212).

¹¹⁹ “¿Borges, puente de reconciliación?” (*Clarín*, 17 de junio de 1984).

¹²⁰ “Borges, Jorge Luis, La cultura en peligro” (*Clarín*, 13 de diciembre de 1984).

¹²¹ “Para Rodríguez Bustamante, Borges fue sorprendido en su buena fe” (*Clarín*, 14 de diciembre de 1984).

¹²² *Tiempo Argentino*, 19 de diciembre de 1984.

¹²³ “Réplica estudiantil a Jorge Luis Borges” (*Clarín*, 4 de enero de 1985).

El debate continúa en 1986, con los mismos argumentos de parte de Borges.¹²⁴ Si lo considero esencial, es menos por el carácter acertado o moderno del plan de estudios promovido en 1985, que en función del modo en que postula la relación entre literatura nacional y literaturas extranjeras; porque en la versión borgeana de la historia nacional, no es necesario posicionar la propia literatura en el centro cuando se produce en su marco. Para la crítica moderna, en cambio, el nuevo plan de estudios debe poner en el centro a la literatura argentina, y ubicar como satélites las otras literaturas.¹²⁵ La postulación de Borges las sitúa, en cambio, en un mismo plano, postulándolas como una red, en el marco de la cual la literatura argentina tiene su lugar, en tanto propia, pero no necesariamente un privilegio, salvo en términos de terreno de disputa y de construcción: si hay que posicionarse al respecto, es porque se juega en parte en el medio intelectual, en presencia física y escrita.

4. La construcción de una identidad crítica

Antes de proponer un análisis de las posiciones de la crítica moderna, es necesario, como anunciado, definir el sentido que otorgamos a la expresión ‘crítica moderna’, o ‘crítica modernizadora’ (como propuse en otro momento), también llamada ‘nueva crítica’ por algunos colegas, aunque no sea uno de los objetivos de este trabajo estudiar el fenómeno de forma sistemática. En este punto de mi investigación, el término conserva una mayor eficacia operatoria sin ser definido de modo preciso y excluyente; sin embargo, solamente una parte de los críticos que entran en esta categoría propone una concepción de la historia literaria argentina y de la literatura que entra en conflicto con la de Borges. Señalo, por tanto, aquellos cuyas concepciones entran en mi análisis, y considero que hacen excepción a los principios que señalo al menos tres figuras capitales del momento: Enrique Pezzoni (1926-1989), Josefina Ludmer, Jorge Panesi (1945), quienes, aunque comparten algunos de los rasgos señalados, proponen concepciones y sistemas que difieren de los que analizo.

El primer elemento que hay que tener en cuenta es que los intelectuales que identifico a este concepto no pueden definirse en términos generacionales, puesto que la plasticidad y la productividad del medio intelectual, y de las instituciones, durante el período en que se constituye esta mirada moderna en la crítica determina la integración de intelectuales de edad diferente. En cuanto al período en que se constituye este modo de pensar la literatura, puede situarse en los años sesenta, y más precisamente en la segunda mitad; entre la constitución del movimiento y la producción de rastros existe un lapso, también difícil de medir, pero, sin duda alguna, la revista *Los libros* (1969-

¹²⁴ “Crítica de Borges a Letras, Ácidos comentarios sobre los planes de estudios” (*Clarín*, 24 de febrero de 1986); “Borges reitera su crítica al plan de Letras” (*La Nación*, 25 de febrero de 1986).

¹²⁵ Según el testimonio de Jorge Panesi, era el proyecto defendido principalmente por Beatriz Sarlo. Entrevista, Buenos Aires, agosto del 2017. Para el plan de estudios, ver: <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/plan/cont/main.htm>

1976)¹²⁶ es uno de los espacios donde a la vez se constituye y se despliega una nueva crítica literaria argentina¹²⁷. Sin intención de exhaustividad, podemos describir sus rasgos del siguiente modo: una crítica que trata el texto literario a partir de una aproximación a su elaboración formal; sus métodos tienen orígenes más diversos de lo que se suele señalar, aunque el estructuralismo parece dominante, y sus fundamentos teóricos vienen del Formalismo Ruso revisitado por el estructuralismo; que pone el centro en literatura nacional y otorga especial importancia a las producciones contemporáneas, a pesar del latinamericanismo imperante (que aparece a la vez como una serie con la que se relaciona la serie literaria nacional, y como un contexto amplio de ésta); que muestra un interés por la teoría en tanto instrumento formador y de análisis, y actualiza en permanencia sus conocimientos de ella; que se presenta y se concibe como un cuerpo especializado en varios niveles: porque produce sistemas autónomos de interpretación, utiliza una retórica específica, predefine un horizonte de objetos que pertenecen, o pueden pertenecer, al campo de estudio; un cuerpo especializado que tiene consciencia de las fronteras porosas y móviles, y en su interior, figuras, tareas, posiciones, enfrentamientos variados, y que mantiene rasgos privilegiados, aunque no siempre armónicos, con los escritores argentinos contemporáneos; y que se identifica al término de “crítico”. Otros rasgos, son: la importancia otorgada a lo ideológico (aunque se disienta en cuanto a dónde y cómo leerlo); concebir la crítica literaria como una tarea que se quiere deliberadamente de intervención, por lo cual parte de su trabajo consiste en abrir y animar debates acerca de cuestiones actuales y a veces políticas; pensar su propio papel en la cultura como un *articulador* entre producciones especializadas y el gran público.¹²⁸ Tal vez, el último elemento que debemos señalar es que estos críticos tienen en común la exclusión de las instituciones oficiales durante la dictadura, aunque entre ellos podemos observar reacciones diferentes, modos de intervención y elecciones para poder continuar sus actividades intelectuales que difieren también.

En qué medida los postulados de la crítica moderna implican una respuesta a Borges es una cuestión compleja. No cabe duda de que para quienes son críticos y escritores, como Ricardo Piglia o Alan Pauls, posicionarse respecto de él resulta esencial, e incluso una cuestión generacional; sin embargo, los movimientos de la crítica están marcados por numerosos fenómenos. Mi propuesta implica la idea que la presencia de Borges

¹²⁶ Fundada y dirigida en sus primeros años, por Héctor Schmucler, con el apoyo y financiamiento de Guillermo Schavelzon y la editorial Galerna, publicó 44 números, de formato, periodicidad y subtítulo variado. A partir del número 21, con la salida de Galerna, se establece un consejo de dirección, integrado primeramente por Schmucler, Ricardo Piglia y Carlos Altamirano, a los que se sumaron Germán García, Miriam Chorne y Beatriz Sarlo. Desacuerdos acerca del modo de tratar temas políticos de actualidad y sobre la línea editorial determinaron la salida de Schmucler, Chorne y García en el número 29; un nuevo consejo de dirección (de adscripción maoísta) se impone entonces, integrado por Piglia, Sarlo y Altamirano, y se mantuvo hasta que nuevos desacuerdos en torno al gobierno de Isabel Perón determinan la salida de Piglia. La revista continuó apareciendo hasta su clausura después del golpe militar de 1976. <https://www.ahira.com.ar/revistas/los-libros/> Para un análisis ver Peller 2016: 121-167.

¹²⁷ Sobre los intelectuales y los años sesenta, ver los clásicos Sigal 2002 [1991] y Terán 1993 [1991].

¹²⁸ Por razones que explico en el final de este artículo, evito deliberadamente establecer sistemas binarios para leer el período y para definir los rasgos de la crítica moderna, contrariamente a otros críticos.

funciona como una forma de horizonte, no hacia el que se tiende, pero sí del que se tiene consciencia, más allá de las posiciones personales: Borges resuena en la crítica del período de un modo particular debido a su saturada manifestación en los medios, aunque en apariencia se lo ignore –lo cual no significa que juegue necesariamente un papel preponderante en las elecciones críticas.¹²⁹ En mi recuerdo, cuando se preguntaba en público a críticos como Piglia o Sarlo por las declaraciones orales de Borges, éstas solían ser desacreditadas en términos de caprichos o excentricidades lúdicas, como si no hubiera que tomarlas en serio y no constituyeran un objeto de estudio; la excepción era, como lo he recordado, Pezzoni, que consideraba sus intervenciones públicas como parte de una estrategia de posicionamiento, que debía ser leída en relación a la obra (1999).

Mi hipótesis es que el objetivo último de la crítica moderna y sus lecturas es la construcción de una identidad crítica, cuya forma de expresión privilegiada es el ensayo, que no solamente se opone a tradiciones existentes antes de su surgimiento, sino también a formas y modos aparecidos, o retomados, durante la dictadura, en la universidad como en la crítica cultural, así como a la práctica borgeana del género. Un ejercicio del ensayo que parte de un discurso para los pares y se extiende, a pesar de su carácter especializado; basado en el hecho que a partir de 1966, la universidad se vuelve un espacio irrelevante para la crítica, que determina su despliegue en revistas y otros medios (como lo recuerda de Diego, las revistas literarias proliferan en Argentina entre 1970 y 1986): los intelectuales constituyen su identidad en tanto críticos literarios vinculándose a otros modos de difusión, por razones políticas esencialmente, pero conservan, como lo ha mostrado la historia, un fuerte deseo de institución y de institucionalización, que los ayudará, a partir del final de la dictadura, a pasar de los márgenes y la marginalización a posicionamientos centrales que se imponen con una persistencia sorprendente, y que excluyen otras posiciones (lo que explica, en parte, la proliferación de historias de la literatura y de la crítica argentinas a partir de la posdictadura).¹³⁰ Identidad es un concepto vago y reconocible a la vez, que en este caso

¹²⁹ Acerca del uso y la lectura que Piglia hace de Borges, reenvío a Gallego Cuiñas 2019 y a su artículo publicado en este mismo dossier. El gesto de “deslatinoamericanización” efectuado por Piglia que señala y estudia, en particular, puede ponerse en relación con los postulados borgeanos, así como su uso de los medios y de los dispositivos para imponer su lectura de la historia de la literatura argentina.

¹³⁰ A las tradicionales de Ricardo Rojas, *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* (Buenos Aires, Ed. Coni, 1917-22; 1948. 4 vols); Rafael Arrieta, *Historia de la literatura argentina* (Buenos Aires, Peuser, 1959), y la del Centro Editor de América Latina, *Capítulo: La historia de la literatura argentina* (Buenos Aires, Ed. CEAL, 1967-1968; 1981. 5 vols.), se vienen a sumar: *Historia social de la literatura argentina*, dirigida por David Viñas, de la cual solamente un tomo sale en los años 1980: Montaldo, Graciela, y David Viñas, eds., *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. Vol. 7* (Buenos Aires, Ed. Contrapunto, 1989; reeditado por Paradiso en 2006), y los demás en los años 2000: Viñas, David/García Cedro, Gabriela, *Literatura argentina siglo XX, t. III, La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)* (Buenos Aires, Paradiso, 2007); Viñas, David/García Cedro, Gabriela/Korn, Guillermo, *Literatura argentina siglo XX, t. IV, El peronismo clásico (1945-1955): descamisados, gorilas, y contreras* (Buenos Aires, Paradiso, 2007); Viñas, David/García Cedro, Gabriela/Carbone, Rocco/Ojeda, Ana, *Literatura argentina siglo XX, t. 7, De Alfonsín al Menemato* (Buenos Aires, Fundación Crónica General, 2010); la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik (1928-), 12 tomos publicados entre 1999 y el 2018, por Emecé, a lo que se agrega: Martín Prieto, *Breve historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006. Se suman las diferentes versiones de *Literatura argentina y política* de David Viñas, en particular la primera, 1964 y la última editada en vida del autor, 2005.

comprende varios aspectos: el crítico se dirige a un público especializado y a uno no especializado; se presenta como una figura organizadora de la cultura y el pensamiento, con, por tanto, una proyección social, un modelo de pensamiento destinado a intervenir allí donde reina la confusión (que reenvía al modelo de Jean-Paul Sartre, así como al de Roland Barthes, pero donde pueden leerse también las concepciones de la cultura de Eagleton, Bourdieu, Williams, Benjamin¹³¹). Esta postulación de un sujeto crítico que observa y critica la sociedad explica la transformación del especialista en literatura en crítico cultural, como lo señalara Panesi (2000: 65-76), lo que Peller llama el “giro culturalista” de la crítica literaria (2016: 11)¹³². El crítico, en esta concepción, se propone un estudio textual, herencia del estructuralismo, en el cual no suele entrar el trabajo de campo, archivos, o investigación histórica –salvo puntualmente, en términos de rescate de episodios, obras o fenómenos culturales que se insertan en un sistema preestablecido¹³³. El límite de esta forma de la crítica es que el propio discurso no se vuelve nunca objeto de estudio, a pesar de que la reflexión acerca del espacio entre lo estudiado y el crítico ocupa un lugar privilegiado, que a veces linda la coquetería crítica, y que tiene uno de sus orígenes en ciertos modos de ejercicio de la crítica en Barthes.¹³⁴ Por eso la identidad crítica no se define únicamente en función de una tradición y de prácticas nacionales, o censuras, sino también con relación a otra figura –la del investigador, que ha comenzado a imponerse en países donde los medios académicos han dado lugar a una profesionalización creciente, con condiciones de trabajo y financiación que permiten dedicar un tiempo consecuente a proyectos que implican trabajo de archivos y rastreo de documentos, así como la lectura ya no solamente de textos críticos sino también de vastos corpus literarios sin preselección vinculada a su posteridad (como lo propondrá más tarde Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito. Un Manual*, 1999).¹³⁵ Peller señala que este sujeto crítico soberano recorre la ciudad con la certeza de nunca perderse en ella; en este punto, se diferencia también del investigador, porque la investigación contiene en sí misma el riesgo de perderse, de no llegar a nada,

Sobre éstas y algunas particularidades de Viñas, ver Croce 2005 y Cámpora 2014. Guadalupe Maradei propone leer las historias de la literatura de los años 2000 como proyectos de intervención cultural y de escrituras críticas, y subraya su importancia para la crítica del período, en 2014: 11-19, y en 2020 (en prensa).

¹³¹ La cuestión de la figura entronizada de Barthes es particularmente interesante, porque está basada en un desconocimiento de las condiciones de producción del espacio francés, así como de su funcionamiento institucional específico, lo que puede verse particularmente en Sarlo 1984: 6-11. Es que las posiciones y concepciones que señalo resultan de una elaboración de la sociología de la literatura bourdieusiana, de la crítica cultural al estilo de Benjamin y Eagleton, y de la historia cultural como la plantea Raymond Williams.

¹³² Diego Peller propuso una lectura de la definición del crítico en *Los libros y Punto de Vista* con la que concuerdo (2016). Mi análisis pone el acento en un cuerpo que circula también en otros medios, pero sin duda lo que llama “la concepción del sujeto” o “el gesto auto (auto-reflexivo, auto-crítico)”, un sujeto soberano, autónomo, sin embargo autolimitado por la tarea asumida, corresponde a lo que intento definir. Peller señala además la continuidad entre las dos revistas, y la importancia de ambas en la constitución de este gesto.

¹³³ Como puede verse en Sarlo 1985.

¹³⁴ En esto coincido también con Peller, que cierra el mencionado artículo afirmando: “Pero si la distancia adecuada entre el discurso crítico y el objeto puede ser motivo de reflexión, el discurso crítico en sí mismo, en su posibilidad misma, nunca lo es; nunca es sometido a una crítica radical, o siquiera a la posibilidad de una crítica tal” (2016: 12).

¹³⁵ Jorge Panesi estudia el pasaje de esta figura crítica a la del investigador en el proceso de edición de las historias de la literatura mencionadas, en 2018, p. 93-103.

de disolverse en la imposibilidad de no poder formular hipótesis y/o conocimiento –ese riesgo, que posiciona al sujeto en un espacio en el que la inversión de tiempo, esfuerzo y dinero puede equivaler a una pura pérdida, es uno de los rasgos específicos de la investigación.¹³⁶

La historia literaria para la crítica moderna, en este contexto, es una construcción textual, basada en documentos que ya fueron procesados para la crítica literaria, por otras disciplinas, incluso por intelectuales de otros países respecto de sus propias producciones (historiadores, sociólogos, antropólogos...). La relación entre literatura e historia excluye la historización textual, de modo que las hipótesis de lectura trabajan la textualidad a partir de su consideración sincrónica; en otras palabras: lo que Panesi llama la “pasión de la historia” reemplaza la historización.¹³⁷ Señala, además, que asistimos, a partir del proyecto de Viñas de fines de los años 1980, al pasaje de una escritura individual de la historia de la literatura a proyectos colectivos, que tienen en parte como objetivo poner en evidencia diferentes redes en la comunidad (con la excepción de Prieto), un movimiento dentro del cual la historia aparece como un pretexto: “En un proceso de autoreflexión, la crítica se mira en la historia, y hace la historia de su propia fuerza”. (2018: 93-103, cita p. 102).¹³⁸ La historia literaria se organiza a partir de una serie de oposiciones y de pares que caracterizan el campo intelectual; un elemento se encuentra en el centro de los juegos de oposiciones y pares, que permiten establecer equivalencias entre elementos que parecen diversos, que se despliegan, releen, vuelven a contar en versiones; pares concordantes o antagónicos y niveles jerárquicos, salvo en David Viñas para quien, como lo señala también Maradei, la historia literaria es una red que se expande, se cita y se corrobora a sí misma (2020: 181). Mientras, las relaciones entre los autores se fundan a menudo en dos modelos: los vínculos familiares y árboles genealógicos diacrónicos. El concepto de campo intelectual, que define un espacio de enfrentamientos y luchas por el poder, fue importado y revisitado por el grupo *Punto de Vista*,¹³⁹ usado para describir el propio espacio de producción, a partir de una comparación con la conceptualización del francés.¹⁴⁰ Uno de los conceptos esenciales del postulado de Bourdieu, que contribuyó al éxito de la sociología de la literatura, será recuperado tanto por Sarlo como por Piglia y Gramuglio: el de *laboratorio*. La noción implica que se puede establecer un orden cronológico y jerárquico simultáneamente entre los elementos, y puede aplicarse en niveles distintos de la producción literaria.¹⁴¹ Por ejemplo: las revistas son el laboratorio

¹³⁶ Como he tenido ocasión de decirlo, llamo a ese momento de riesgo en el que el investigador ha acumulado saberes, lecturas, notas, etc., y no sabe aún adónde lo llevará todo eso, “la caja de Pandora”.

¹³⁷ Panesi recuerda que para Sarlo esta pasión por la historia nace con *Contorno*, pero según él a la crítica argentina la pasión por la historia le viene de la literatura, y ya está en el Borges de los años 1920 (2018: 93-103).

¹³⁸ Sobre la historia de la literatura argentina de Prieto, ver Panesi 2018: 105-114.

¹³⁹ Sarlo, Altamirano 1980; 1983a y 1983b; Sapiro, 2007: 61-79.

¹⁴⁰ El movimiento también puede verse en la presentación hecha por Piglia en “La Argentina en pedazos. Echeverría en el lugar de la ficción”, *Fierro* (año 1, n° 1, septiembre de 1984, p. 70) a *El Matadero* de Esteban Echeverría, dibujado por Enrique Breccia, p. 71-78.

¹⁴¹ Ver, por ejemplo, Beatriz Sarlo, “Los dos ojos de *Contorno*”, 1981, p. 3-8.

de los libros y de las estéticas;¹⁴² un género puede ser el laboratorio de otro; la ficción puede ser el laboratorio de una transformación social; el diario de un escritor, el laboratorio de su escritura; los medios populares son el laboratorio de la literatura letrada. Si esta noción contribuyó a introducir las revistas y diarios como objetos de estudio, también impuso la idea de un sector de la producción literaria “menor”, en el sentido que se le atribuye la función de preparar, permitir, lanzar los movimientos estéticos trascendentes, y, por tanto, favorecer las rupturas, que se encontrarían en la forma-libro, privilegiada en términos jerárquicos por lo tanto.¹⁴³ Más adelante, en nuestro presente, la sociología francesa de la literatura proyectará la noción de laboratorio sobre las relaciones entre literatura y ciencias sociales: la literatura como laboratorio de la sociología o la historia;¹⁴⁴ entretanto, permitió también postular esferas escindidas dentro del llamado campo cultural –las revistas, los libros, los periódicos..., dejando de lado las redes establecidas entre ellas, y el hecho que en los teóricos del libro y lo impreso se trataba de pensar un medio cultural emancipado de estas jerarquías. Quisiera precisar, para aquellos que estuvieran tentados de ver en este concepto, la noción borgeana de “borrador”, como aparece, por ejemplo, con relación a la gauchesca, en una serie de escritos que marcan un proceso particular,¹⁴⁵ que la posición de Borges apunta a lo contrario: la noción de borrador es para él un concepto operatorio que permite desarmar jerarquías establecidas por la historia literaria entre obras y entre autores.

Los dos ejes esenciales de la historia literaria de la crítica moderna son la continuidad y la ruptura –lo que Panesi llama “una cultura de la vanguardia”, vinculada a la búsqueda de una modernidad (2000: 49-64), que van a aparecer como marcas identitarias de la cultura literaria argentina; pero también se otorga un valor privilegiado a un tipo específico de ruptura que lleva a definir lo específicamente argentino (el criollismo).¹⁴⁶ Algunas de las operaciones respecto del caso de Borges, son las siguientes: presentar, como vimos, “Leyenda policial” de Borges como un texto fundador, en continuidad con su narrativa ulterior,¹⁴⁷ y como un texto alternativo a Boedo que inauguraría una línea en Borges y en la literatura argentina,¹⁴⁸ proponer

¹⁴² En el caso de Sarlo, esta lectura perdura hasta nuestros días, ver Sarlo 2018.

¹⁴³ Mi deuda con los especialistas franceses de la historia del libro que contribuyeron a mi formación es evidente en la posibilidad de poder pensar este fenómeno – entre ellos y sobre todo Roger Chartier y Catherine Velay-Vallantin. Completó esta formación la lectura de McKenzie, a la que me introdujo en primer lugar Claudio Canaparo.

¹⁴⁴ “La littérature, laboratoire des sciences sociales?” (*Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2001/2, n°5).

¹⁴⁵ “El coronel Ascasubi” (*Sur*, n° 1, 01/1931, p. 128-140, en *Discusión* 1932); “El Martín Fierro” (*Sur* n° 2, 04/1931, p. 134-145, *EL Sol*, Madrid, 12/02/1933, p. 2); *El “Martín Fierro”* (Buenos Aires, Columba, 1953, en colaboración con Margarita Guerrero); “La poesía gauchesca” (*Discusión*, 1957: 11-38).

¹⁴⁶ Así, en “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, Altamirano y Sarlo afirman: “La aparición de la revista Martín Fierro, en febrero de 1924, convirtió al campo intelectual argentino en escenario de una forma de ruptura estética típicamente moderna: la de la vanguardia. El cambio de las formas y la transformación de las costumbres literarias se manifiesta como “vanguardia” cuando existen actores y relaciones institucionales que pueden definirse como propios de un campo intelectual desarrollado.”, 1983: 129.

¹⁴⁷ Sarlo “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”, marzo-junio 1981, p. 3- 8; Piglia “Sobre Borges” 1986, p.51-64.

¹⁴⁸ Sarlo “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”, *Punto de vista*, marzo-junio 1981, p. 3- 8.

como un todo marcado por la continuidad la Ida y la Vuelta de *Martín Fierro*,¹⁴⁹ la elección de Borges y su asociación al criollismo erigida como una de las marcas originales de la literatura argentina, y el “criollismo urbano” como una novedad vinculada a él. ¿En qué consiste esta construcción llamada “criollismo urbano de vanguardia”? Un emergente cultural retrospectivo, es decir un elemento elegido entre un conjunto, al que se otorga un papel privilegiado en función de problemáticas contemporáneas. Es también el caso del lugar atribuido a Evaristo Carriego en la revista *Martín Fierro*, donde se construiría: un populismo de vanguardia, ejercido por aquellos con herencia criolla, así como la verdadera ruptura de *Martín Fierro* en el sistema literario, cuyo referente europeo sería el ultraísmo. Y Borges sería su mayor representante: el lugar donde se reconcilian tendencias opuestas, y se vuelven productivas. Pero esta posición, sin embargo, carece de una historización del vínculo estrecho entre la cultura popular y la literatura de Borges, del que el Borges oral/mediático es la muestra acabada –o, mejor dicho, diferentes formas de cultura popular en distintos momentos de la carrera de Borges, y en particular, sobre la transformación que impone el peronismo en la cultura popular.¹⁵⁰ Porque estas lecturas proponen entender a las vanguardias no como prácticas de escritura sino como un modo de leer, una posición de combate, dirá Piglia, una “aptitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes.”¹⁵¹ Leer esa línea permite posicionar al crítico en ella, y también recuperar el gesto de Borges que consiste en reformular la historia literaria y reposicionar nombres y movimientos en funciones que, ellas, permanecen constantes.

Varios críticos participan de este movimiento, que tendrá una importante posteridad, aunque sean las lecturas de Piglia, Sarlo, Molloy de Borges las que se impondrán, en parte porque favorecen su proceso de canonización. Una de sus primeras versiones aparece en 1979 en el ensayo publicado en *Punto de Vista*, “Ideología y ficción en Borges” (marzo 1979: 3-6), donde Piglia propone la idea que existe un elemento que permite organizar la totalidad del sistema borgeano, y que el crítico es quien tiene por función identificarlo, y reconstruir las redes que organiza, para darlo a leer a los otros. El elemento organizador de la ficción borgeana, a partir del cual se posicionan todos los otros, en una serie de ramificaciones, que contienen, a su vez, también ramificaciones (y que no deja de recordarnos el árbol propuesto como modelo por Saussure para pensar la lengua) presenta diversas facetas: es una ficción; es la única historia que Borges ha querido narrar y que ha diseminado y disimulado a lo largo de su obra; es el núcleo que organiza sus textos; es una ficción de origen y una narración genealógica que define dos linajes, el de la sangre y el de las letras, cada uno de los cuales permite ubicar una vasta

¹⁴⁹ Gramuglio “Continuidad entre la Ida y la Vuelta de ‘Martín Fierro’”, *Punto de vista*, noviembre de 1979, p.3–6. Una posición que se opone a la de Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* 1988.

¹⁵⁰ Es también el caso de Sylvia Molloy, en *Las letras de Borges*, 1979, cuando reconstruye la génesis del tema de las orillas en los años 1930, basándose en el prefacio de la edición de 1955 de *Evaristo Carriego*, sin tener en cuenta la historia textual.

¹⁵¹ Piglia “Sobre Borges” (1986: p. 55).

serie de facetas del sistema, y pensar la relación entre la obra y la cultura de clase, así como integrar una serie de antagonismos; una construcción coherente no secreta, sino exhibida, una interpretación ideológica que Borges se da para definir su lugar en la sociedad y su relación a la literatura, y que no debe ser confundida con sus opiniones políticas. Como vemos, tanto la lingüística saussureana, como el marxismo y el psicoanálisis han aportados esquemas para esta lectura de Piglia; pero me interesa señalar esencialmente dos características: por un lado, la integración de contradicciones y antagonismos como formas del sistema, que des-historiza la producción textual, para proponer un esquema de la producción literaria como forma eminentemente sincrónica; por otro lado, la incorporación de la figura pública como un elemento subordinado del sistema. La historia se inscribe así en otras zonas, y sus vínculos con el texto pueden permitir interpretaciones fascinantes, con diferentes grados de esquematización; pero siempre constituye una “serie”, como vimos, que se pone en relación con la literaria.

En este contexto, la atención acordada al *Facundo*, que coincide con la importancia que le da Borges, resulta particularmente interesante. Sin leer lo mismo, pero coincidiendo en un punto: tanto Borges como la crítica moderna leen allí una forma propiamente argentina de ejercer el cosmopolitismo cultural.¹⁵² Piglia, sin embargo, y como sabemos, proyecta la obra de Sarmiento hacia el futuro, mediante la pregunta “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?” en *Respiración artificial* (1980: 94), retomada luego por José Luis de Diego para pensar las posiciones de los intelectuales y de los escritores bajo la última dictadura, que circuló durante varias décadas en la cultura argentina. Este retorno a Sarmiento, que hace del *Facundo* la obra clave de la historia de la literatura argentina, aporta también la posibilidad de establecer una línea de continuidad que permite interpretarla y otorgarle a la vez una impronta propia. La pregunta de Renzi construye una continuidad, afirmada por la novela en varios niveles, entre la generación del 37 y la del presente del relato, y postula que *Respiración artificial* sería el *Facundo* de esta época; sin embargo, la circulación de la pregunta indica que en ella se inscriben otros ejes, que no se resuelven en la novela. En parte porque se sostiene sobre el presupuesto que la continuidad de violencia estatal, civil y política ha constituido en eje principal de la producción literaria la desconfianza hacia las formas clásicas del relato, que lleva a interesarse en narraciones discursivas, géneros menores, y otras experimentaciones ficcionales.¹⁵³ En palabras de Piglia, “¿cómo narrar los hechos reales?”, una posición que afirma una función específica de la ficción y su vínculo con su contexto –y que hace del realismo el punto central de la estética literaria.¹⁵⁴ Realismo en un sentido amplio, y en el sentido específico de *Mimesis* de Auerbach, no solamente de la escuela francesa del siglo XIX;¹⁵⁵ lo que se defiende a la

¹⁵² Uso aquí la noción de “modos de leer” propuesta por Josefina Ludmer (2016: 33-51).

¹⁵³ Sarlo “Literatura y política” (diciembre 1983, p. 8-11). Puede verse también la revista *Lecturas críticas*, 1980, 1984.

¹⁵⁴ Recuerdo que es la hipótesis de Dalmaroni que, en la posdictadura, la crítica cultural y universitaria comienza a interrogar las relaciones entre literatura argentina y experiencia histórica en términos de debate sobre los modos de narrar el horror de la historia argentina reciente. 2004^a.

¹⁵⁵ Como puede verse también en la presentación de “La Argentina en pedazos. Echeverría en el lugar de la ficción” de Piglia (1984: 70): “Una historia de la violencia argentina a través de la ficción. ¿Qué historia es ésta?”

vez es la ficción, a partir de la idea que contiene una verdad y que la verdad de una sociedad se ubica en las ficciones que produce: su función es hacer hablar al otro. El establecimiento de este eje determina también términos de comparación, y en particular el que consiste en poner en relación la última dictadura militar con el régimen nazi, y el desafío que implicó (y sigue implicando) para la literatura y la ficción narrar en relación a hechos históricos extremos.¹⁵⁶

Completa esta idea el postulado de Borges en tanto escritor del siglo XIX, que propone Renzi en la novela, pero también Piglia en numerosas entrevistas y textos, como en “Sobre Borges”,¹⁵⁷ por ejemplo. Las redes y constantes definidas por Piglia son, por lo tanto, temáticas, y los procedimientos –muy fuertemente reivindicados y señalados por la crítica moderna que se inscribe así en la tradición del Formalismo ruso–, se inscriben en esas temáticas (lo cual no era propio del Formalismo Ruso). En continuidad con esta posición, Sarlo y Gramuglio vuelven a la revista *Sur*, a partir de diferentes perspectivas: por un lado, como momento en que Borges inventa el cruce de dos líneas, y define los temas de la literatura argentina, introduciendo zonas populares que, sin duda, eran ajenas a las preocupaciones de la revista;¹⁵⁸ por otro, Borges es asociado a Sklovski, en su reivindicación por el procedimiento; para terminar, se inaugura así una reflexión sobre la revista misma, que postulará, como vimos, la problemática noción de “grupo”.¹⁵⁹

Notemos también el gesto crítico que consiste en fijar un origen de la literatura argentina: Piglia lo sitúa en *El Matadero* y en el *Facundo*, pero afirma que los dos textos narran lo mismo: una escena de violencia, básica, que sirve de núcleo narrativo y será retomada, según él, en la literatura argentina, incluso por Borges; ya para David Viñas esta escena de violencia primera y fundante es la violación, tal como aparece en *El Matadero* y *Amalia* de José Mármol (1971). La narrativa argentina se identifica de este modo a un origen oscuro, desviado, clandestino, y criminal –a la violencia que, como lo señala Peller, aparece como la metáfora mayor de la historia (de la literatura) argentina (2016: 20-23). Lo cual significa encontrar las mismas estructuras en los diferentes niveles (según el modelo de la lingüística saussureana, pasado por el estructuralismo de Lévi-Strauss), y también introducir el concepto de Genette de

La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores. Esa historia debe leerse a contraluz de la historia ‘verdadera’ y como su pesadilla.”

¹⁵⁶ Fue, efectivamente, común la comparación con el régimen de Rosas, como lo encontramos en obras como *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera (1984). Ver, sobre la cuestión de las estéticas adoptadas bajo la dictadura el clásico: Balderston, Foster, Halperín Donghi, Masiello, Morello-Frosch, Sarlo 1987.

¹⁵⁷ *Crítica y ficción* (1986, pp. 51-64), entrevista de Horacio González y Víctor Pesce; originalmente publicada en la revista *Unidos*, junio de 1986.

¹⁵⁸ “Borges y Sklovski”, “Borges en *Sur*, un episodio del formalismo criollo” (*Punto de Vista*, año 5, n° 16, noviembre de 1982, portada y páginas 3-6).

¹⁵⁹ *Punto de Vista*, abril-julio 1983, Literatura argentina. “Dossier: la revista *Sur*”, p. 7-14. Para una revisión de este concepto, ver Louis 2007: 124-133. En el caso de *Sur*, fue John King (1990) uno de los primeros en problematizar la noción de grupo.

reescritura, en parte inspirado de Borges (1982): en la globalidad de la historia literaria se pueden leer versiones, reescrituras, de esa escena central, una constante que constituye parte de la especificidad de la literatura argentina.

La estructura binaria propuesta como eje interpretativo de la historia literaria y de la obra de Borges aparece, en efecto, en su producción de los años 1920, y con ella se identifican intelectuales como Victoria Ocampo; la crítica moderna se inscribe así en relación de continuidad con respecto a esta marca: Borges es un escritor (un Séneca) en nuestras criollas y periféricas orillas, tuvimos “una vanguardia criolla”, *Sur* es un grupo *Bloomsbury* con una especificidad porteña que se trata de recuperar, el “grupo Sur” se define a partir de Raymond Williams, nueva combinación en esa tradición: teoría anglosajona matizada de toques autóctonos, etc.¹⁶⁰ Lo universal (europeo) es el centro (sustantivo) que recibe un atributo (adjetivo o construcción equivalente) que lo resignifica y le otorga una identidad propia. La combinación entre lo universal y lo criollo marcada por Ludmer se ha extendido a cierta crítica literaria moderna cuando intenta definir un “sello argentino” tanto en la disciplina como en la cultura, como lo señala Panesi (2000: 49-64, 65-76)¹⁶¹. Se encuentra, así, en dos niveles, en el del objeto de estudio y en el de la teoría y la metodología usadas. Mi hipótesis, sin embargo, es que Borges desarma esta combinación binaria a partir de la introducción de un tercer elemento, proponiendo así una articulación de lo universal-enciclopédico, lo criollo y lo ficcional (o apócrifo) para otorgar una nueva significación a la serie como tal y, por lo tanto, una nueva especificidad a la cultura argentina. Si esta combinación de dos elementos –“enciclopédico y montonero”– organiza la literatura borgeana de los años 1920 y atraviesa su primera ensayística, Borges no adhiere ni se somete sin violencia a este eje: experimenta con él, fuerza sus límites y todas sus combinaciones posibles, obteniendo éxitos y resultados variados. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Ficciones* 1944) es el relato donde el rechazo borgeano del dualismo se explicita de modo más evidente, porque el mundo de Tlön escapa tanto al saber enciclopédico como al saber criollo, su posición perdura, mostrando no solamente un rechazo de la estructura binaria sino la posibilidad de desarmarla a partir de la introducción de un tercer elemento. Una *apropiación criolla* es la clave de una identidad personal en la alta cultura argentina (como lo muestra el caso de Victoria Ocampo), una estructura surgida durante el período de la coalición, que la crítica moderna retomará, pero modificando los elementos combinados (Louis 2007: 208-211).¹⁶²

¹⁶⁰ Acerca de la recepción de Raymond Williams en Argentina, ver Dalmaroni 2004a.

¹⁶¹ También puede leerse en esta línea *Una modernidad periférica* de Beatriz Sarlo, 1988.

¹⁶² Una de las bases de la combinación señalada por Ludmer es la complicidad de dos saberes: la introducción del tercer elemento borgeano socava las bases mismas de dicha combinación y exhibe el poder de la literatura más allá del saber. Tanto la “complicidad”, opuesta a los roces y rupturas, como el hecho de atribuir a la literatura la función misma del saber, son nociones que forman parte del sistema de productividad borgeano como objetos de cuestionamiento o parodia exclusivamente, pero que, de ningún modo, conforman su base.

5. Una poética de la figura autorial como poética de los medios

La relación entre la “obra literaria” y la “obra mediática” de Borges puede aparecer como un equilibrio, con sus varias facetas y momentos evocados (y aquellos que quedan por estudiar), pero debe ser pensada, en verdad, como una tensión, cuyo interés es presentar resoluciones diferentes en cada ocurrencia; resoluciones cargadas de ideología que proponen modos de ser autor en la cultura, arraigados en contextos y temporalidades específicos. Complementariedad, cuestionamiento mutuo, desautorización, repudio, confirmación, desarrollo, son únicamente algunas de las relaciones que se establecen entre ambas; pero el proyecto poético no se altera, conserva su autonomía. No debemos, sin embargo, olvidar que, a pesar de las apariencias, lo que solemos llamar “calidad” de la obra y que en términos borgeanos prefiero denominar “el tamaño de la obra” (que no equivale a su extensión) juega un papel determinante en el proceso de supervivencia del total –obra, figura, declaraciones públicas. Es una de las lecciones de Borges, usar los dispositivos, someterse a ellos por momentos, sufrirlos, y aprovecharlos; pero una vez que el cuerpo desaparece y el escritor no puede insertarse físicamente en el espacio público y privado, el conjunto solamente se sostiene gracias al circuito que describe la obra (en este caso, escrita y oral). Tamaño, solidez, originalidad, inscripción en los modos de lectura del presente evolutivo, topografía, coherencia



estética e interpretación del recorrido, productividad y capacidad de provocar productividad, ubicación en la red literaria nacional e internacional son algunas de las características que pueden garantizar la perdurabilidad de la obra; recuperar algunos de los dispositivos creados, explotados, y sufridos por Borges permite adquirir un estatuto similar en la cultura

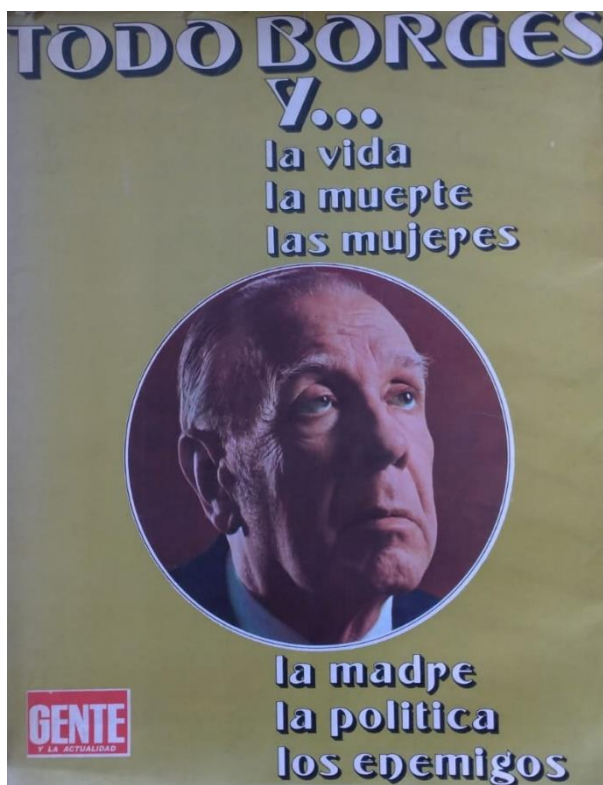
intelectual, pero no extender la propia fama fuera de círculos más o menos limitados, de zonas vinculadas a lo nacional, y sostenerla cuando la presencia física desaparece. Borges construyó y modeló su obra como un cuerpo indisoluble y disociado a la vez de su cuerpo físico.

Mi propuesta busca demostrar que el conjunto de publicaciones en los medios crea una poética, con características específicas.¹⁶³ Si la literatura se sitúa en el cruce entre

¹⁶³ Si la definición primera de “poética” en tanto estudio del arte literario remonta a Aristóteles, fue Roman Jakobson (1973) quién la resignificó en tanto técnica y conjunto de procedimientos. Para una historia y definición del término, ver Schaeffer 1995: 162-178.

hechos discursivos y hechos artísticos, la “poética de los medios” se posiciona en el cruce de al menos tres tipos de hechos: verbales, visuales, técnicos –a los que podríamos agregar una dimensión artística, puesto que en las declaraciones orales de un escritor entra en juego también una intencionalidad artística. Propongo, por lo tanto, la siguiente definición provisoria del concepto de “poética de los medios”: un efecto a la vez estético, comunicacional, verbal y visual, creado a partir de un conjunto de artículos y notas publicados en los medios, que resulta de la intencionalidad de un escritor, pero sin que éste domine todos los factores; en ella encontramos una tensión entre intencionalidad autorial,¹⁶⁴ prácticas e intencionalidad de la prensa y medios técnicos. La poética de los medios construye, por lo tanto, una forma específica de autorialidad, suma de los escritores, periodistas y otros productores de escritura y de las características materiales de los medios, que podemos considerar como una forma de autorialidad crítica, puesto que propone una mirada sobre la literatura de un autor, y una respuesta a las preguntas: ¿qué es un autor? y ¿qué es la literatura?

Otra categoría que emerge del trabajo sobre las notas y entrevistas de Borges en los medios, y que concierne en verdad a todo escritor en la era moderna, es la de “capital mediático”, que podríamos llamar en este caso “capital autorial mediático”. Como es sabido, Bourdieu define el capital simbólico como toda forma de capital económico y cultural cuando es conocido y reconocido, conocido según las categorías de percepción que impone, las relaciones de fuerza simbólica que tienden a reproducir y a reforzar las relaciones de fuerza que constituyen la estructura del espacio social (1987: 160; 1994: 161); Bourdieu propone así hablar de capital religioso, capital cultural, capital social, capital escolar... Lo que denomino “capital mediático”, sin embargo, se basa solamente en parte en esta definición; si designa una especie de capital creado mediante y gracias a la presencia en los medios, que es objeto de un conocimiento y reconocimiento en la sociedad, éste no tiende a reproducir ni a reforzar las relaciones de poder (“rapports de force”): puede



¹⁶⁴ Sería más acertado llamarla “atencionalidad autorial”, siguiendo el sentido que otorga Schaeffer a la “atencionalidad estética” a partir de las teorías de Kant, en Schaeffer 1992. La “atencionalidad estética” corresponde a la idea que en la realización de una obra estética un autor implica una intencionalidad, pero ésta no comprende necesariamente el sentido que debe darse a su obra; además, esta expresión sirve para subrayar el hecho que la existencia de una intencionalidad no significa que exista efectivamente la posibilidad de controlar el sentido, aunque sí, en determinadas circunstancias, de orientar la interpretación.

crear ese efecto, como el opuesto. Un escritor, incluso un periodista, un medio pueden usar este capital de modos variados, y, a menudo, imprevisibles, puesto que ninguna de las instancias que lo componen posee un control total sobre los significados e ideologías que crea. No considero, por tanto, que escritores e intelectuales ocupen una posición dominada dentro de las clases dominantes –y en esto, mi concepción coincide con la de Borges.

En cuanto a la historia de la literatura: uno podría decir que la historia de las literaturas nacionales es un repertorio de nombres y acontecimientos donde se sirven la crítica y los investigadores, para proponer un esquema que los organiza –y que lo esencial está en el esquema propuesto, los juicios de valor implícitos y explícitos, y las jerarquías postuladas. En todo caso, tanto la crítica moderna como Borges se comportan como si fuera el caso –aunque con una diferencia: para la primera, se trata de un conjunto informe, que hay que organizar y jerarquizar; para Borges de un caos inexistente, que la crítica inventa, y lo esencial se sitúa en esa invención ideológica: una red, dentro de la cual el juego, lúdico y de poder, consiste en establecer sentidos. Como lo he señalado, dentro de este repertorio ambos rescatan, señalan, usan elementos comunes; sin embargo, una diferencia esencial entre ambos es que la crítica moderna propone esquemas con un eje, a partir del cual se organizan los demás elementos, estableciendo relaciones de oposición, de complementariedad, de pares, en cada nivel de análisis. La historia de la literatura borgeana es una red de elementos, definidos, en parte, contra uno de los principios esenciales de la historia literaria occidental: la jerarquización de los elementos y la atribución de valores otros que la productividad. Es también característica de Borges la idea que la historia y el funcionamiento de la literatura se definen mutuamente, y que las relaciones de poder son también simultáneamente vínculos lúdicos. No son, por supuesto, las únicas diferencias, y la cuestión merece un análisis más minucioso. Quisiera señalar una más, bajo la forma de hipótesis: para Borges, como dijimos, la literatura es algo que se agrega al mundo y contribuye a su complejidad; la crítica moderna aspira al estatuto de verdad, a una forma de hegemonía, y surge en un momento en que la cultura argentina parece demandar semejante desciframiento de una realidad postulada, y sentida/vivida como un caos; sus diferentes tendencias se definen a partir de bases conceptuales y metodológicas cercanas.¹⁶⁵

En este sentido, el momento de desesperanza de Borges, en 1982-1983, es capital: cuando deja de condenar de modo irracional al peronismo y rechaza firmemente las dictaduras, no concibe una tercera opción para el país. Entre la guerra de Malvinas y mediados de 1983, antes de sus declaraciones positivas respecto de las elecciones, el país, y el futuro,¹⁶⁶ encontramos algunos artículos que muestran una total ausencia de

¹⁶⁵ Como lo propongo en *Borges ante el fascismo*, 2007: 51-95.

¹⁶⁶ En “Borges tiene esperanzas” (*Tiempo Argentino*, 24 de julio de 1983): “El escritor Jorge Luis Borges expresó que ‘la esperanza de las próximas elecciones es positiva’ por cuando consideró que ‘cualquier cambio es para bien.’” En “Borges pronostica a muy largo plazo” (*Clarín*, agosto de 1983), afirma su esperanza, y la suerte de haber contado con la simpatía de sus lectores, así como que su obra es poco voluminosa; aconseja a los jóvenes esa “forma de felicidad” que es la lectura; sostiene que la libertad es una ilusión necesaria, que el

esperanza. En “Borges: Soy un europeo nacido en el exilio”¹⁶⁷, de François-Marie Banier, cuando se encuentra en Francia en ocasión de recibir, como dijimos, la Legión de Honor, y cuando dicta su célebre conferencia en el *Collège de France*, manifiesta estar desesperado por el país, y afirma que los militares argentinos son incompetentes y más peligrosos para nuestros compatriotas que para los enemigos. Ya en el largo artículo que le dedica *Gente* en 1982, bajo el título de “Lo que Borges nunca dijo de la guerra”,¹⁶⁸ niega haber cantado la guerra, subraya la impunidad de que beneficiaba bajo la dictadura, que le permitió decir que la guerra era absurda, afirma que es pacifista, distinguiendo la ética personal de la literatura, y expresa su falta de esperanza. En “Borge triste por el país” (*Clarín*, 5 de septiembre de 1983) dice que los gobernantes argentinos no tienen ni escrúpulos ni principios, y expresa su infinita tristeza por la situación del país; agrega que se considera un hombre ético, y dice que no cambió de posición, pero lo que cambió es la situación, y que hubo momentos en que le faltaba información para comprender lo que ocurría en el país (aunque, como vimos, no es la única razón que lo lleva a posiciones violentas). La desaparición del pensamiento dual en la política que establece dos posibilidades –los peronistas o los militares– se produce por conocimiento de la represión ilegal y por su rechazo de la guerra de Malvinas, y lleva a la desesperanza, pero se sobrepasa cuando vuelve a aclamar la democracia como única opción posible, movimiento que tal vez coincide con la reorganización del Partido Radical, y la afirmación de Raúl Alfonsín en tanto leader. Si este momento me parece capital es porque la desesperanza viene de la adopción, durante treinta años, de un pensamiento político marcado por el dualismo, en vez de pensar en términos de redes, lo que Borges hace únicamente en ese ámbito; y también porque su desesperanza no lo lleva, sin embargo, a postular la realidad como un caos y asumirse como quien puede proponer un orden ante ese caos. Vuelve así a posiciones que corresponden a su propuesta estética e ideológica anterior.

Mi pregunta final se refiere a la relación entre la coherencia del proyecto estético de Borges y las concepciones expresadas en el vasto conjunto de entrevistas. Si hay tal coherencia (cosa, me parece, que todo lector de éstas puede comprobar), podemos preguntarnos si la función de las entrevistas y conferencias se limita a difundir lo que se encuentra ya en la obra escrita. ¿La relación de autoridad y de anterioridad hace de la obra escrita un cuerpo a partir del cual se despliega un segundo cuerpo desprovisto de originalidad? No cabe duda que en el origen de la fama en el caso de Borges está la

escritor que escribe para ganar dinero es triste, y que el voto es una esperanza, pero a quién va a votar es un misterio. Ver también, “La Esperanza es un Acto de Fe Necesario, Dijo Borges en Venecia” (*La Razón*, 30 de marzo de 1984) y la entrevista con María Esther Vázquez, “Nuestro deber es la verosímil esperanza” (*La Nación*, 19 de agosto de 1984), donde critica su propio escepticismo respecto de la democracia, y afirma su confianza en la democracia, así como su rechazo del nacionalismo, critica su propia actitud cuando Pinochet lo invitó, niega que todos los problemas del país vengan del peronismo, y afirma que es un anarquista romántico; “Señaló Jorge Luis Borges: La Democracia, ‘Última Esperanza’ para Argentina” (*El Día*, Montevideo, 26 de agosto de 1984); “Esperanzado mensaje de Borges a su público” (*Clarín*, Buenos Aires, 1 de marzo de 1985).

¹⁶⁷ *Clarín*, Buenos Aires, 10 de febrero de 1983.

¹⁶⁸ “Lo que Borges nunca dijo de la guerra”, (Entrevista de Rodolfo Zibell, *Gente* n° 895, Atlántida, Buenos Aires, 16 de setiembre de 1982).

obra; sin integrar los circuitos intelectuales, sin el reconocimiento de que es objeto su poesía, y el lugar privilegiado que le otorga su crítica, no hubiera conquistado un lugar en la prensa; pero es evidente que el régimen de celebridad en la segunda mitad del siglo XX tiene características particulares: una vez que se llega a los medios, éstos se interesan esencialmente en la vida privada y en las opiniones, generales o vinculadas a la profesión, y la obra pasa a un segundo plano, y a veces desaparece completamente de las entrevistas públicas. El despliegue de esta compleja “obra mediática” no solamente agrega a la obra literaria, a la figura de autor, sino que propone también formas y matices para posicionar la literatura de un modo nuevo en la cultura.

Referencias bibliográficas

1) Textos y obras de Borges

Libros

1926. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, [Imprenta Serrano].

1926. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Proa.

1928. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Gleizer.

1955. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, Emecé.

1960. *El Hacedor*. Buenos Aires, Emecé.

Artículos, ensayos, prólogos de Borges

“Anotación al 23 de agosto de 1944”, *Sur* n° 120, 10/1944, pp. 24-26.

“Definición de germanófilo”, *El Hogar* a. 36, n° 1626, 13/12/1940: 3, “Opiniones”.

“El coronel Ascasubi”, *Sur*, n° 1, 01/1931, pp. 128-140; *Discusión* 1932; “El Martín Fierro”, *Sur* n° 2, 04/1931, pp. 134-145, *EL Sol*, Madrid, 12/02/1933, p. 2; *Martín Fierro*, Buenos Aires, Columba, 1953, en colaboración con Margarita Guerrero; “La poesía gauchesca”, *Discusión, Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1957, pp. 11-38.

“El escritor argentino y la tradición”. Conferencia dictada el 19/12/1951, en el Colegio libre de Estudios Superiores, publicada en *Sur* n° 232, enero-febrero de 1955, pp.1-8, y en *Discusión* a partir de 1957.

“El idioma de los argentinos”, Conferencia pronunciada en el *Instituto Popular de Conferencias* el 23/09/1927, publicada en *La Prensa* el 24/09/1927, en *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, Bs.As., vol. 13, 1/1928, pp. 259-267, en la *Gaceta literaria*, Madrid, a. 2, n° 38, 15 julio de 1928, p. 2, *El idioma de los argentinos* 1928.

“El simulacro”. *La Biblioteca*, vol. 9, ép. 2, n°1, 01/1957: 116-117; *El Hacedor* 1960, pp.20-21.

- “Leyenda policial”, *Punto de Vista*. año IV, n° 11, mayo-junio 1981, p. 9.
- “L’illusion comique”, *Sur* n° 237, 11-12/1955, pp. 1-4.
- “Lunes 22 de julio de 1985”, *Clarín* 31/07/1985.
- “Poema conjetural”, *La Nación* 04/07/1943; *Otros poemas*. Buenos Aires, Emecé, 1954.
- “La presencia de Buenos Aires en la poesía”, *La Prensa* 11 de julio de 1926, p. 6.
- “Prólogo. Sarmiento, Domingo F.”, *Recuerdos de Provincia*, Bs.As., Emecé/El Navío, 1944.
- “Testimonios: El fenómeno Borges según Jorge Luis Borges”, *Somos* 01/07/1977.

Encuestas, entrevistas y notas en diarios y revistas

- “Actualidad literaria”, *La Nación*, 06/09/1981.
- “A mí no me gusta lo que escribo, pero me gusta tanto lo que recuerdo haber leído...”
(Conversaciones con Osvaldo Ferrari), *Tiempo Argentino*, 28/06/1985.
- “Arena y Sueño Para Otros Laberintos” (Enrique Estraluzas), *El Día*, Montevideo, 06/01/1979.
- “Borges ataca el Mundial”, *El Día*, Montevideo, 09/05/1978.
- “Borges, claro, dice que nunca existió tal cosa” (firmada R.R.), *Tiempo Argentino*, 04/03/1984.
- “Borges con Strassera”, *La Nación*, 23/07/1985.
- “Borges convertido en objeto publicitario” (Marcos Aguinis), *La Opinión*, 07/09/1976.
- “Borges: demolición general y unos pocos que se salvan”, *La Nación*, 28/01/1983.
- “Borges dice que los americanos somos europeos en el destierro”, *Tiempo Argentino*, 27/09/1984.
- “Borges, el niño terrible de la literatura argentina” (Rocamora, Oberdán, seud. de Jorge Asís), *Clarín*, 15/06/1978.
- “Borges: El otro, al que le ocurren las cosas”, *La Nación*, 19/05/1978.
- “Borges en el Convention Center o el gran show de la cultura”, *El día*, Montevideo, 18/02/1979.
- “Borges en los juicios”, *La Razón*, 22/07/1985.
- “Borges: ‘El poema me busca a mí’. Inauguración del Mes de las Letras”, *La Nación*, 07/08/1985.
- “Borges entre los políticos y la virtud” (Roberto Alifano), *Clarín*, 10/04/1981.
- “Borges expresa sus opiniones políticas y literarias”, (Luis Gregorich), *La Opinión*, 09/06/1976.
- “Borges habla”, (Néstor Montenegro), *Gente* 19/07/1984.
- “Borges, Jorge Luis: Fuera de la ética, la superficialidad”, *Clarín*, 05/04/1984.
- “Borges, Jorge Luis, La cultura en peligro”, *Clarín*, 13/12/1984.
- “Borges, Lugones y una vieja devoción”, *La Nación*, 06/08/1985.
- “Borges, o el otro destino sudamericano” (Conversaciones con Osvaldo Ferrari), *Tiempo Argentino*, 13/03/1986.
- “Borges pronostica a muy largo plazo”, *Clarín*, agosto de 1983.
- “¿Borges, puente de reconciliación?”, *Clarín*, 17/06/1984.

- “Borges: rectificaciones y algunas reticencias”, *La Nación*, 21/06/1979.
- “Borges reitera su crítica al plan de Letras”, *La Nación*, 25/02/1986.
- “Borges se defiende”, *La Razón*, 24/12/1976, retomado en *El País* el 16/01/1977.
- “Borges se hace público” (N. Sosa), *Clarín*, 20/06/1979. Diálogo animado por Jorge Lafforgue, en el Teatro Municipal San Martín.
- “Borges Sigue su fábula ‘Yo y el periodismo’” (Reportaje de Alejandro Stillman), suplemento dominical de *Tiempo Argentino*, 25/03/1984.
- “Borges: Soy un europeo nacido en el exilio” (François-Marie Banier), *Clarín*, 10/02/1983.
- “Borges tiene esperanzas”, *Tiempo Argentino*, 24/07/1983.
- “Borges vuelve a la facultad y da examen de filosofía”, *Tiempo Argentino*, 16/09/1984.
- “Borges: “Yo a Bellow no lo conozco” (Reportaje de Norberto Salgueiro a Borges), *Clarín*, 28/10/ 1976.
- “Cosas de Borges”, *La Razón*, 15/09/1982.
- “Crítica de Borges a Letras, Ácidos comentarios sobre los planes de estudios”, *Clarín*, 24/02/1986.
- “De Kim a Don Segundo Sombra: el alegre sentimiento de la amistad” (Conversaciones con Osvaldo Ferrari), *Tiempo argentino*, 26/12/1985.
- “El amor por Buenos Aires” (María Esther Vázquez, diálogo entre Borges y Mujica Láinez), *La Nación*, 30/04/1977.
- “El Borges nuestro de cada día ya no es una metáfora” (Ernesto Schóo), *La Opinión*, 18/06/1976, con caricatura de Jorge Luis Borges.
- “El heroísmo de la conciencia” (Jalfen, Luis J.), *La Nación*, 12/07/1981.
- “El peso del tiempo”, *Clarín*, 02/08/1984.
- “El prólogo: una de las tantas formas de amar la literatura” (Conversaciones con Osvaldo Ferrari), *Tiempo Argentino*, 13/02/1985.
- “En Borges todo es polémico, menos su obra, se descuenta.”, *Clarín*, 15/06/1978.
- “Encuesta sobre la novela argentina”, *Gaceta de Buenos Aires*, 06/10/1934, año 1, n° 6, p. 1.
- “Es mejor gozar de las bellas letras, que no muerden” (Conversaciones con Osvaldo Ferrari), *Tiempo Argentino*, 19/12/1984.
- “Esperanzado mensaje de Borges a su público”, *Clarín*, Buenos Aires, 01/03/1985.
- “Estoy un poco harto de Borges”, *La Gaceta de Hoy*, 1985.
- “Evocación de Borges”, *La Nación*, 18/01/1983.
- “Felicitaré a Videla porque salvó al País” dijo Jorge Luis Borges”, *El País*, Montevideo, 20/05/1976.
- “Florida vs. Boedo y la revista ‘Martín Fierro’”, *Los Andes*, Mendoza, 19/08/1984.
- “Frente al público interrogante: Amor, vida, religión y esperanza, en la palabra de Borges”, *Clarín*, 08/02/1984, p. 29.
- “Fuimos al juicio con Borges”, *Gente* n° 1044, 25/07/1985.
- “Habla Borges: no se fue de Buenos Aires”, *La Razón*, 14/06/1978.
- “Habla Borges”, *La Razón*, 15/08/1985.

- ‘Hemos estado viviendo como en la época de Rosas’”, *La Nación*, 15/08/1985.
- “Hoy cumple 85 años, Borges siempre en escena” (Nilda Sosa), *Clarín*, 24/08/1984.
- “Instantáneas, El escritor” (María Esther Vázquez), *La Nación*, 20/03/1983.
- “Instantáneas: Entre la santidad y la gastronomía” (Vázquez, María Esther), *La Nación*, 11/03/1984.
- “Jorge Luis Borges al rescate de Ezequiel Martínez Estrada. Los genios suelen ser contradictorios”, *Clarín/Cultura y Nación*, 14/06/1984.
- “Jorge Luis Borges asistió hoy a la audiencia del juicio a las juntas”, *La Razón*, 22/07/1985.
- “Jorge Luis Borges: el poeta del asombro” (Osvaldo Rossler), *Clarín*, 28/10/1976.
- “Jorge Luis Borges en el ciclo ‘Grandes valores del tango’”, *La Nación*, 04/04/1985.
- “La Esperanza es un Acto de Fe Necesario, Dijo Borges en Venecia”, *La Razón*, 30/03/1984.
- “Jorge Luis Borges habla de Leopoldo Lugones” (Antonio Requeni), *La Prensa*, 17/06/1979.
- “Jorge Luis Borges. “No estoy seguro de que los escritores sean un gremio...””, *La Opinión*, 10/04/1977.
- “Jorge Luis Borges versus Manfred Schönfeld. Polémica sobre el Beagle, la guerra y la paz”, *Gente* n° 686, 14/09/1978, con Borges: “Los hombres no se miden con mapas”.
- “La feria del libro en la irónica mirada de Jorge Luis Borges”, *Tiempo Argentino*, 27/03/1985.
- “La identidad de los argentinos”, *Tiempo Argentino*, 04/04/1984.
- “La identidad argentina: Un mito de sobremesa dominguera” (Conversaciones con Osvaldo Ferrari), *Tiempo Argentino*, 05/09/1985.
- “La pasión literaria” (María Esther Vázquez), *La Nación*, 13/02/1977, diálogo entre Lida y Borges.
- “La poesía no corresponde a una emoción o un tema: es un objeto que se agrega al mundo” (Conversaciones con Osvaldo Ferrari), *Tiempo Argentino*, 01/08/1985.
- “Le Monde y una nota sobre Jorge L. Borges. Un inglés que se equivocó de pasaporte”, *La Nación*, 17/12/1976.
- “Lo estrictamente literario”, *El Día*, Montevideo, 12/02/1977.
- “Lo que Borges nunca dijo de la guerra”, (Entrevista de Rodolfo Zibell), *Gente* n° 895, Atlántida, Buenos Aires, 16/09/1982.
- “Los Cervantes del Siglo XX, Dijo Borges: ¿No será una broma?”, *El País*, Montevideo, 03/02/1980.
- “Los clásicos y Borges” (Conversaciones con Osvaldo Ferrari), *Tiempo Argentino*, 29/08/1984.
- “Los cuentos policiales son el santo y seña de la literatura” (Conversaciones con Osvaldo Ferrari), *Tiempo Argentino*, 21/11/1985.
- “Los intelectuales son contrarios a la costumbre de usar sombrero. Borges es viejo sin sombrero”, *Crítica*, 08/09/1933.

- “Mi Nota más Triste, Cinco minutos y cuarenta segundos con Jorge Luis Borges” (Dardo Cabo), *Revista Extra*, año 6, n° 59, junio de 1970, con fotografías de Borges y Cabo.
- “Mis libros”, *La Nación*, 28/04/1985.
- “Moriré siendo el ‘futuro’ Premio Nobel”, *Popular*, Buenos Aires, 04/07/1976.
- “No estoy seguro de que los escritores sean un gremio...” (Reportaje), *La Opinión*, 10/04/1977.
- “Notas sobre Borges, ese orillero”, (Luis Justo), *La Prensa*, 02/07/1978.
- “Nuestra encuesta: ¿Cuál es a su juicio el peor libro del año?”, *La Campana de Palo* n° 10, diciembre 1926.
- “Nuestro deber es la verosímil esperanza”, (María Esther Vázquez), *La Nación*, 19/08/1984.
- “Otra vez Borges”, *Clarín*, 14/05/1977.
- “Para pensar: La juventud se interesa cada vez más en lo que Borges tiene para decir”, *Revista Flash* n° 249, Buenos Aires, 12/03/1985.
- “Para Rodríguez Bustamante, Borges fue sorprendido en su buena fe”, *Clarín*, 14/12/1984.
- “Ratti y la SADE refutan a Borges”, *La Opinión*, 22/05/1976.
- “Reflexiones Sobre el Tango”, *El Día*, Montevideo, del 2 al 8 de junio de 1984.
- “Refutan juicios sobre “Don Segundo Sombra”, *La Nación*, 09/08/1979.
- “Releyendo a Sarmiento”, *El Día*, Montevideo, 28/12/1985 al 03/01/1986.
- “Réplica estudiantil a Jorge Luis Borges”, *Clarín*, 04/01/1985.
- “Reportaje de Menotti a Borges”, *VSD*, 01/12/1978.
- “Se me juzga por los reportajes”, *Mundo Color*, Montevideo, 17/04/1979.
- “Señaló Jorge Luis Borges: La Democracia, ‘Ultima Esperanza’ para Argentina”, *El Día*, Montevideo, 26/08/1984.
- “Síntesis política, Martín Fierro o Borges”, *Clarín*, 23/01/1983.
- “Sobre Sarmiento y la educación habló Borges”, *La Nación*, 13/11/1981.
- “Solicitada por los desaparecidos”, *Clarín*, 1980.
- “Solicitada, Por desaparecidos” (firmada por Borges), *Clarín*, 30/03/1981.
- “Un franco diálogo con Videla sobre problemas de la cultura y el espíritu”, *La Opinión*, 20/05/1976.
- “Un obispo jujeño censuró a Borges”, *Clarín*, 21/12/1976, con fotografía de Borges.
- “Un purgatorio para Borges y La Prensa” (Martín Muller), *La Opinión*, 20/05/1976.
- “Unas pocas meditaciones causadas por un imprecante desconocido” (Eduardo Gudiño Keiffer), *La Nación*, 21/12/1984.
- “Todo Borges”, *Gente* n° 610, Atlántida, Buenos Aires, 31/03/1977.
- “Videla y los escritores”, *Clarín*, 20/05/1976, con fotografía de Jorge Luis Borges junto a Jorge Rafael Videla, Horacio Esteban Ratti, Ernesto Sábato y Leonardo Castellani.

Libros de entrevistas

- ALIFANO, Roberto. 1985. *Borges en diálogo*. Buenos Aires, Grijalbo.
- CHARBONNIER, Georges. 1967. *Entretiens avec Jorge Luis Borges*. París, Gallimard/NRF.
- FERRARI, Osvaldo. 1986. *Libro de diálogos*. Buenos Aires, 1986.

2) Bibliografía

- ALTAMIRANO, Carlos/SARLO, Beatriz. 1980. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires, CEAL.
- , 1983. 1983^a. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, CEAL.
- , 1983. 1983b. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette.
- AVELLANEDA, Andrés. 1986. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1 y 2*. Buenos Aires, CEAL/Biblioteca Política Argentina, tomos n. 156 y 158.
- BALDERSTON, Daniel, David William FOSTER, Tulio HALPERÍN DONGHI, Francine MASIELLO, Francine, Marta MORELLO-FROSCH y Beatriz SARLO. 1987. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza/Estudio.
- BANFIELD, Ann. 1982. *Unspeakable Sentences: narration and representation in the language of fiction*. Boston, Routledge and Kegan.
- BARNET, Miguel. 1969. “La novela-testimonio: socio-literatura”, *Unión* n° 1, pp. 99-122.
- BARTHES, Roland. 1984. “La mort de l’auteur”. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París, Seuil, pp. 61-67.
- BENJAMIN, Walter. 1998. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus.
- , 2009. *Estética y política*. Buenos Aires, Las cuarenta.
- BOURDIEU, Pierre. Juin 1986. “L’illusion biographique”, *ARSS* Vol. 62-63, pp. 69-72.
- , 1987. *Choses dites*, París, Minuit.
- , 1994. *Raisons pratiques*, París, Seuil.
- , 1996. “Qu’est-ce que faire parler un auteur?”. *Sociétés et représentations* a. 2, n° 3, pp. 13-18.
- BÜRGER, Peter. 1984. *Theory of the Avant-garde*. University of Minnesota Press.
- CÁMPORA, Magdalena. 2014. “El modelo Rastignac”. *El Matadero* a. 1, n° 8, pp. 37-50.
- CÁMPORA, Magdalena y Javier Roberto GONZÁLEZ (coord.). 2011. *Borges-Francia*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- CHACÓN, Pablo E. 1998. *La paja en el ojo ajeno: el periodismo cultural argentino, 1983-1998*. Buenos Aires, Colihue/La Posta.
- CHARTIER, Roger. 1985. *Pratiques de la lecture*. París, Petite bibliothèque Payot.
- , 2015. *La main de l’auteur et l’esprit de l’imprimeur*. París, Gallimard/Folio/Histoire.

- CHEJFEC, Sergio. Oct-nov. 1987. "Recordación". *Espacios de crítica y producción*. Borges. n° 6, pp. 49-51.
- COHN, Dorrit. 2000. *The Distinction of fiction*. Baltimore, John Hopkins.
- COUTURIER, Maurice. 1995. *La figure de l'auteur*. París, Seuil.
- CROCE, Marcela. 1996. *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue/Puñaladas.
- , 2005. David Viñas. *Crítica de la razón polémica*. Editorial Suricata, Bs. As.
- DALMARONI, Miguel. 2004. 2004a. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*. Santiago de Chile, RIL editores y Melusina editorial.
- , 08/2004. 2004b. "Conflictos culturales: notas para leer a Raymond Williams". *Punto de vista* a. 26, n° 79, pp. 42-46.
- DE CERTEAU, Michel. 1990. *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. París, Gallimard.
- DE DIEGO, José Luis. 2014. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata, Ediciones Al Margen/Entasis.
- DONOSO, José. 1983. *Historia personal del "boom"*. Barcelona, Seix Barral.
- FOUCAULT, Michel. 1971. *L'Ordre du discours*. París, Gallimard.
- , 1975. *Surveiller et punir*. París, Gallimard.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana. 2019. *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- GARCÍA, Victoria. 01-06/2014. "Testimonio literario latinoamericano: prefiguraciones históricas del género en el discurso revolucionario de los años sesenta". *Acta Poetica* Vol. 35, n° 1, pp. 63-92.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. París, Editions du Seuil.
- , 1991. *Fiction et diction*, París, Editions du Seuil.
- GILMAN, Claudia. 1989. "Polémicas II". en MONTALDO, Graciela (ed.), *Historia social de la literatura argentina*. Buenos Aires, Contrapunto, pp. 51-67.
- , 2012. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- GRAMUGLIO, María Teresa. Nov. 1979. "Continuidad entre la Ida y la Vuelta de 'Martín Fierro'". *Punto de Vista* a. 2, n° 7, pp. 3-6.
- HEINICH, Nathalie. 1993. *Du peintre à l'artiste*. París, Editions de Minuit.
- HELFT, Nicolas/ PAULS, Alan. 2000. *El factor Borges*. Nueve ensayos ilustrados. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- JAKOBSON, Roman. 1973. *Questions de poétique*. París, Seuil.
- KING, John. 1990. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura*. México, Fondo de Cultura Económica.
- , 2005. "The Boom of the Latin American novel". En: *The Cambridge Companion to The Latin American novel*. CUPP. Edited by Efraín KRISTAL, pp. 59-80.
- KOHUT, Karl/PAGNI, Andrea (eds.). 1989. *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag.

- LACALLE, Juan Manuel/MIGLIONE, Majo. Nov. 2015. "Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte IV (1976-1985)". *Luthor* n° 26, vol. VII.
- , Nov. 2016. "Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte V (1986-1989)". *Luthor* n° 30, vol. VIII.
- LACALLE, Juan Manuel/RIVA, Gustavo. Abril 2014. "Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte I (1920-1946)". *Luthor* n° 19, vol. IV.
- , junio 2014. "Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte II (1946-1966)". *Luthor* n° 20, Vol. IV.
- , mayo 2015. "Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte III (1966-1976)". *Luthor* n° 24, vol. VI.
- LARRUE, Christophe. 2016. "Textes, hypotextes et péri-textes : réflexion sur la violence politique dans El Hacedor de Jorge Luis Borges". En BEHAR, Roland, LOUIS, Annick. *Lire Borges aujourd'hui*. París, ENS, pp. 103-118.
- LAVOCAT, Françoise. 2017. *Fait et fiction*. París, Seuil.
- LEFERE, Robin. 2005. *Borges entre autorretrato y automitografía*. Madrid, Gredos.
- LOUIS, Annick. 1998-1999a. "Retrato policial: Borges y la novela". *Kriminalromania, Stauffenburg-Verlag* Hubert Pöppel (Ed.), p.43-59. Retomado en: Cuadernos Angers. La Plata, 3(3), pp. 45-65.
- , 1999b. "La tarea literaria: entre libertad y sujeción". En *Enrique Pezzoni, lector de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 9-25.
- , Oct. 1999c. "Jorge Luis Borges: Obras, completas y otras". *Estigma* Málaga, 1999; puesto al día en *Boletín/7*, Rosario, pp. 41-64.
- , 2007. *Borges ante el fascismo*. Oxford, Peter Lang.
- , Dic. 2009. "La hora de los maestros". *Revista Espacios* UBA, FFL, pp. 60-63.
- , 2010. "L'aventure et l'ordre. Du rôle des avant-gardes littéraires dans la culture argentine". En ROUSSIN, Philippe, BUCH, Esteban y RIOUT, Denys, *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*. París, Éditions de l'EHESS/Enquêtes, pp. 175-198.
- , 2014a. *Borges. Obra y maniobra*. Santa Fe, UNL.
- , 2014b. "Las revistas literarias como objeto de estudio". En EHRLICHER, Hanno y RISSTER PIPKA, Nanette (dirs.). *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen, Shaker Verlag, pp. 31-57.
- , 2015. "El autor entre dictadura y democracia, fama nacional et internacional. El caso de Jorge Luis Borges (1973-1986)". *Revista Letral*, Monográfico "La legitimación del escritor moderno" (Guadalupe SILVA y Magdalena CÁMPORA, coord.) n° 14, pp. 17-32.
- , 2016. "Prólogo", en LUDMER, Josefina, *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires, Paidós, pp. 13-28.
- , 2018. "Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década de 1920". En CORRAL, Rose, STANTON, Anthony, VALENDER, James. *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y*

- culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920. México, El Colegio de México, pp. 27-53.
- , 2020. *L'invention de Troie. Les vies rêvées de Heinrich Schliemann*. París, EHESS.
- LUDMER, Josefina. 1985. "Las tretas del débil", Patricia González y Eliana Ortega (eds.). *La sartén por el mango*. Ediciones El Huracán, Puerto Rico.
- , 1988. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana.
- , 1999. *El cuerpo del delito. Un Manual*. Buenos Aires, Perfil.
- , 2000. "¿Cómo salir de Borges?". En ROWE, William, CANAPARO, Claudio, LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires, Paidós/Espacios del saber, pp. 289-300.
- , 2016. *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires, Paidós.
- Mc KENZIE, Donald. 1986. *Bibliography and the Sociology of Texts: The Panizzi Lectures 1985*. Londres, The British Library.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2004. *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*. París, Colin.
- , 2005. *Pragmatique pour le discours littéraire*. París, Colin.
- MARADEI, Guadalupe. 2014. *Historias de la literatura. Asedios desde el sur*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- , 2020 (en prensa). *Contiendas en torno al canon. Las historias de la literatura argentina posdictadura*. Buenos Aires, Corregidor.
- MEIZOZ, Jérôme. 2007. *Postures littéraires : Mises en scènes modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine Editions.
- , 2011. *La fabrique des singularités : postures littéraires II*. Genève, Slatkine Editions.
- MOLLOY, Silvia. 1979. *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MUKAROVSKY, Jan. 2011. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires, El cuenco de plata/Cuadernos de plata. Apostillas por Jorge Panesi.
- PANESI, Jorge. 2000. "Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: Sur/Contorno". En *Críticas*. Bs.As., Norma, pp. 49-64.
- , 2000. "Política y ficción o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina". En *Críticas*. Bs.As., Norma, pp. 65-76.
- , 2007. "Borges y el peronismo". En Viñas, David (dir.), Korn, Guillermo (comp.), *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires, Paradiso, pp. 30-41.
- , 2018. "Pasiones de la historia". En *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp. 93-103.

- , 2018. "Rojas, Viñas y yo: la historia de Martín Prieto". En *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp.105-114.
- PAVEL, Thomas. 1986. *Fictional worlds*, Cambridge/Mass. Harvard University Press.
- PELLER, Diego. 2005. "El sentido de un final. Notas sobre el cierre de *Punto de Vista*". *El Matadero* n° 9, pp. 7-16.
- , 2016. *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor/Para bellum.
- PEZZONI, Enrique. 1986. *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana.
- , 1999. *Lector de Borges. Lecciones de literatura*, Buenos Aires, Sudamericana. Edición y prólogo de Annick Louis.
- PIER, John, VALLANCE, Laurent, BILEK, Petr A., KUBICEK, Tomas (Dirs.). 2018. *Jan Mukarovsky. Ecris 1928-1946*. París, Editions des Archives contemporaines.
- PIGLIA, Ricardo. julio-1978. "La prolijidad de lo real". *Punto de Vista* n° 3, Buenos Aires, pp. 26-28.
- , marzo de 1979. "Ideología y ficción en Borges". *Punto de Vista* n° 5, pp. 3-6.
- , 1980. *Respiración artificial*. Buenos Aires, Pomaire.
- , septiembre de 1984. "La Argentina en pedazos. Echeverría en el lugar de la ficción". *Fierro* a. 1, n° 1, pp. 70. *El Matadero* de Esteban Echeverría, dibujado por Enrique Breccia, pp. 71-78.
- , octubre de 1984. "La Argentina en pedazos. Viñas y la violencia oligárquica". *Fierro* a. 1, n° 2, p.72. *Los dueños de la tierra: 1892* de David Viñas, dibujado por Enrique Breccia, pp. 73-78.
- , noviembre de 1984. "La Argentina en pedazos. Armando Discépolo y el argentino contaminado". *Fierro* a. 1, n° 3, pp. 32. *Mustafá* de Armando Discépolo, Dibujo de Enrique Breccia según adaptación de Norberto Buscaglia, pp. 33-38.
- , febrero de 1985. "La Argentina en pedazos. Cortázar y los monstruos". *Fierro* a. 1, n° 6, p.14. "Las puertas del cielo" de Julio Cortázar, Dibujo de Carlos Nine, según adaptación de Norberto Buscaglia, 15-22.
- , abril de 1985. "La Argentina en pedazos. Quiroga y el horror". *Fierro* a. 1, n° 8, p.77. "La gallina degollada" de Horacio Quiroga, Dibujo Alberto Breccia según adaptación de Carlos Trillo, pp. 78-86.
- , mayo de 1985. "La Argentina en pedazos. El tango y la tradición de la traición". *Fierro* a. 1, n° 9, p. 35. "La Gayola" de Tuegols y Taggini, Dibujo Crist, según adaptación de Norberto Buscaglia, pp. 36-46.
- , diciembre de 1985. "La Argentina en pedazos. Rozenmacher y la casa tomada". *Fierro* a. 2, n° 6, pp. 59. 'Cabecita negra' de Germán Rozenmacher, Dibujo de Solano Lopez, según adaptación de Eugenio Mandrini, pp. 60-67.
- , junio de 1986. "La Argentina en pedazos. Borges y los dos linajes". *Fierro* a. 2, n° 22, pp. 33. "La Historia del Guerrero y la Cautiva" de Jorge Luis Borges, Dibujos de Alfredo Flores, según adaptación de Norberto Buscaglia, pp. 33-40.

- , julio de 1986. "La Argentina en pedazos. Manuel Puig o la magia del relato". *Fierro* a. 2, n° 23, pp. 24. *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, Dibujó El Tomi, según adaptación de Manuel Aranda, pp. 13-20.
- , diciembre de 1986. "La Argentina en pedazos. Arlt y la ficción del dinero". *Fierro* a. 2, n° 28, pp. 6. Roberto Arlt, "La agonía de Haffner, el rufián melancólico", "La muerte de Haffner", adaptación y dibujo de Muñoz Sampayo, pp. 7-17.
- , 1986. "Sobre Borges". *Crítica y ficción*. Santa Fe, UNL/Cuadernos de extensión universitaria, n° 9, p.51-64.
- , 1986. "¿Existe la novela argentina?". *Literatura y crítica*. Santa Fe, UNL/Cuadernos de extensión universitaria, pp. 81-85; Espacios de crítica y producción, n° 6, 1987, pp. 13-15.
- , septiembre de 1987. "La Argentina en pedazos. 'Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad', *Fierro* a. 3 [sic], n° 37, pp. 35. *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, adaptación de Omar Panosetti, Dibujos de Solano Lopez, pp. 36-50.
- , 1991 [1973]. "Hoy es imposible en Argentina hacer literatura desvinculada de la política". marzo de 1970, reproducida en: *Rodolfo Walsh, Un oscuro día de justicia*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 9-28.
- , 1993. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- POGGIOLI, Renato. 1968. *Theory of the Avant-garde*. Cambridge, Mass., Belknap.
- PRIETO, Martín. 2006. *Breve historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- RAMA, Ángel. 1982. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.
- , 1984. *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios.
- RAMA, Ángel, REAL DE AZÚA, Carlos, RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. septiembre-diciembre de 1959. "Evasión y arraigo de Borges y Neruda". *Revista Nacional* a. 4, n° 202, pp. 514-530.
- REICHARDT, Dieter. 1989. "La imagen de la literatura en la revista 'Pájaro de fuego' (1977-1980)". En Kohut, Karl, Pagni, Andrea (Dirs.). *Literatura argentina de hoy: de la dictadura a la democracia*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, pp. 77-85
- RIVERA, Jorge B. 1999. "Borges, ficha 57.323". En Jorge Dubatti (comp.), *Acerca de Borges (Ensayos de Poética, Política y Literatura comparada)*, Editorial de Belgrano, Bs.As.
- RIVERA, Andrés. 1984. *En esta dulce tierra*. Folios Ediciones, Buenos Aires.
- ROJAS, Ricardo. 1917-1922. *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires, Ed. Coni.
- RUFINELLI, Jorge, RAMA, Ángel. 1992. "Marcha y la crítica literaria latinoamericana en los 60". *Scriptura*, n° 8-9, pp. 119-128.
- SAÍTTA, Sylvia. 2018. "Borges mediático". *Variaciones Borges* n° 46, 2018, pp. 3-21.
- SAPIRO, Gisèle. 2007. "L'apport du concept de champ à la sociologie de la littérature". En Baudorre, Philippe, Rabaté, Dominique, Viart, Dominique (Eds.). 2007.

- Littérature et sociologie*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 61-79.
- SARLO, Beatriz. marzo-junio 1981. "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo". *Punto de Vista*, a. 4, n° 11, pp. 3- 8.
- , noviembre de 1981. "Los dos ojos de Contorno". *Punto de Vista*, a. 4, n° 13, pp. 3-8.
- , noviembre de 1982. "Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo". *Punto de Vista*, año 5, n° 16, pp. 3-6.
- , noviembre de 1982. "Borges y Sklovski", "Borges en Sur, un episodio del formalismo criollo". *Punto de Vista*, a. 5, n° 16, portada y páginas 3-6.
- , diciembre 1983. "Literatura y política". *Punto de Vista*, a. VI, n° 19, pp. 8-11
- , diciembre 1984. "La crítica entre la literatura y el público". *Espacios de crítica y producción*, n° 1, pp. 6-11.
- , 1985. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos Editora.
- , 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- , 2018. "Una poética de la ficción". En Sylvia Saítta (dir.). *El oficio se afirma, Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 9, Buenos Aires, Emecé, pp. 19-38.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1992. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. París, Gallimard/NRF.
- , 1995. "Poétique". En Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. París, Seuil, pp. 162-178.
- , 1999. *Pourquoi la fiction ?* París, Seuil.
- SIGAL, Silvia. 2002 [1991]. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- TERÁN, Oscar. 1993 [1991]. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1955-1966*. Buenos Aires, El cielo por asalto.
- TYNIAOV, Iuri. 1970. "La noción de construcción": En Todorov, Tzvetan (Dir.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, pp. 85-88.
- , 1970. "Sobre la evolución literaria". En Todorov, Tzvetan (dir.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, pp. 89-101.
- VACCARO, Alejandro. 1996. *Georgie, 1899-1930: Una vida de Jorge Luis Borges*, Bs A, Proa/Alberto Casares.
- , 2005. *Una Biografía En Imágenes: Borges*. Buenos Aires, Ediciones B.
- , 2006. *Borges. Vida y Literatura*. Buenos Aires, Edhasa.
- VELAY-VALLANTIN, Catherine. 1992. *L'Histoire des contes*. París, Fayard.
- VIÑAS, David. 1964. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Alvarez.
- , 1971. *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo XX.

- , 2do semestre de 1976. "Una hipótesis sobre Borges: de Macedonio a Lugones". *Revista de crítica literaria latinoamericana* a. II, n° 4, Lima, Perú, pp. 139-142.
- , noviembre de 1981. "Ellos y nosotros: David Viñas habla sobre *Contorno*". *Punto de Vista* a. 4, n° 13, pp. 9-12.
- , 2005. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- VIÑAS, Ismael (bajo el seudónimo de V. Sanromán). Julio de 1956. "De las obras y los hombres: La fiesta del monstruo". *Contorno* n° 7/8, p. 50.
- WILLIAMS, Raymond. 1980. *Problems of materialism and culture*. London, Verso.
- WILLIAMSON, Edwin. 2004. *Borges: A Life*. London, Viking Penguin.

Revistas

Fierro. *Historietas para sobrevivientes* (1984-1992).

<https://www.ahira.com.ar/revistas/fierro/>

Lecturas críticas. *Revista de Investigación y teoría literaria*. a. 1, n. 1, diciembre 1980.

Lecturas críticas. *Revista de Investigación y teoría literaria*. a. 1, n. 2, julio de 1984.

Espacios de crítica y producción. *Saber universitario y sociedad*. n. 1, diciembre 1984.

Espacios de crítica y producción. *Borges*. n. 6, oct-nov. 1987.

Luthor <http://www.revistaluthor.com.ar/>

Punto de Vista. año 6, n° 17, abril-julio 1983, *Literatura argentina*. "Dossier: la revista Sur", pp. 7-14; María Teresa Gramuglio, "Sur: constitución del grupo y proyecto cultural", pp. 7-9; Beatriz Sarlo, "La perspectiva americana en los primeros años de Sur", pp. 10-12; Jorge A. Warley, "Un acuerdo de orden ético", pp. 12-14.

Punto de Vista. año VI, n° 19, diciembre 1983, *Literatura argentina*, pp. 8-16: Beatriz Sarlo, "Literatura y política", pp. 8-11; María Teresa Gramuglio, "Algunos libros de crítica literaria: una reflexión que no cesa", pp. 12-16.

Reseñas

BLANCO, MARIELA (dir.), 2018, *Conferencias de Jorge Luis Borges (1949-1955)*, herramienta digital disponible en: <http://centroborges.bn.gov.ar/>

Desde el año 2015, el grupo de investigación “Escritura e invención” a cargo de la Dra. Mariela Blanco lleva adelante, en forma conjunta con el Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional, un proyecto centrado en la recolección y análisis de las conferencias que Borges dictó en Argentina y Uruguay entre 1949 y 1955. Los resultados de este trabajo se volcaron en un sitio web (<http://centroborges.bn.gov.ar/conferencias/>) que reúne información inédita: desde los sitios donde se llevaron a cabo, las temáticas tratadas y entidades patrocinadoras, hasta artículos periodísticos que las transcriben y otras fuentes que dan cuenta del itinerario. Se trata de una herramienta de humanidades digitales en continuo crecimiento que permite pensar la obra de Borges como una verdadera red de conexiones entre lectura, escritura y oralidad.

Los inicios de Borges como orador

En 1946 la llegada de Juan Domingo Perón a la presidencia precipitó la renuncia de Jorge Luis Borges a su empleo en la Biblioteca Municipal Miguel Cané. La memoria hablará de un burlón ascenso a “Inspector de aves” y, aunque no se han hallado documentos que lo prueben, lo cierto es que, motivado por estas adversidades económicas, se vio obligado a enfrentar los desafíos que le ofrecía una actividad nueva: hablar en público.

El escritor comenzó dictando cursos semanales en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa y el Colegio Libre de Estudios Superiores, y pronto sus intervenciones se multiplicaron a lo largo y ancho del país. Invitado por instituciones culturales, visitó numerosas localidades de la provincia de Buenos Aires, el litoral, Córdoba, Chaco, Tucumán, Santiago del Estero, Misiones y Uruguay. Algunos testimonios de la época refieren las dificultades que esta nueva actividad supuso para el escritor, que debió enfrentar el desafío de superar su incomodidad para hablar en público.¹ Sin embargo, esta nueva faceta fue ganando cada vez más peso y sin dudas influyó en la consolidación de su posición en el campo intelectual del momento, especialmente después de que Borges ocupara su primer cargo oficial como presidente de la Sociedad Argentina de Escritores en 1950 y su trabajo cobrara proyección internacional en la década del 60. Sin embargo, más allá de algunas apreciaciones de críticos como Alan Pauls, que lo considera “el escritor más oral, más hablado de la literatura argentina” (2006:58), los comienzos del escritor como orador no habían sido estudiados en profundidad.

¹ Tal como se muestra en numerosos episodios referidos por Estela Canto (1989), Alejandro Vaccaro (2006) y Adolfo Bioy Casares (2006).

En 2018 el grupo de investigación dirigido por la Dra. Mariela Blanco, junto con los investigadores del Centro Borges de la Biblioteca Nacional, presentó el sitio web <http://centroborges.bn.gov.ar/conferencias/>. Esta plataforma, producto de una ardua investigación desarrollada desde 2015 a partir de un subsidio del Fondo Nacional de las Artes, constituye un primer paso para cubrir esta área de vacancia. En ella se dan a conocer y se ponen en relación multiplicidad de datos y documentos que reconstruyen el itinerario de más de un centenar de intervenciones públicas,² por lo que resulta una poderosa herramienta para potenciar el avance de los estudios borgeanos y, también, del campo intelectual de la época.

Los alcances de una herramienta digital

Por su diseño, esta interfaz permite al usuario explorar el contenido atendiendo a las múltiples líneas de lectura que habilita la riqueza del material.

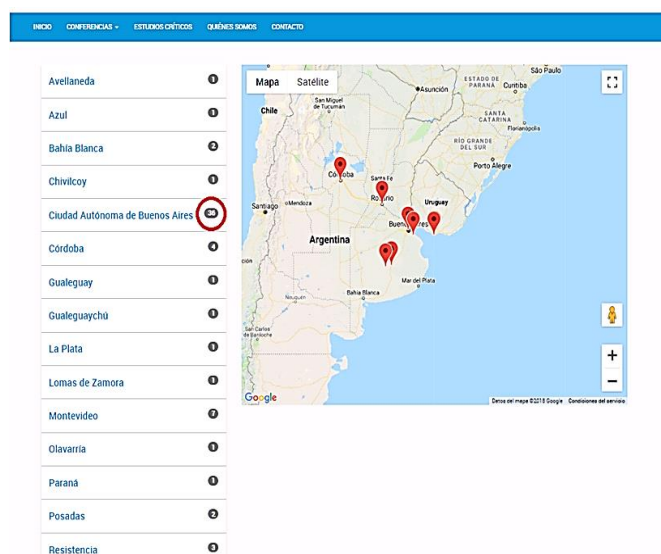


Inicio del sitio web desarrollado que reúne las conferencias de Borges entre 1949 y 1955. En el menú desplegable pueden observarse las múltiples entradas de lectura.

Una es la aproximación cronológica, en la que al seleccionar el año deseado se mostrarán cada una de las presentaciones realizadas. Esto permite tener una perspectiva diacrónica de la cantidad y la frecuencia de las presentaciones, la repetición y la variación de los temas y los lugares, entre otras variables. Por ejemplo, es posible observar fácilmente cómo la cantidad de conferencias brindadas en 1949 prácticamente duplica la de los años siguientes y cómo su número decrece significativamente a partir de 1952, cuando el Colegio Libre de Estudios Superiores suspende sus actividades.

La inclusión de imágenes georreferenciadas permite visibilizar la extensión abarcada en sus viajes, la frecuencia y recurrencia de los lugares visitados, así como las reiteraciones temáticas o el modo en que se multiplicaban las conferencias en diferentes lugares o localidades aledañas durante una misma visita.

² Partiendo de una primera lista, esbozada por el propio escritor, de veinticuatro lugares sin fechas ni instituciones precisas que Laura Rosato y Germán Álvarez recuperaron de sus notas manuscritas en la portadilla de una biografía de Schopenhauer (2017: 173).



El uso de una imagen georreferenciada permite visualizar los recorridos del escritor

El sitio también permite el acceso de acuerdo con los temas tratados. Se hace evidente que algunos, la literatura gauchesca o la inglesa, fueron recurrentes en la escritura de Borges. También se observan algunas singularidades, asuntos que abordó una única vez, como la escritura de Nordau, generalmente asociados a cierto evento u ocasión especial. El potencial analítico de los datos aumenta al pensar en las posibilidades que ofrecen los cruces entre estas variables.

Finalmente, esta plataforma brinda la posibilidad de realizar búsquedas mediadas por algoritmos, lo que otorga a cada usuario una puerta de acceso que resume en segundos el trabajo de horas de lectura al filtrar los resultados a partir de criterios específicos. Podría, por ejemplo, listar todas sus presentaciones ligadas a determinadas instituciones culturales como el Colegio Libre, la Asociación de Cultura Inglesa o la Hebraica; o todas aquellas en la que trató o mencionó a algún escritor particular. De manera que el material se encuentra ordenado en series móviles que se ajustan a las necesidades de los usuarios.

En cuanto a la información disponible, en cada entrada los datos se han enriquecido con anotaciones que señalan líneas de lectura (remitiendo a otros textos de la serie, reescrituras o publicaciones posteriores) y bibliografía sugerida que permite ampliar el tema. De esta manera, se entabla un diálogo con otras herramientas, como el *Finder's Guide* del Borges Center o el libro *Borges, libros y lecturas* de Rosato y Álvarez, que permite cruzar la producción sincrónicamente y ver, por ejemplo, cómo funciona la lectura en el armado de una conferencia y, ésta, a su vez, en la escritura de cuentos o ensayos.³

³ También, podría establecerse un diálogo con los manuscritos. Daniel Balderston analiza, a partir de diversos manuscritos, los vínculos existentes entre las lecturas anotadas, las anotaciones para cursos y clases y sus ensayos en su reciente volumen *Ensayos y transcripciones*, así como en *How Borges wrote*.

Para valorar la relevancia que esta plataforma puede tener para los estudios borgeanos, en tanto facilita al investigador este cruce en sus lecturas, se puede considerar un caso testigo: en 1949, el escritor dedica numerosas conferencias a la literatura fantástica (Rosario, Azul, Olavarría, Santiago del Estero, Tucumán y Montevideo) y publica también *El Aleph*. Leemos, por ejemplo, en el resumen realizado por Carlos Passos para el periódico uruguayo *El País*, cómo Borges, en Montevideo, vindica la literatura fantástica al afirmar que todas las literaturas comenzaron con relatos fantásticos y agrega que, la constancia de ciertos temas y procedimientos, aleja al género de ser “un mero juego de fantasía”. Rodríguez Monegal considera que el escritor, en 1932, con “El arte narrativo y la magia” funda las bases para su futura publicación, *Historia universal de la infamia*. En esta línea, es posible pensar también las conferencias, no solo como incidencia en el contexto inmediato sino también en relación a las publicaciones contemporáneas y futuras del escritor.

Se observa así cómo esta nueva herramienta permite poner en sincronía todas las facetas del escritor arrojando nueva luz sobre el universo de intelección en el que estaba inmerso en un momento dado, al superponer sus lecturas, las conferencias que estaba preparando o dictando, los artículos que estaba publicando, los textos de ficción, los intelectuales con los que estaba interactuando o las instituciones implicadas. Este es sin dudas el principal aporte de esta plataforma, sumado a la posibilidad de reunir virtualmente documentos que se encontraban dispersos en múltiples archivos y habilitar la relación entre materiales de naturaleza tan diversa como notas periodísticas, cartas, biografías, textos publicados o trabajos académicos. Ante una poética como la de Borges –erigida como interminable red de lecturas, alusiones, interpretaciones, variaciones y reescrituras–, una herramienta como esta nos acerca un poco más a realizar esa, casi utópica, propuesta que Daniel Balderston hace en su “Epílogo en forma de manifiesto”: reconstruir la obra de Borges en su forma primordial de fragmentos.

ORNELA LIZALDE Y SOL MARTINCIC
Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Mar del Plata
ornela_mdq@yahoo.com.ar
solmartincic@gmail.com

Referencias bibliográficas

- PAULS, Alan. 2006. *El factor Borges*. Barcelona, Anagrama.
- BALDERSTON, Daniel. 2010. *Innumerables relaciones: Cómo leer con Borges*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- , 2018, *How Borges wrote*. Charlottesville, University of Virginia Press.

- BALDERSTON, Daniel y MARTÍN, María Celeste (edición, transcripción, notas). 2019. *Jorge Luis Borges, Ensayos*. Pittsburgh, University of Pittsburgh.
- BIOY CASARES, Adolfo. 2006. *Borges*. Buenos Aires, Destino.
- BORGES, Jorge Luis. 1999. *Autobiografía*. Buenos Aires, El Ateneo.
- CANTO, Estela. 1989. *Borges a contraluz*. Madrid, Espasa-Calpe.
- ROSATO, Laura y ÁLVAREZ, Germán. 2017. *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1976. “Borges: una teoría de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, n° 42, p. 177-189.
- VACCARO, Alejandro. 2006. *Borges. Vida y literatura*. Buenos Aires, Edhasa.

BORGES, JORGE LUIS, *Poemas y prosas breves*. Edición, transcripción y notas de DANIEL BALDERSTON y MARÍA CELESTE MARTÍN, University of Pittsburgh, Borges Center, 2018, 164 pp.

BORGES, JORGE LUIS, *Ensayos*. Edición, transcripción y notas de DANIEL BALDERSTON y MARÍA CELESTE MARTÍN, University of Pittsburgh, Borges Center, 2019, 141 pp.

La dificultad de reseñar ediciones de crítica genética radica, a simple vista, en transmitir correctamente el aspecto visual que pesa en ellas. Un libro de arte al fin y al cabo estará hablando sobre obras que el lector, en estos tiempos, puede ir a corroborar por su cuenta, y otro tanto el lector de una reseña sobre dicho libro. Los manuscritos de escritores, en cambio, no circulan de la misma forma. Además, aun cuando sepamos cómo era la letra de Borges por haber visto una página suelta alguna vez, esa página no ha de equivaler a muchas otras ni en la forma ni en el contenido. A eso se suma la valoración de la edición en sí, que debe cubrir tanto la pertinencia de los manuscritos publicados como la pericia con la que estos hayan sido editados. Sin embargo, la tarea se facilita bastante cuando se trata de la calidad superlativa con la que han sido hechas las dos ediciones que nos ocupan.

A estas alturas no se puede ponderar lo suficiente la aparición de ediciones genéticas de textos de Borges, a falta, como dice Daniel Balderston en el prólogo a *Ensayos* (7), de no contar todavía con una “verdadera” edición completa y crítica, lo cual, dicho sea de paso, deja fuera un intento más o menos reciente que no estuvo a la altura de las expectativas. Si bien son múltiples las razones por las que considerar valiosas estas ediciones, enumeraremos en principio las más obvias:

- La pertinencia de publicar inéditos o manuscritos puede analizarse a la luz de la importancia exponencial que cobró la “otra” obra de Borges después de su muerte: no solo la tríada de ensayos por él proscriptos, sino el alud de prólogos, reseñas, conferencias, clases, hasta llegar al polémico *Borges* de Bioy, que reconfiguraron de forma póstuma su imagen de autor amplificando aún más, si cabe, la influencia y el alcance de su manera de leer y de pensar la literatura.
- Borges fue un escritor de manuscritos en el sentido literal de la palabra: no sabía mecanografiar y cada ensayo, poema o cuento revela, en particular en sus primeras versiones o borradores, una asombrosa cantidad de variantes no solo de palabras sino de sintaxis, a lo que se suma el uso de signos a veces tomados de la lógica formal, a veces de cuño propio, que apuntan a una síntesis y a una simultaneidad en la página que nos remite a la tantas veces abordada o buscada espacialidad en desmedro de la sucesión. A eso hay que agregar el hecho no menos significativo de que la letra de Borges fue cambiando con los años. Estas ediciones presentan copias facsimilares de calidad de los manuscritos entre los

que se intercala página a página la transcripción tipográfica que sigue la distribución del texto en la página original. Los diversos textos son introducidos por una breve presentación sobre los aspectos materiales, históricos y de ubicación, así como su relación con el texto finalmente publicado, y epilogados por un comentario más extenso, por lo general de carácter interpretativo, de las líneas básicas y la significación en el contexto general de la obra borgeana, por parte del editor.

- En el caso de los textos seleccionados, tenemos asimismo una serie de dibujos del propio Borges que asombran y desconciertan por su calidad, por su precisión, y que permiten establecer una reflexión entre lo concreto y lo abstracto, que ha sido otro de los temas recurrentes en muchas de sus disquisiciones ensayísticas tanto como de la puesta en obra.
- Los manuscritos de poemas y ensayos presentan relaciones cruzadas e interferencias de unos en otros, pero también permiten analizar los muy distintos procesos de elaboración en cada caso. A las dos publicaciones que comentamos aquí se suma un reciente tercer volumen de cuentos, todo lo cual permite tener “una muestra representativa de manuscritos de distintas épocas y de diversos tipos” (*Poemas* 8).
- Del lado de la edición, Daniel Balderston viene llevando a cabo hace años una labor exhaustiva y de referencia no solo a través de la dirección del Borges Center ahora establecido en Pittsburgh, así como la publicación de la revista *Variaciones Borges*, sino también como estudioso de los manuscritos asequibles en distintas bibliotecas de los Estados Unidos y de lo que da cuenta su publicación en 2018 de *How Borges Wrote*. En torno a su trabajo se reúnen siempre especialistas destacados, como en este caso María Celeste Martín, para las arduas transcripciones, y Mariana Di Ció para la elaboración crítica del complejo manuscrito sobre Flaubert.

Dicho esto, podemos abordar ahora las particularidades de cada edición.

Poemas y prosas breves, el primero en aparecer, comprende veinte textos. Entre ellos, el más antiguo data de 1919, si bien DB aclara que hay poemas manuscritos de 1916 todavía inéditos. Del primer poema publicado por Borges, “Himno al mar”, no hay manuscrito conocido. Borges solía conservar manuscritos de sus primeros años, que fue reescribiendo a lo largo del tiempo. La selección llega hasta 1965, el año en que publica Borges *Los conjurados*, poemas dictados, de acuerdo con la modalidad de sus últimos años. Este arco permite seguir las diversas etapas y las distintas evoluciones de los poemas, cuyos manuscritos revelan particularmente las posibilidades para sustantivos y adjetivos que planteaba Borges. Algunos poemas aparecen en manuscritos de ensayos, como “Elegía” (“Milonga de Jacinto Chiclana”) en el manuscrito de Flaubert, con letra de Leonor Acevedo, o un fragmento de soneto en “Viejo hábito argentino” (“Nuestro pobre individualismo”). Poemas como “Calle desconocida”, “Judería”, “Ciudad” o “A mi padre” van acompañados de dibujos que en un primer momento hacen dudar sobre su autoría por la perfección de su factura. Sin embargo son de Borges. Según DB, Borges era un excelente dibujante, pero no quiso publicar ninguno de sus dibujos para

no competir con su hermana Norah. La presencia de estos dibujos, empero, perturba nuestras nociones sobre un Borges progresivamente abstracto y nos devuelve a la importancia que tuvo para sus comienzos la nitidez de una imagen reveladora, el impacto cinematográfico de una escena sintetizada en un gesto, en suma, el detalle circunstancial. A su vez, las dedicatorias de copias en limpio permiten deducir que Borges regalaba manuscritos a sus amigos. Ya entre los años cincuenta y sesenta Borges paulatinamente dicta los poemas a su madre, y en el caso de aparecer su propia letra, esta es grande y temblorosa.

Para “Calle desconocida”, DB ha contado con el equipo de la Universidad de Virginia a cargo de Nora Benedict, que permitió revelar sus tachaduras con el sistema de multispectral imaging. Lo más significativo de este poema es que se deduce de él que el famoso redescubrimiento de Buenos Aires ocurrió en 1919. “Trincheras” (1920/1923), por su parte, aborda el tema de la Primera Guerra tal como muchos de los poemas expresionistas alemanes que tradujo por esos años. Borges lo tildará en 1923 de “cautelosa atarjía”, o sea, una cloaca. “Rusia” (1920) habría pertenecido a *Ritmos rojos*, y sería uno de los pocos en sobrevivir de este poemario junto con “Guardia roja” y “Gesta maximalista”. Las elaboraciones de “Judería/Judengasse” (1920, 1922 y 1943) dan cuenta del interés de Borges por un tema de penosa reiteración histórica: la primera versión atañe a los pogroms de las guerras civiles en Rusia después de 1917, en tanto que la última alude ya a la persecución nazi. Para “Nostalgia inescrutable”, que será el poema “Ciudad” de *Fervor*, poda los toques de sentimentalismo (las “metáforas melindrosas”) de la primera versión, además de verificarse un cambio de letra hacia lo que será la característica “letra de insecto” (según la fórmula de “Pierre Menard”) de su madurez. La “Intentona de soneto” de 1923 ostenta una tendencia arcaizante en el vocabulario y la sintaxis, se centra en caminatas por barrios marginales que constituyen así parte de la famosa *flânerie* que sería tan estudiada a propósito de *Fervor de Buenos Aires* a la luz de Walter Benjamin, y tiene el interés agregado de ser uno de sus primeros sonetos. A eso hay que sumar la transcripción de una carta con la que fue enviado este soneto, a un destinatario desconocido. “Villa Mazzini / Villa Urquiza” (1926) presenta una historia extraliteraria bien interesante, a la manera de *Los papeles de Aspern*. El soneto fue publicado en *Alfar* en 1926 y no sería recogido hasta los *Textos recuperados 1919-1929*. Detrás de este texto se desarrolla la historia del idilio de Borges con Norah Lange (que vivía en el barrio del título con su familia, y cuyas famosas veladas serían vívidamente retratadas en el *Adán Buenosayres*) hasta que llegó el despecho cuando Lange optó por Gironde. Sin embargo, hay quienes suponen que, en realidad, en el salón de los Lange Borges conoció a Concepción Guerrero, una novia que tuvo a principios de los años veinte, de la que hay numerosas dedicatorias, muy desaprobada por la familia de Borges a causa de la condición humilde de la chica. Borges, que solía conservar manuscritos de estas épocas juveniles, tuvo escondido este en la estructura de hierro de su cama y de allí lo sacó para regalárselo a Jared Lowenstein cuando vivía en la calle Maipú con su madre. Se trata de un soneto de forma tradicional, con rima (recurso poco usual en él en esa época, aunque a juzgar por el resultado se comprende que privilegiara el verso libre) y de impronta fuertemente sensorial. Con respecto a la

prosa “Boletín de una noche” (1926), que debía figurar en una sección “Patria y metafísica” del *Idioma de los argentinos* y fue sustituido por “Sentirse en muerte”, es uno de los textos más interesantes de la selección, precisamente por la manera en que se presenta lo corporal, tema como es bien sabido muy conflictivo y denso en la vida y obra de nuestro autor. Como es de esperar, hay una abundancia, diríamos una saturación del color negro y una asociación directa con la melancolía. Sin pretender establecer relaciones no demostrables, es un texto que recuerda bastante a “The Outsider” de Lovecraft, publicado en *Weird Tales* ese mismo año de 1926. Otro momento importante de esta edición es sin duda “La fundación mitológica de Buenos Aires” (1926, 1929), poema con un complejo historial de publicaciones y de cambios aun en el título, que explica las habituales confusiones entre “mítica”, “mitológica”, etc. Es también hartamente interesante la inclusión del “Third English Poem”, inédito y sin fecha aunque se deduce que de 1934, año de los “Two English Poems”, ya que es una muestra de composición en inglés, y porque mezcla de manera curiosa elementos de un ruralismo primitivo a veces brutal con el delicado tema del amor, un poco a la manera en que lo hace Hudson en *The Purple Land*, aunque aquí, como apunta DB, se destaca la manera extraña que tiene Borges de presentar el amor, así como el elemento casi siempre asociado a una relación sentimental: la imposibilidad. El soneto de construcción shakespeariana “A mi padre” fue escrito el año de la muerte de este, 1938, aunque solo recuperará unos pocos versos para el poema del mismo título publicado en *La moneda de hierro* en 1976. A partir de aquí siguen manuscritos en limpio con ilustraciones de Attilio Rossi para un proyectado volumen que terminó acompañando versos de Rafael Alberti, varios con la letra de Leonor Acevedo (entre ellos la famosa “Milonga de Jacinto Chiclana”) y también uno a máquina en ocasión de la muerte de la poeta uruguaya Susana Soca, recordada editora de los *Cahiers de la Licorne*. Cierra el volumen, de manera pertinente, la conclusión de María Celeste Martín sobre los desafíos de transcribir la letra de Borges con el sistema ya comentado de transcripción tipográfica que mantiene relación espacial con el original, la evolución de los distintos estilos de Borges (en los que merece mención aparte la particular estructura de la letra **t**) y cómo le sirvió de guía para su trabajo la edición modélica de los facsímiles de los “poemas-sobre” de Emily Dickinson por Marta Werner.

Los originales de los *Ensayos* difieren bastante de los manuscritos de poesía y de cuentos. Aquí se observa una atención obsesiva a las fuentes y a las alternativas de formulación de una idea, junto con la incertidumbre sobre la forma final. Es curioso que, como señala DB, a veces lo tachado reaparezca en el segundo borrador o incluso en la versión publicada. Hay además reordenamientos de párrafos, de modo que lo que estaba pensado para el final vaya al principio o al revés. Es decir que Borges no confiaba en las versiones definitivas, reescribe siempre y en ese sentido su escritura es abierta y siempre tentativa, algo que se respira particularmente en los manuscritos de ensayos. Esta apertura se extiende a la fluidez con que circula por un mismo manuscrito de ensayo o bien un dibujo, o bien un fragmento poético, algo que pone permanentemente en primer plano el funcionamiento de la imaginación borgeana a través de lo visual y lo

poético (9). En la introducción a este volumen DB subraya la dificultad de reunir dossiers genéticos completos por el hecho de estar muchos manuscritos en manos de coleccionistas privados. Los cinco textos seleccionados pertenecen a bibliotecas estadounidenses. La intención general es poner en circulación manuscritos que puedan estudiarse en sí mismos, en relación con sus fuentes y versiones publicadas, y que sirvan de muestra de los métodos de redacción de Borges, cuyos apuntes en este caso demuestran una variedad de lecturas para la preparación de sus clases (con las referencias bibliográficas anotadas en los márgenes izquierdos) que a esta altura acaso no sorprenda, pero sí confirma que su fama de gran lector no fue en absoluto exagerada.

El primer ensayo de la serie, “Viejo hábito argentino”, es una versión primeriza de “Nuestro pobre individualismo”, de 1946, e incluye numerosos dibujos y fragmentos poéticos, uno de estos últimos publicado en la introducción del arriba comentado *Poemas y prosas breves*. La estructura de presentación de los manuscritos aquí también sigue el mismo criterio de introducción: copia facsimilar intercalada con la transcripción tipográfica y conclusiones de carácter interpretativo. Este primer texto es significativo por varios motivos y sienta el paradigma de las sorpresas que le esperan al lector. Se trata de un texto político, escrito y publicado a comienzos del primer peronismo, y dialoga por ello con “Nuestras imposibilidades”, publicado ya en épocas del golpe de Uriburu. “Viejo hábito argentino” sería retocado en numerosas ocasiones hasta 1955 y en tal sentido se presenta como un texto dinámico muy en sintonía con el clima político mutante y presenta por ello puntos de contacto con otros textos importantes como “El pudor de la historia” y “El escritor argentino y la tradición”, es decir, una mirada escéptica, cuando no abiertamente cuestionadora, de la política como espectáculo, como drama o como exotismo de lo nacional. Mención aparte merecen los dibujos, más abundantes aquí que en los otros manuscritos: los candelabros con velas encendidas que enmarcan el encabezamiento, el tintero y las hebillas de recado de montar con la inicial de su apellido que lo clausuran, remiten, en la deducción de DB, a un tiempo anterior al de la escritura, acaso a un fin de siglo inocente de electricidad, máquinas de escribir y automóviles, un imaginario rural y criollo (y reaccionario) que comenta con sutileza apacible los argumentos expuestos. Pero es sin duda el dibujo por él mismo titulado *Die Hydra der Diktator* el más chocante e impresionante del conjunto, no solo por su significación, por su tamaño y por su idea (una alegoría política pura y dura que toma de base la figura clásica de la hidra y cuyas cabezas son “dictadores” más o menos contemporáneos: Perón, Eva Duarte, Rosas, Hitler, Marx, Mussolini y una cabeza de atribución difícil) sino por la perfección de su técnica, en este caso llevada a una estructura muy compleja que además se destaca en la imitación aceptablemente fiel y apenas caricaturesca de sus modelos. Esta fascinante combinación de “copia de la realidad” y despliegue fantástico (la hidra remite a la ubicación en un paradigma clásico que se haría progresivamente visible en su obra) resulta reveladora de mucho de lo escrito por Borges, desde sus fructíferas disquisiciones sobre la alegoría, el realismo, lo general y lo particular, así como también de un desahogo personal que escasas veces dejó traslucir en lo que publicaba, seguramente por considerarlo poco sutil. A esto hay que sumar unos peculiares símbolos tipográficos del estilo que menciona en “Pierre

Menard” (triángulos, diamantes, signos astrológicos), que sirven para marcar inserciones y que indirectamente confirman la teoría de la identidad de este personaje con Borges. Hay también ángulos, paréntesis, corchetes: posibilidades dentro de posibilidades que remiten a los símbolos de la lógica matemática y que podrían provenir de Leibniz, Lewis Carroll o Russell. Los fragmentos poéticos incluidos en este manuscrito giran en torno a la rebelión de Cruz contra la partida policial junto con las falacias del nacionalismo de 1946, algo que se relaciona con la mención de Herbert Spencer en el ensayo mismo y que remite al anarquismo que profesaban tanto su padre como Macedonio Fernández.

“La muralla y los libros” fue publicado en *La Nación* en 1950 y algo más tarde en *Otras inquisiciones*, de 1952, donde abre el impresionante volumen, para cuya selección contó con el experimentado criterio de José Bianco. El manuscrito es en apariencia un segundo borrador con pasajes sin corrección y otros en cambio con abundantes reescrituras, en particular al final, en la defensa crucial del hecho estético como “inminencia de una revelación que no se produce”, y en la que DB detecta un trasfondo kantiano. Al tratarse de un segundo borrador no hay referencias bibliográficas aunque se deduce que la fuente para la historia del emperador chino que mandó construir la muralla y destruir todos los libros anteriores a su gobierno sería la transitada onceava edición de la *Enciclopedia Británica*, pero Borges solía confrontar información y por lo tanto hay razones para pensar que pudo haberla verificado con una segunda fuente: *Short History of China*, de Edward Thomas Williams, pero tanto de la lectura de Kant como de la de esta segunda fuente no hay constatación sino que se trata de deducciones. “El pudor de la historia”, de 1952 es otro ensayo que habla de la organización de la política como espectáculo y al igual que el ensayo anterior pasó primero por *La Nación* para ocupar meses después la penúltima posición de *Otras inquisiciones*. El título original de este ensayo en el manuscrito de tres hojas es “Dos fechas”: la primera refiere el momento en que Esquilo incorpora un segundo actor en el teatro griego y la segunda cuando Sturluson escribe en su saga un capítulo sobre la heroicidad del antagonista inglés, es decir, dos momentos casi secretos de la historia que no obstante tienen una importante dimensión no solo literaria sino política: la posibilidad del diálogo, la apreciación objetiva del enemigo. Es un ensayo que despliega numerosas fuentes, y como tal sirve de excelente transición al que puede considerarse el ensayo estelar de la edición: “La obra de Flaubert”, de 1952, que a las pautas ya señaladas (facsimil, transcripción tipográfica) agrega una propuesta de edición crítica, vale decir que se reproduce el ensayo con abundantes notas que abordan principalmente las fuentes, numerosísimas, en un trabajo de erudición no menos impresionante que su objeto, y para la cual DB contó con la colaboración de Mariana Di Ció. Este texto proviene del curso del mismo título que Borges diera ese año en el Colegio Libre de Estudios Superiores, planeado en cinco clases que terminaron siendo seis, con un cronograma que desarrollaría *Madame Bovary*, *Salammbô*, *La educación sentimental* y los *Tres cuentos*, *La tentación de San Antonio* y *Bouvard y Pécuchet* respectivamente, y de las cuales el material para la primera y la última clase sería reelaborado en los dos artículos sobre Flaubert publicados en *Discusión* en orden inverso al del curso. El manuscrito

revela sobre todo el monumental trabajo de documentación de Borges para estas conferencias, con algunas sorpresas, como el volumen utilizado para la correspondencia, una edición de circulación masiva de menos de cien páginas, pero a los que se suman unos setenta críticos académicos, libros de historia, filosofía, religión, en francés, inglés, italiano y alemán. Interesa mucho para quienes trabajan el tema de la traducción en Borges las variantes borgeanas de traducción de Flaubert que suelen aparecer junto a frases originales (que a veces cita de memoria y que implican una familiaridad inesperada con este corpus). En suma, este material resulta de gran valor para armar una constelación cercana al universo Borges pasado y futuro (96) más allá de Flaubert. En cuanto a Flaubert en sí, resulta también curiosa la forma en que Borges intenta pensarlo como paradigma universal de un tipo de escritor, y lo saca limpiamente de la historia y el contexto de la literatura francesa, vinculándolo con Goethe, con Spencer, hasta con Spinoza, pero poco o casi nada con los franceses, de quienes utiliza, eso sí, los juicios críticos de Rémy de Gourmont, Marcel Proust y sobre todo ese gran crítico que fue Albert Thibaudet. Ante este trabajo exhaustivo, trasfondo de lo que apenas se podía intuir en los artículos publicados en *Discusión*, el lector no puede dejar de preguntarse ¿por qué Flaubert? Y una respuesta posible es la identificación no especificada pero intuitiva: ¿acaso la acumulación perfeccionista para este curso no es una puesta en abismo de las famosas y dolorosas documentaciones flaubertianas? Hay, como bien dicen Balderston y Di Ció, más allá de una desmentida de la francofobia que le atribuyó Saer, una compleja operación de proyección, apropiación y desvío (97).

Cierra el volumen un manuscrito breve, “Destino escandinavo”, que reescribe parte de lo que publicara junto con Delia Ingenieros en *Antiguas literaturas germánicas* en 1951 (este libro volvería a publicarse en 1966 en coautoría con María Esther Vázquez). Este texto presenta también un atractivo inesperado: la época en que lo redacta coincide con la escritura del cuento “El fin” y un pasaje de este cuento parece inspirado en un episodio de la *Grettis saga*. Como algunos de los ensayos comentados, también aquí se aborda una crítica al nacionalismo.

Se trata, para terminar, de dos ediciones de valor incuestionable para la crítica borgeana, pero del mismo modo para la crítica genética, de la que pone en evidencia los alcances y las posibilidades. En un contexto global en el que resulta cada vez más difícil la publicación de ediciones académicas de producción compleja, estos *Poemas y prosas breves* y *Ensayos* no pueden sino ser saludados como verdaderos acontecimientos.

MARIANO GARCÍA
Universidad Católica Argentina / CONICET

BALDERSTON, DANIEL, *How Borges Wrote*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2018. 375 pp.

¿Cómo podríamos, la mayoría de los lectores y lectoras –amantes de la buena literatura, admiradores de la obra publicada de Borges, docentes o incluso académicos– ser capaces de aprehender por nuestros propios medios cómo escribía Borges sin sucumbir en el intento? Como queda en evidencia a lo largo de *How Borges Wrote*, trabajar con los materiales composicionales de este escritor implica un esfuerzo colosal. Por solo nombrar tres desafíos, sus materiales de escritura, primero, forman parte de un archivo disperso hasta el paroxismo, puesto que no se trata solamente de materiales diseminados en diferentes colecciones, sino de borradores que han quedado a merced de coleccionistas, accesibles solo mediante el pago de sumas exorbitantes o a través de las imágenes exhibidas en catálogos diseñados para su venta. En segundo lugar, las prácticas de escritura de Borges requieren desarrollar la habilidad de a) decodificar anotaciones caóticamente registradas incluso en la portada de un cuaderno; b) interpretar un sistema de notas cifrado mediante un aparato plural y cambiante de símbolos; y c) descifrar una caligrafía que muta con el tiempo y que en el umbral de la ceguera del escritor se torna desafiante. Tercero, porque implica trabajar con materiales cercenados por vendedores conscientes del valor comercial que tan solo una hoja firmada por el escritor tiene en el mercado, pero también de materiales de escritura seccionados por el propio escritor como parte de una técnica de reescritura. Escrito por Daniel Balderston, *How Borges Wrote* devela y hace accesible para su lector el cifrado y fascinante sistema de escritura de Borges. De la mano de un análisis genético impecable y asequible, de un diálogo enriquecedor con la crítica y de un valioso compendio de imágenes exitosamente intercaladas para facilitar la lectura, Balderston construye a través de los ocho capítulos de su libro y de sus cuatro apéndices, un puente que une exitosamente manuscrito, proceso creativo y texto publicado.

El primer capítulo “Readings” se divide en secciones centradas en las anotaciones de Borges en el margen izquierdo de los manuscritos de seis textos, permitiéndonos comprender la importancia que sus lecturas tienen en su sistema de escritura. El apartado se inaugura con el análisis de uno de los ensayos menos estudiados de *Otras Inquisiciones* “Sobre el ‘Vathek’ de William Beckford” y sigue con “Kafka y sus precursores”, “La secta del Fénix”, “El pudor de la historia”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” y “El hombre en el umbral”. De la mano de un diálogo enriquecedor con el extraordinario trabajo de Laura de Rosato y Germán Álvarez – *Borges, libros y lecturas*– Balderston devela al lector el cifrado sistema de notas empleado por Borges, demostrando el rol que en el proceso creativo de sus textos tienen la lectura, consulta de fuentes, e incluso la relectura de sus propios escritos. Asimismo, deja en evidencia la inmensa variedad de lecturas del escritor, así como su extraordinaria habilidad para conectar información entre esa pluralidad de fuentes al

momento de escribir. Por último, el especialista conecta exitosamente esa red de fuentes identificadas con elementos concretos del texto estudiado. La complejidad que implica descifrar el sistema de notas empleado por Borges en el espacio del margen, así como de rastrear y llegar a su fuente precisa, son dos de los motivos por los que este capítulo resulta crucial, ya que las notas no siempre se inscriben utilizando el mismo método ni conjunto de símbolos. La identificación y el seguimiento de las referencias identificadas otras veces no permiten llegar a la fuente del concepto o idea a partir de la cual Borges escribe (25). Por ejemplo, gracias al cuidadoso rastreo de múltiples fuentes, Balderston revela que al comienzo de “Sobre el ‘Vathek’ de William Beckford”, Borges no está citando realmente a Carlyle, sino que repite/traduce el comentario que Oscar Wilde hizo sobre Carlyle en su ensayo “Coleridge’s life”, el que usa para criticar duramente la biografía que Hall Caine escribió sobre Coleridge en 1887 (23). Así, es el interés que Wilde y Borges comparten en torno a cómo escribir sobre una vida, el elemento que resulta crucial para una interpretación de este y otros textos de Borges. Por último, el capítulo dialoga productivamente con la crítica. Por ejemplo, echa por tierra la tesis de una falsa erudición por parte de Borges y pone sobre la mesa la ausencia de lecturas en el manuscrito que apoyen las hipótesis interpretativas de nombrar el secreto en “La secta del Fénix” como un tipo de variedad de relaciones sexuales. Esta propuesta interpretativa que el mismo Balderston subraya haber trabajado, si bien no es desechada a partir del manuscrito, queda supeditada al texto édito y a la libertad interpretativa de sus lectores (40).

El segundo capítulo “Jottings” [‘esquemas’], se centra en una práctica poco común pero significativa en el sistema de escritura de Borges: la de pensar un conjunto de textos como parte de una unidad, así como la de esbozar antes de escribir y trabajar intensamente un texto en el espacio del cuaderno, para posteriormente crear una copia en limpio solo una vez que ha alcanzado un estadio textual que considera satisfactorio. La sección se divide en apartados centrados en las notas en tres plataformas diferentes: en una traducción del libro *Noctes atticae* de Aulus Gellius, en la portada del cuaderno “Lanceros argentinos de 1910” y en tres ejemplares de su biblioteca donde esboza tablas de contenidos para tres posibles libros (*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *Otras inquisiciones*). La experticia de Balderston con los materiales de escritura de Borges posibilita la transcripción y ordenación en grupos coherentes de las notas que caóticamente pueblan el reverso de la portada del libro y de la carátula del cuaderno. Así como de la identificación de piezas cruciales de textos que serían publicados más adelante o bien de fuentes veladas en el texto publicado. Por ejemplo, en el caso de las notas en la copia de *Aulus Gellius*, Balderston identifica atisbos de “Sentirse en muerte”, “Hombre de la esquina rosada” y “Hombres pelearon”. En la portada del cuaderno “Lanceros argentinos de 1910”, apunta el trabajo en torno a dos ensayos claves –“La postulación de la realidad”, “El arte narrativo y la magia”, así como de su primer cuento “Hombre de la esquina rosada” (72). Al igual que el primer capítulo, “Jottings” ofrece una interpretación que excede el análisis genético propiamente tal para dialogar con la crítica. Para develar, por ejemplo, el rol crucial que tienen los libros de

la biblioteca personal en la escritura de la obra borgeana más allá de constituir una cantera de citas e ideas (74). Para relacionar las notas inscriptas en un libro con el contenido del volumen en el que se encuentran (60-61) o bien, para develar una fuente no explícita en el texto édito, como por ejemplo, el libro de Alfred Noyes, *William Morris* tanto para “La postulación de la realidad” como para “El arte narrativo y la magia” (70).

El tercer capítulo “Notebooks” gira en torno a cuatro manuscritos elaborados, como era costumbre en Borges, en sus cuadernos de trabajo. Mediante un análisis impecable, se transparentan las múltiples marcas de reescritura (inserciones, alternativas, dudas) que conforman las huellas de Borges ejerciendo un trabajo creativo intenso y laborioso que implica retrocesos y correcciones de lo escrito. En la primera sección, Balderston enlaza “Hombre de la esquina rosada” con tres estadios textuales: dos en prosa (“Hombres pelearon”, “Leyenda policial”) y uno poético rescatado de una copia de *Inquisiciones* mutilada esta vez por el mismo Borges. De la mano de un trabajo meticuloso, se muestra la escritura de la elipsis, proceso creativo que, mediante la ausencia de marcas de reescrituras, deja en evidencia que ciertos núcleos específicos de este texto ya habían sido largamente trabajados. La segunda sección se focaliza en uno de los escasos textos pensados como libro por Borges, *Evaristo Carriego*, escrito en dos campañas escriturales registradas en las hojas en blanco de la copia personal del *Diccionario de argentinismos* de Lisandro Segovia y posteriormente en un cuaderno de trabajo de marca “1910”. Las conclusiones a las que Balderston llega tras transcribir y analizar las desafiantes anotaciones inscriptas en la copia del diccionario, resultan iluminadoras, por ejemplo, en lo que respecta a la red de textos que el escritor tenía en mente al momento de escribir su texto, así como de su familiaridad e interés por la lógica. Particularmente fascinante también, resulta la interpretación del porqué del uso de las páginas del diccionario en esa primera fase de escritura del libro (99). Posteriormente Balderston traslada el análisis del proceso creativo de este texto al cuaderno, propone interpretar la referencia a Robert Burns presente en el diccionario, pero ausente en el cuaderno, como un elemento nuclear en la postura de Borges frente a la escritura de lo local y lo global; así como a una reevaluación de su propia escritura criollista en la década del veinte. Por último, propone leer *Evaristo Carriego* como un testimonio de la capacidad desarrollada por Borges para crear un todo a partir de fragmentos (105-106). En la tercera sección de este capítulo, Balderston trabaja el manuscrito de “La espera” en el cuaderno “Avon”. Especialmente decidora resulta la conexión que propone entre diferentes textos a partir de la identificación de un tema o núcleo común en sus procesos creativos, como por ejemplo, de “La espera” con “Sentirse en muerte” a partir de la experiencia de la espera como un tipo de eternidad dentro del tiempo. Tras la precisión observada en el trabajo con los nombres de los personajes, de los lugares, así como de la inscripción de múltiples posibilidades en el manuscrito, Balderston deja en evidencia cómo estos conforman tres medios a los que Borges recurre para trabajar la verosimilitud. Al igual que en los capítulos anteriores, el lector es testigo de cómo movimientos específicos en la escritura del texto se ven reflejados en la narrativa: así como al final del cuento “lo más verosímil” radica en lo

que ocurre justo antes de que las diferentes posibilidades enumeradas sean borradas por la muerte del protagonista (112), en el manuscrito las múltiples posibilidades que el escritor baraja en busca de verosimilitud, constituyen una marca de que la realidad que el escritor busca sugerir en su texto implica varias a la vez (108). La última sección del capítulo se centra en el manuscrito del ensayo más famoso de Borges: “El escritor argentino y la tradición”. Tras aclarar su origen (charla de 1951), la fecha y lugares de publicación (1953 et al.), identifica sus materiales de trabajo: dos manuscritos de tres páginas cada uno. El primero se encuentra en el cuaderno “Avon” –significativamente a continuación de “La espera”– y el segundo en un cuaderno diferente. Mediante un examen revelador de estos materiales de escritura, Balderston conecta este famoso ensayo con otros, trazando una nueva red que lo enlaza con textos como “El Aleph”, “El idioma de los argentinos” y “Las alarmas del doctor Américo Castro”. También descifra y analiza dos anotaciones marginales, revelando en el caso de la primera, una fuente que Borges no cita en la charla de 1951, i.e. la del tratado de lógica de John Stuart Mill. Así, mediante la identificación y análisis de estas anotaciones marginales los lectores logramos vislumbrar, entre otros, el origen del poder demoledor que tienen los argumentos de Borges en contra de la noción de ser un escritor argentino, de la necesidad de escribir sobre temas argentinos, del escritor nacionalista y su empleo del color local.

El cuarto capítulo “Possibilities” se focaliza en momentos de intensa reescritura y de un elemento angular en el sistema de escritura de Borges: la acumulación de múltiples alternativas al correr de la pluma, método que posibilita el registro de diferentes posibilidades para su consideración en vez de su descarte instantáneo. Los materiales de trabajo seleccionados corresponden a un poema (“A Francisco López Merino”), dos ensayos (“La muralla y los libros”, “El pudor de la historia”) y un cuento (“La lotería de Babilonia”). Guiado por el trabajo interpretativo de elementos específicos en los manuscritos de estos textos, el lector accede a las huellas de un Borges escritor en busca de un tono para su poema. Especialmente sobrecogedor resulta el análisis de la reescritura y borratura en el poema de los sentimientos de Borges ante la pérdida dolorosa del amigo suicida. La hipótesis interpretativa que descansa en un cotejo y análisis genético de los diferentes borradores del poema se enriquece con la inclusión de una fotografía de Borges y López Merino tomada un par de años antes del evento trágico, de un dibujo a lápiz del amigo hecho por Borges al momento de la escritura y de la copia de una “Carta en tercetos a Jorge Luis Borges” que López Merino le escribe. Al igual que en capítulos anteriores, la inclusión en el análisis de referencias bibliográficas, de una anotación breve y enigmática para el ojo no especializado, devela información que enriquece significativamente la lectura de los textos seleccionados.

El quinto capítulo, “Copies” examina en los manuscritos de “El Aleph” y “El jardín de senderos que se bifurcan”, la inserción de múltiples posibilidades (interpolación) y la acumulación de variantes en el devenir escritural. Mediante el análisis de núcleos intensamente elaborados por el escritor, el especialista ofrece una muestra cabal de cómo Borges trabaja series complejas y campos semánticos integrados por múltiples

posibilidades que opta por no descartar, favoreciendo su coexistencia en los borradores. En el apartado centrado en “El Aleph”, Balderston focaliza su análisis en la que considera ser la oración más larga (430 palabras) y una de las más memorables en la obra de Borges (168) [“Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde...”]. Gracias al cotejo lúcido de tres manuscritos, el crítico devela la estructura general de esta oración compleja, así como las estructuras sintácticas dentro de la enumeración y su efecto en la estructura total. También, el sistema de símbolos empleados por Borges durante la escritura y reescritura del fragmento, en esta oportunidad, cruces y números. Por último, las lecturas que preceden a la escritura del texto, alumbrando el origen de algunos elementos dentro de la enumeración, como por ejemplo, del globo terráqueo “en un gabinete de Alkmaar”. Particularmente fascinante resulta la inclusión en el análisis de una imagen de las “tarjetas postales” que durante la Primera Guerra Mundial se le proveía a los soldados británicos, no solo por la prueba irrefutable que ofrece de la precisión de los elementos enumerados en la ficción borgeana (detalle que Balderston señala fue apuntado por Paul Fussell en su *The Great War and Modern Memory*), sino por el empleo del paréntesis en este documento usado por los soldados para que se comunicaran con sus familiares (157). Similar a otros momentos en *How Borges Wrote*, donde el lector es testigo de cómo el trabajo de una determinada frase excede los límites de sus manuscritos, en este caso Balderston apunta que la oración es revisitada en dos textos posteriores: “La escritura del dios” (1949) y “El Sur” (1953). En el apartado centrado en el análisis de los materiales de escritura de “El jardín de senderos que se bifurcan”, se identifican los elementos trabajados intensamente por el escritor (177) en sus manuscritos. Particularmente deslumbrante resulta la simetría observada entre los materiales de trabajo de Borges y el relato. A nivel anecdótico, por ejemplo, así como a los manuscritos de Yu Tsun en el cuento le faltan “las dos páginas iniciales”, el primer manuscrito del relato carece de sus primeras dos hojas. A nivel de proceso creador, así como los manuscritos dejan ver que Borges “escribe desde una posición de incertidumbre radical, sobre incertidumbre radical”, a nivel del proceso creador “‘El jardín de senderos que se bifurcan’ conlleva el proceso de ramificación y simultaneidad del que la historia habla” (182).

El sexto capítulo “Typescripts” centrado en el estudio de las versiones mecanografiadas de “Emma Zunz” y “Palabras para Macedonio Fernández”, se abre con una introducción en torno al lugar que este tipo de materiales ocupa en el sistema de escritura de Borges: se trataría de copias casi limpias de sus textos tipadas por un(a) mecanógrafo(a) para el envío a periódicos, revistas y más tarde a editoriales (183). La selección de “Emma Zunz” resulta particularmente significativa por cuanto se trata del único caso conocido de un texto del que se conserve un manuscrito y una versión mecanografiada. Mediante un cotejo de ambos, el especialista identifica las diferentes correcciones manuscritas de Borges, las que hablan de la dificultad del mecanógrafo(a) con su letra pequeña, así como con los nombres germano-judíos. A partir del análisis de los cambios de Borges a su propio texto, Balderston muestra el trabajo del escritor para evitar la repetición de vocablos. El apartado se cierra con un análisis e interpretación relevantes de dos momentos de intenso trabajo en el proceso creador. Uno que habla de

duda, vacilación a partir del cambio de “labios oscuros” a “labios obscenos” para describir los labios de Loewenthal, presente tanto en el manuscrito como en la versión mecanografiada (187). Un segundo, que deja testimonio del intenso y cuidadoso trabajo tras el fragmento que narra la alteración de la escena del crimen a partir de la inserción tardía de “salpicados” (188). La simetría entre el cuento y el proceso creativo, una vez más, es interesante: así como la protagonista reordena elementos en la escena del crimen cometido, Borges también interviene sus textos dejando signos de su condición de simulacro (187). El segundo apartado del capítulo se focaliza en un manuscrito de naturaleza completamente diferente: el texto que Borges leyó durante el funeral de Macedonio Fernández en el cementerio de la Chacarita. Detalles decisivos sobre la relación de Borges con Macedonio Fernández, así como del periplo editorial de ese texto cuyo dactiloescrito delata haber sido construido a partir de las notas tomadas por alguien presente en el cementerio, enriquecen significativamente la discusión de un texto cuyo proceso de composición ofrece una muestra significativa por su similitud, con la forma de escribir que Borges adquiere una vez que queda completamente ciego y por tanto cuando queda a merced de copias tipografiadas por otros.

En el séptimo capítulo, “Revisions”, Balderston discute una práctica intrínseca al sistema de escritura de Borges: la de revisar y reescribir sus textos incluso después de que han sido publicados, demostrando con fuerza que la escritura de Borges es una de reescritura. Para ello el crítico combina manuscritos de dos textos poéticos tempranos, “Judería” y “Trinchera” (ambos de 1920), el ensayo “Historia de la eternidad” y diferentes textos reescritos, ya no en el espacio del cuaderno, sino en ejemplares publicados, tales como en una copia dañada de *Inquisiciones*, en *Historia de la eternidad*, en una copia personal de una primera edición de *Evaristo Carriego*. El primer apartado dialoga con la lectura del texto elaborada por Sebastián Hernaiz, alumbrando los cambios registrados en tres campañas escriturales (1920, 1923, 1943), identificados gracias a los rasgos de la caligrafía empleada en cada una. Particularmente sorprendente a la luz de la fecha de la última campaña de escritura, resulta el cambio en torno a la violencia antisemita. Inicialmente el texto habría hecho referencia a esta en el imperio ruso, en tanto en 1943, al nazismo. El segundo apartado se centra en el estudio de las anotaciones y revisiones registradas en el manuscrito de un poema que Borges nunca publica en vida, “Trinchera”. El testimonio que las revisiones de este manuscrito proveen es significativo por cuanto constituyen huellas de un cambio de estilo que ya se estaba forjando para 1923 (197). Así, mediante un análisis iluminador, el lector pasa a ser testigo de la actitud irreverente del escritor frente a un texto publicado, postulado que doce años más tarde resulta nuclear en los ensayos de *Discusión*, donde la idea de la página acabada es arremetida (198). También cabe destacar que si bien la crítica ya había trabajado la práctica de la reescritura en versiones publicadas (Lafon, Scarano, Cajero, Molloy, Pezzoni, Lois), mediante el análisis e interpretación de estos dos poemas tempranos, Balderston demuestra que *Fervor de Buenos Aires* no fue el único libro que Borges trabajó intensamente (198). La segunda sección del capítulo se centra primero, en el trabajo de revisión del ensayo “Historia de la eternidad”, desarrollado en

dos cuadernos y luego en el trabajo de rescritura de textos hecho en copias de libros publicados. El análisis de los tres manuscritos de “Historia de la eternidad” permite al lector acceder a cómo Borges trabaja las variantes en el espacio del cuaderno cuando escribe a partir de una traducción. En relación con la reescritura en ejemplares publicados de sus libros, Balderston muestra que se trata de una práctica frecuente. Resulta interesante el hecho de que en algunos casos los cambios trabajados son incorporados a las sucesivas ediciones, como en *Evaristo Carriego*, en tanto en otros, Borges decide finalmente no publicar los resultados de esa intensa reescritura. El capítulo final “Fragments” sintetiza con claridad las propuestas interpretativas discutidas a lo largo del libro en torno a las prácticas de escritura de Borges y su consecuente estética de la fragmentación y la imperfección. Por último, cuatro apéndices complementan el contenido del libro: el primero proporciona un listado completo de los manuscritos consultados, ordenado por años de composición, con información imprescindible para futuros investigadores. Los dos siguientes reúnen imágenes de excelente resolución de manuscritos y notas en cuadernos con sus respectivas transcripciones. El último ofrece detalles de imágenes incluidas en el libro.

Un texto esencial no solo para los que estudian el proceso de escritura a partir de materiales de archivo, sino para quienes trabajan con la obra de Borges, ya que, si bien el libro descansa en los postulados teóricos y metodológicos de la crítica genética, es de lectura amena. El libro ya ha sido traducido del inglés al francés. Esperamos la pronta traducción al español de este trabajo monumental.

MARÍA LAURA BOCAZ LEIVA
University of Mary Washington

BEHAR, ROLAND Y LOUIS, ANNICK (dirs.), *Lire Borges aujourd'hui. Autour de Ficciones et El hacedor*, París, Éditions Rue d'Ulm, 2016, 168 pp.

Lire Borges aujourd'hui se publicó en París en 2016. Se trata de una obra colectiva que busca aportar a la discusión sobre los modos de leer a Borges tres décadas después del fallecimiento del escritor. Pero, leído en 2020, en Buenos Aires, el título elegido suscita una pregunta adicional: ¿qué significa *hoy* en *Leer a Borges hoy*? ¿Es lo mismo que significaba cuatro años atrás? Sabemos desde Pierre Menard que el tiempo transforma los libros: el *hoy* de cada lectura va sumando capas de significación. Se trata quizás de una cuestión de matices, pero en los vaivenes de ese *hoy* es posible identificar dos modos –complementarios– de acercarse a este volumen.

En el momento de su publicación, *Lire Borges aujourd'hui* –que recoge y amplía los trabajos presentados en las Jornadas “Borges: la boîte à outils”, realizada en la École Normale Supérieure de París en febrero de 2016– se inscribe en una coyuntura muy concreta: la incorporación de Borges a los programas de concurso franceses. Esta circunstancia contribuyó a poner en primer plano una cuestión que Roland Béhar y Annick Louis, directores del volumen, sitúan con claridad en la primera línea del “Prefacio”: “La obra de Borges no es únicamente un objeto de investigación, sino también un objeto de enseñanza que presenta desafíos particulares” (11, nuestra traducción). La afirmación parece evidente así formulada y, sin embargo, quizás no se ha planteado suficientemente. En efecto, la obra de Borges plantea una serie de problemas específicos para los distintos ámbitos y niveles educativos en los que circula –no es lo mismo, por supuesto, enseñar a Borges en el nivel medio que en el superior, o en Argentina que en Francia– que merecen una reflexión detenida. La cuestión es particularmente relevante en nuestro medio, donde la obra del escritor integra los programas de numerosos cursos de enseñanza media y superior. Sin embargo, estimamos que la producción teórica, crítica y metodológica sobre cómo abordar didácticamente el “objeto Borges” (Rosa 2003) resulta todavía escasa, al menos para el ámbito argentino.¹ El volumen que aquí reseñamos no ofrece, es cierto, una reflexión sistemática sobre cómo enseñar Borges, pero sí una serie de aproximaciones que resultan particularmente relevantes si se las considera desde esta perspectiva.

En principio, la introducción “Borges trente ans après”, de Annick Louis, un texto breve pero muy útil en tanto presenta de modo sintético los avatares editoriales de la obra borgeana, especialmente después de la muerte del autor. Como la crítica ya ha estudiado en otros trabajos (Louis 1999, 2000, 2010), la *inestabilidad* de esa obra, fruto de las selecciones y maniobras editoriales del propio Borges nos sitúa hoy,

¹ Es cierto que existen diccionarios, enciclopedias y *Companion* a la obra de Borges que, ciertamente, son recursos muy valiosos para la enseñanza. Pero, en buena medida, son materiales producidos fuera del ámbito argentino y, por lo tanto, no siempre útiles para ciertos problemas específicos. Además, son escasos los materiales desarrollados para la enseñanza de Borges en el nivel medio.

prácticamente, ante dos obras: el conjunto de aquellos libros a los que el autor ha dado una coherencia y autonomía propias –reunidos canónicamente en las *Obras completas* de 1974– y otra serie que incluye “la textualidad excluida por Borges” (19, nuestra traducción). Aquí puede situarse un punto relevante para pensar la distancia entre Borges como objeto crítico y Borges como objeto de enseñanza. Como señala Louis, la publicación, en las últimas tres décadas, de los numerosos textos “excluidos” de las OC ha contribuido decisivamente a una renovación de la crítica borgeana, de la que la autora menciona, de modo sintético, algunas de las principales líneas: los estudios de la poética borgeana, de la recepción de la obra, del vínculo del escritor con las vanguardias, de sus tareas en el mundo editorial, y, sobre todo, de la inscripción de Borges en su contexto de producción argentino. La pregunta que queda planteada es el modo en que esta renovación crítica dialoga con las prácticas de enseñanza que siguen privilegiando –de modo casi exclusivo– los textos canónicos. Aunque de modo implícito, algunos de los artículos contenidos en el volumen parecen ofrecer atisbos de respuesta a esta pregunta, en tanto incorporan la consideración de los “textos recobrados” –y las últimas novedades de la crítica borgeana– para la consideración de obras canónicas, como son *Ficciones* y *El hacedor*.

Los artículos de Lefere, Salazar, Larrue y Louis sitúan a nuestro juicio algunos ejes fundamentales para abordar la obra de Borges como objeto de enseñanza. Lefere, retomando las hipótesis que había desarrollado en *Borges entre autorretrato y autobiografía* (2005), estudia la cuestión del yo, la compleja relación entre sujeto empírico y sujeto textual que se plantea en la producción borgeana. Se trata, por supuesto, de una cuestión ineludible para el abordaje de cualquier autor, pero que en Borges tiene una importancia singular. Por un lado, por la aparente paradoja que se da entre la negación temática del yo que se lee en distintos textos (vg “la nadería de la personalidad”) y la escritura, “generalmente en primera persona de un yo omnipresente, que contribuye a la afirmación evidente de una voz y de un universo altamente singulares” (27, nuestra traducción). Por otro lado, por la importancia de la figura del autor, que en el caso de Borges fue fruto de un trabajo sostenido y explícito. Esta última cuestión resulta relevante no solo para investigadores sino también para docentes, en tanto, para muchos lectores, el conocimiento de esa figura de autor precede –y, quizás, condiciona– el conocimiento de la obra. El breve artículo de Lefere es introductorio, pero sitúa algunas coordenadas fundamentales para pensar la declinación del yo en distintas instancias de la producción borgeana: la biografía, la autobiografía, la poesía lírica y lo que denomina la “automitografía” –que puede emparentarse con la noción de “autoficción” (33). Esta última práctica parece ser la más característicamente borgeana: no la confesión autobiográfica sino la construcción de una imagen del autor como “hombre de letras” que se declina diversamente según los géneros y las modalidades de escritura.

El trabajo de Ina Salazar, “El ‘don del verso’ o la poesía en *El hacedor*” se centra en un libro particular, pero lo considera como “un manifiesto de la poética borgeana”, y consecuentemente plantea una serie de ejes relevantes para pensar la periodización de la producción borgeana en su conjunto. El artículo pivotea entre lo general y lo particular,

presentando problemas y motivos recurrentes en toda la obra de Borges –el antisubjetivismo, el tema de la muerte, la concepción de la poesía– a partir del análisis de textos –y paratextos– concretos. El tipo de abordaje que propone Salazar resulta modélico para la enseñanza del autor en tanto permite, a partir del trabajo con un *corpus* acotado, introducir nociones generales de la poética borgeana y situar distintas etapas de la obra del escritor.

En esta misma línea podemos ubicar el trabajo de Larrue, que también parte de textos de *El hacedor* para plantear uno de los problemas centrales de la obra borgeana: sus modos de dialogar con (y operar sobre) el contexto sociopolítico –en este caso, particularmente, el peronismo. La perspectiva de Larrue es un buen ejemplo de lo que afirma Louis en el prefacio sobre la renovación de la crítica borgeana y el modo en que una periodización cuidadosa y la consideración de los textos “recobrados” permiten releer el espacio canónico de la producción de Borges.

Mencionemos, finalmente, el artículo de Louis que vuelve sobre una cuestión - ya considerada diversamente por otros críticos (Molloy 1979, Pauls 2000)– que resulta fundamental para la pregunta sobre cómo leer (y enseñar) Borges: la de la muy mentada “erudición borgeana”. Louis se distancia de cierto lugar común –todavía frecuente en las aulas de distintos niveles educativos– acerca de que la cantidad de reenvíos y referencias volvería a Borges un autor inaccesible para el gran público, en tanto demandaría un lector tan cultivado como el autor (70). Louis propone la hipótesis de que la erudición borgeana constituye un sistema de diseminación más que de acumulación: más que poner en escena la matriz de una vasta y variada cultura letrada, Borges manipula dos zonas de diferentes culturas –la letrada y la popular– para construir una con rasgos específicos. El artículo presenta una tipología de los reenvíos borgeanos, considerando las distintas formas que toma la referencia –explícita, implícita o indirecta–, su estatuto –verificable, apócrifo, ficcional– y su función. El énfasis puesto en este último aspecto permite reinterpretar la erudición borgeana, no como uno de los principios que funda la estética del autor sino sobre todo como un *efecto* voluntario, lúdico y controversial (80-81), que no busca la concentración del saber sino su apertura a funciones varias (83).

**

Como dijimos, desde otro *hoy*, es decir, en 2020, en Buenos Aires, en el contexto de un *dossier* dedicado a pensar el “Borges crítico” podemos identificar una segunda entrada a *Lire Borges aujourd’hui*. Comencemos por volver sobre el artículo que acabamos de comentar: “De l’érudition borgésienne dans la fiction” no solo sitúa una cuestión medular para pensar la enseñanza de la obra de Borges sino también para acercarnos a Borges como crítico. Louis señala algo interesante: nuestra mirada sobre la erudición borgeana es, en buena medida, una mirada retrospectiva. Es decir, nuestra consideración sobre muchos de los autores que Borges frecuenta está, hoy, marcada por las operaciones de lectura del propio escritor. Así, por ejemplo, algunos de ellos quedan asociados –por intermedio de Borges– a la “alta cultura”, pero no necesariamente

funcionaban así cuando él los incorpora a su producción. Por otra parte, sin negar la potencia canonizadora de la obra del Borges crítico, debemos tener en cuenta que, como advierte Louis, también son numerosos los autores que Borges cita recurrentemente y hoy han caído en el olvido –por ejemplo, Hugh Walpole (71). En definitiva, estas consideraciones sobre la erudición borgeana deben tenerse presentes como advertencia epistemológica cuando leemos las lecturas del Borges crítico: es necesario, simultáneamente, contextualizar sus operaciones en el momento en que fueron realizadas –cuando las jerarquías en el campo literario eran otras– y establecer cierta distancia para acercarse a los “autores borgeanos” de un modo que no se limite a repetir las observaciones ya consagradas por el propio autor. Este, contrariamente a lo que algunos trabajos parecen implicar tácitamente, no era infalible en sus juicios. Fue siempre, como todos, un lector situado, interesado y, por lo tanto, parcial.

Entre los artículos del volumen, los dos últimos dialogan de un modo especialmente productivo con el eje propuesto para este *dossier*, en tanto permiten pensar la productividad de la lectura de Borges, en dos direcciones. “‘Être Kafka’: Borges et le rêve d’un autre lui-même” de Roland Béhar propone una nueva mirada sobre un tema largamente abordado por la crítica. El autor repone el momento en que Borges descubrió la obra de Kafka y periodiza brevemente tanto el discurso crítico-ensayístico sobre el autor checo, como el funcionamiento del modelo kafkiano en la ficción de Borges que –sostiene– pierde su centralidad hacia la década de 1950. Especialmente interesante resulta el sintético panorama que ofrece el artículo sobre las distintas interpretaciones de Kafka que circulaban en la primera mitad del siglo XX, en relación con las cuales se ubica la lectura borgeana –con significativos puntos de contacto con la perspectiva que, en una fecha cercana, ensayaba Walter Benjamin.

Si el artículo de Béhar mira hacia atrás para indagar los modos en que Borges lee, el de Mandana Covindassamy mira hacia adelante para estudiar la productividad de lo que denomina “la matriz borgeana” en la obra de W. G. Sebald. La autora muestra cómo el diálogo se da no solamente en las citas y referencias explícitas, sino también en un “mundo literario” que es común a ambos autores –muchos de los nombres que cita Sebald corresponden a lo que hoy llamaríamos “autores borgeanos”– y en un modo de practicar la crítica literaria –marcado por la subjetividad y la digresión– que identifica en ambos autores. Interesa subrayar –en el contexto de este *dossier*– el análisis de la autora sobre el modo en que el novelista busca incorporar el discurso borgeano, difuminando en cierta medida su origen –su carácter de “original” (153-154) –: así, en algunos pasajes, las voces de ambos autores se superponen al punto de que Sebald interpola un fragmento apócrifo –de su autoría– en el medio de una cita de Borges. Esto es lo que Covindassamy denomina “la matriz borgeana en acción”: lo que funciona en el autor alemán es un modo de leer –de escribir las lecturas– aprendido en Borges, que le permite (re)crear a su precursor. La operación sebaldiana sobre Borges echa luz, retrospectivamente, sobre las operaciones de lectura del propio Borges.

En suma, el volumen que aquí reseñamos contiene algunas líneas productivas para pensar distintas dimensiones del objeto Borges –si bien en muchos casos presentados muy sintéticamente, pues se trata casi siempre de exposiciones breves. Los trabajos

pueden leerse, por un lado, como introductorios a grandes temas y problemas de la obra borgeana que incorporan, a veces de modo implícito, los últimos desarrollos de los estudios borgeanos. En este sentido, mencionemos los dos artículos en los que no hemos podido detenernos: el de Spiller sobre la presencia y función de lo onírico y el muy notable estudio de Mercedes Blanco sobre la teología en la obra de Borges. Por otra parte, en tanto –sin renunciar a su pretensión panorámica– los textos aquí reunidos parten, en muchos casos, del análisis concreto de un *corpus* acotado, resultan especialmente productivos para pensar las dos prácticas vinculadas a la literatura que hemos procurado discutir aquí: la enseñanza y la crítica.

LUCAS ADUR

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Bibliografía

- LEFERE, Robin. 2005. *Borges: entre autorretrato y automitografía*. Madrid, Gredos.
- LOUIS, Annick. 1999. “Jorge Luis Borges: obras completas y otras”. *Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literaria* n° 7 (octubre), pp. 41-63.
- , 2000. “Borges visible et invisible”. *Critique* n° 635 (abril), pp. 335-345.
- , 2010. “Monument Borges ou qu’est-ce qu’un auteur?”. *Québec français*.
- MOLLOY, Sylvia. 1979. *Las letras de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana.
- PAULS, Alan. 2000. *El factor Borges*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ROSA, Nicolás. 2003. “Las sombras de Borges”. En *La letra argentina: crítica 1970-2002*. Buenos Aires, Santiago Arcos, p. 165-170.

PREMAT, JULIO, *Borges*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Collection “Libre cours”, 2018, 173 p.

Borges. Así, a secas. De aparente simplicidad, el título del último libro de Julio Premat es, en sí mismo, toda una declaración de principios: Borges como objeto más que como monumento intocable, Borges como monstruo sagrado que se inventa a sí mismo o, mejor aun, Borges como creador de una autobiografía ficcional, de una hábil puesta en escena que se construye a lo largo de los años y de los textos. Las características de la colección “*Libre cours*” imponen a la vez un desafío y un programa casi oulipiano, por no decir borgeano: presentar, en un volumen de formato breve y precio módico, una introducción que permita a un público neófito recorrer por primera vez los textos de Borges y a la vez proponer a un lectorado francés más informado las variables históricas y literarias que por lo general desconoce, para pensar a Borges no solo como miembro del selecto panteón de autores publicados en la prestigiosísima biblioteca de la Pléiade, sino también en el marco de sus diálogos y pugnas soterradas con la tradición cultural argentina.

Prolongando algunas de las reflexiones de *Héroes sin atributos* (FCE, 2009), Premat articula este recorrido en torno a tres figuras que, sin estar atadas al criterio cronológico, tampoco lo desdeñan por completo, en tanto van surgiendo progresivamente y modelándose junto con los textos, sin anularse entre sí, sino alentando un juego de superposiciones y de espejos a imagen y semejanza de los que suscita la obra misma. El primero de esos biografemas (“Los trabajos del héroe”) analiza la instauración de un espacio legendario (la mitologización de la pampa y la reivindicación de las orillas estudiadas por Beatriz Sarlo) como una estrategia para “entrar en literatura”. Más que la voluntad de ungir el territorio nacional como símbolo identitario, Premat propone un isomorfismo entre la primera piedra y el primer poema: la fundación mítica de Buenos Aires como autofundación del espacio literario borgeano. Al hacer el elogio de Evaristo Carriego o del arrabal, Borges no solo problematiza su propia posición periférica, sino que también prepara el terreno para la llegada de un profeta que colmará el vacío de las llanuras interminables, que es también el vacío simbólico de una nación balbuciente, sin otra tradición que la gauchesca, que él mismo se encargará de apuntalar para luego famosamente dislocar.

Lejos de circunscribir el fugaz fervor de Borges por el ultraísmo a sus rasgos más visibles (las subversiones formales y tipográficas, el uso de la metáfora ingeniosa) o de aceptar los discursos del propio autor sobre esta etapa como “un error de juventud”, Premat atribuye a esta temprana cercanía con las vanguardias un rol mucho más decisivo: la atracción por la audacia estética y la lucidez sobre las condiciones del éxito, la insolencia, el humor, el marcado gusto por “el enfrentamiento polémico, la batalla literaria, la ironía asesina” (27). Pero el Borges pionero e “inaugurador” también es, nos recuerda Premat, coetáneo del Borges enciclopédico y erudito, del Borges que busca

construir filiaciones y apela a figuras tutelares como Quevedo o Milton para hablar de la poesía de su época. En ese sentido, la exploración de las figuras de Macedonio Fernández y de Evaristo Carriego no solo materializa tensiones espaciales y simbólicas (centro/periferia, ruptura/continuidad, fundación/desplazamiento) relacionadas con el gesto fundacional, sino que también puede leerse como un avatar de situaciones filiales a las que la crítica se ha referido como “doble linaje” (Ricardo Piglia) o “(auto)biografema de los padres” (Michel Lafon).

La segunda figura de autor analizada por Premat (“Le fils à l’œuvre”, que podríamos traducir por “El hijo en acción” pero también –y la ambivalencia no es inocente– como “El hijo a la obra”) parte de un episodio ineludible en la construcción de la mitología personal borgeana: el famoso accidente de la escalera de 1938 al que se refiere por primera vez en “El Sur” (1953) y del que brinda, a lo largo de los años, numerosas versiones. Más allá de su dimensión edípica (analizada por Didier Anzieu y Rodríguez Monegal), el relato fomenta una causalidad directa entre la recuperación de la septicemia que lo había dejado al borde de la muerte y su “nacimiento” a la escritura en prosa, una hábil operación que invita a eclipsar la producción anterior a 1939 y que, más allá de la veracidad factual, erige a “Pierre Menard, autor del Quijote” como su primer relato. La reescritura de este episodio central debe leerse, sostiene Premat, en paralelo con la reescritura retrospectiva que Borges opera con su propia obra, cuando abjura de los primeros libros de ensayos y corrige pertinazmente los tres poemarios de la década del 20. Al presentar este texto como una ruptura fundamental respecto de la producción anterior (ruptura que no es tal, insiste Premat, puesto que encontramos en algunos textos de los años 30 muchos de los recursos e incluso de las temáticas que eclosionarán en la década siguiente), Borges pone en escena su “entrada en la narración”, de un modo semejante al que antes había utilizado para poner en escena su entrada en literatura. Si el motivo “visible” de esta ficción de autor es justificar el cambio de género para orientar y focalizar la atención sobre este relato en particular, que el accidente y la salvación casi milagrosa autorizan a leer como epifánico, el motivo “invisible” que anima la estrategia es, como en “La carta robada” de Poe, paradójicamente más explícito.

Frente a la imposibilidad de ser original, el anuncio de la nueva y osada estrategia de Pierre Menard (el “anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas”) debe leerse, plantea Premat, como un modo de anular la identidad estable del escritor, de escapar a la fatalidad de una sucesión ineluctable de autores y de obras que se inscribirían a lo largo de una cronología lineal. Al borrar la historicidad de los textos y los imperativos de las filiaciones literarias, al desestabilizar el lugar de las herencias y de “los clásicos”, Borges repite el gesto de Menard y se autoriza a reescribir, no ya la biblioteca paterna, sino la biblioteca universal. Más aún, en tanto es quien viene después, cuando todo ya ha sido dicho, el lector también es, en última instancia, una figura filial, condenada a reescribir. Frente a la imposibilidad de la novedad o de la originalidad, la reescritura parricida e irreverente que vicariamente acomete Pierre Menard postula que en toda repetición, por más literal que sea, hay diferencia y por lo tanto originalidad.

Pero Borges no se limita a reescribir ni a convertir al pasado en ficción, continúa Premat, sino que proyecta su obra hacia el futuro con la misma “insolente ambición” (55). Al crear, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, un universo virtual y mesiánico que hace eco a los totalitarismos de los años 30, Borges también escribe un texto que de alguna manera incluye un repertorio o un catálogo de los textos que poblarán la década del 40, con sus preocupaciones estéticas, sus procedimientos retóricos, sus gustos y obsesiones. Una vez más, el gesto es análogo al que había operado unas décadas atrás: después de “fundar” una ciudad mítica –Buenos Aires– que pudiera albergar sus primeros libros de poesía, se comporta como un demiurgo: anuncia el cosmos que nacerá de sus ficciones y que irá, poco a poco, invadiéndolo todo.

También en esos años de expansión, observa Premat, los textos comienzan a abarrotarse de constelaciones de referencias eruditas, de operaciones lógicas, de juegos semánticos y temporales, y cobra cada vez más fuerza la figura del lector, declinada en un abanico de proyecciones autobiográficas más o menos explícitas (el lector compulsivo, el bibliotecario, el erudito), casi siempre pesimistas y no exentas de melancolía, nostálgicas de un mundo que se ha escapado o se está escapando, marcadas por fracasos vitales y por un saber que se percibe infinito y cada vez más inalcanzable. Atravesada por el fantasma de la pérdida, en la tercera y última figura alrededor de la cual Julio Premat propone recorrer críticamente la obra de Borges (“La lucidez del ciego”) se superponen estas autorrepresentaciones con un reconocimiento público que, a pesar de llegar algo desfasado, lo convierte en ciego lúcido. Jugando con las limitaciones de la ceguera, Borges explota a su favor la paradoja para inscribirse en una genealogía ilustre que lo acerca, nada más ni nada menos que a Homero. En la multiplicación de entrevistas y declaraciones solemnes, en la iconografía que pone en escena su figura o metaforiza temáticas de su obra, en la multiplicación de antologías y de prefacios, incluida la artera revelación de aquellos volúmenes que forman parte de su biblioteca personal, se va construyendo la contracara complementaria de la figura del erudito que aparece en los textos, un paralelo que el mismo Borges se encarga de fortalecer a través de la figura del doble. Después de haber perturbado el pasado, concluye Premat, Borges traslada la inestabilidad temporal hacia el futuro, preparando hasta la paradoja final de ser un “muerto inmortal”; un escritor inserto en la historia y a la vez, antes incluso de la tierra y del polvo, también extrañamente ajeno o por encima de ella.

La segunda parte del libro propone una mirada transversal, un enfoque sobre algunos aspectos del relato –el esquema biográfico, la escritura indiciaria, la erudición, los juegos con la temporalidad– que se enriquecen y complementan al entrecruzarse directamente con las tres etapas de esta autobiografía imaginaria. Por ser un dispositivo formal extremadamente maleable, que reduce una existencia a su expresión mínima (orígenes, influencias, formación, eventos mayores, condiciones de la muerte) y que sin embargo sirve de punto de partida para muchas ficciones, Premat destaca la importancia del esquema biográfico para entablar una reflexión sobre el relato borgeano y su funcionamiento, sus efectos, sus justificaciones lógicas. Ya sea en forma de noticia

biográfica o de (auto)biografía más o menos imaginaria, este modelo narrativo involucra una serie de prácticas y de infracciones (hibridación genérica, metadiscursividad, finales abiertos o hipotéticos, especularidad, elipsis narrativas) que autorizan a considerar la biografía como una suerte de laboratorio de la escritura, en tanto se trata de una forma que, tal como la practica Borges, permite desmontar la causalidad habitual y propone asociaciones impensables o filiaciones contradictorias, cuando no introduce parodias a su propio funcionamiento (115). En la medida, entonces, en que se trata de un esquema que falsea y escamotea las informaciones, Premat acerca esta forma narrativa a la performatividad propia del género policial, y en particular al subgénero del *whodunit*? (¿quién lo ha hecho?), donde también se multiplican las explicaciones disimuladas y las referencias veladas. Más que la resolución de un enigma o incluso más que el enigma en sí mismo, Premat rescata de esta forma narrativa la inestabilidad de los hechos y la acumulación de variantes y de interpretaciones posibles, que no solo caracterizan al relato policial sino también, por extensión, al relato borgeano en general, y advierte que la vacilación o desconfianza en el modo de aprehender la realidad conduce, en última instancia, a conjeturas filosóficas en que la inteligibilidad de lo real se interpreta en términos de legibilidad.

Apartándose de la normatividad tranquilizadora del relato policial clásico, pero abundando en dos pasiones propias del hijo melancólico (el sentido y la falta), Borges establece una dinámica que permite asociar la escritura hecha de indicios con la lectura minuciosa de los hechos que debe realizar el detective, pero que resulta válida también para las muchas figuras de lectores obsesivos que invaden su obra. Así las cosas, plantea Premat, la potencialidad implícita en el abanico de interpretaciones y de eventualidades que este tipo de relato permite se emparentan con la aspiración omnímoda del libro total o de la biblioteca universal, que aparece no tanto como catálogo de maestros a los que habría que reverenciar sino como más bien como fuente posible de ficciones. Así, la lectura transgresiva y la hiperbólica ambición de abarcar la totalidad de la cultura letrada se transforman, en Borges, en una operación de escritura en que los centros tradicionales del saber se desplazan hacia los arrabales del mundo, las jerarquías resultan abolidas y las autoridades sistemáticamente desviadas; una práctica de escritura que transforma en ficción los emblemas del saber y que, al igual que la práctica ilegítima e infame de la erudición que es su complemento, transforma la tradición y la cultura en discurso subjetivo e imaginario personal (139).

Por otra parte, esta particular manera de trabajar la proliferación erudita también inquieta la relación entre ficción e historia literaria y social, ya que supone un cambio en la concepción y en la representación del tiempo que por supuesto impacta en la obra. Al revisar el sentido de la historia y discutir sus verdades, la literatura de Borges propone variaciones que desplazan a las autoridades y refundan las tradiciones, pero sin alterar el devenir histórico. Tanto el arte como el tiempo aparecen plasmados de manera circular (todo se repite, los materiales son los mismos) pero también lineal (la reescritura transforma y proyecta la escritura personal hacia una forma inédita de originalidad) (157). Y si en el plano de la historia, la implacable ley de la cronología termina por

imponerse por sobre los ardores de la imaginación humana, también de este drama cotidiano dan cuenta los textos de Borges, finaliza Premat.

Alfa y omega, entonces, para el “clásico de la modernidad” en que se ha convertido Borges, este libro de Julio Premat deconstruye con sutileza la ficción biográfica cuidadosamente urdida por el propio Borges, y a la vez subraya las principales prácticas y dinámicas del relato que se desprenden de y se entretajan con él. A través de agudas lecturas y de someras pero oportunas contextualizaciones – indispensables para el público universitario francés, que muchas veces solo ha accedido a Borges parcialmente, o mediatizado a través de Foucault y Deleuze, o de la teoría literaria de Genette– y sin dejar de hacer referencia a las principales interpretaciones críticas de una obra que ha fomentado una vertiginosa “compulsión hermenéutica” (6), este ensayo propone mucho más que una síntesis o una revisión de los textos y las temáticas borgeanas centrales: al cuestionar la leyenda y visibilizar las sofisticadas operaciones que lo transforman en clásico, Julio Premat nos invita, en definitiva, a leer a Borges como una ficción, que corre en paralelo y acompaña a la obra hasta confundirse con ella.

MARIANA DI CIÓ
Université Sorbonne-Nouvelle

RUIZ, Pablo M., *Four Cold Chapters on the Possibility of Literature: Leading Mostly to Borges and Oulipo*, Champaign, Dalkey Archive Press, 2014, 382 pp.

En el prólogo a su libro *El último lector*, Ricardo Piglia refiere el caso de un hombre que elaboró una réplica en miniatura de la ciudad de Buenos Aires. “La ha construido con materiales mínimos y en una escala tan reducida que podemos verla de una sola vez, próxima y múltiple y como distante en la suave claridad del alba”. Lo impactante de este modelo es la combinación de lejanía y proximidad que arroja sobre esa totalidad inabarcable y que no obstante busca representar: “No es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, concentrada en sí misma, reducida a su esencia” (Piglia, 2005: 11). Una tarea similar lleva a cabo *Four Cold Chapters on the Possibility of Literature*, de Pablo M. Ruiz, doctor en literatura comparada por Princeton y profesor de literatura latinoamericana de Tufts University. En términos borgeanos, su libro se asemeja menos a un aleph que busca encerrar la totalidad de la literatura, que a un laberíntico juego de espejos que indefinidamente abre senderos y multiplica sentidos.

Ya con los ocho epígrafes que abren su libro –tomados de Hooker, Sterne, Queneau, Boileau, Melville, Guillaume d’Aquitaine, Emerson y Calvino– Ruiz comienza a trazar las inagotables posibilidades y conexiones de su propio mapa de la literatura universal. Como el título lo indica, *Four Cold Chapters* está estructurado en cuatro capítulos, aunque estos nada tengan de frío – a menos que se defina así a una prosa clara, inteligente y de una precisión conceptual quirúrgica. El autor realiza una anatomía del proceso de creación literaria, llevando a cabo la elaboración meta-teórica de escribir sobre el acto de escritura, de desplegar el potencial de la potencialidad. Pero este ejercicio representa solo una cara de la moneda: la otra la constituye el acto de leer y los modelos de lectura. Exceso de lectura y exceso de escritura se conjugan en las páginas de este volumen, que se despliega entonces según una intencionada desproporción: a pesar de que uno de los campos que el libro explora es la frontera entre literatura y matemática, su estructura heterogénea desafía el orden *more geometrico*, desplegando una simetría de la desmesura: los capítulos primero y cuarto rondan cada uno las ciento cincuenta páginas, el segundo y el tercero apenas tres. Los títulos de los capítulos son: 1º) “Relatos de composición”, 2º) “Matemática y literatura”, 3º) “Traducción y literatura”, 4º) “Modos de literatura como modos de escritura”. Sin embargo, ofrecer un resumen ordenado de cada una de estas secciones sería incurrir en una disección estéril que traicionaría el espíritu del libro.

Uno de los tantos aciertos de *Four Cold Chapters* es que las potencialidades que despliega siguen la lógica de una arquitectura compleja y que podríamos llamar rizomática, siempre y cuando no se entienda por esto una multidireccionalidad caótica: el argumento, como el de un policial, presenta bifurcaciones y multiplicaciones, variaciones y entrecruzamientos, pero siempre en una totalidad coherente y generadora de sentido, que es productiva y sobre todo incansablemente indagadora. Al igual que en

los libros de Macedonio Fernández – a quien Ruiz cita profusamente – el énfasis está puesto más en el acto de producción que en las obras literarias, más en el proceso que en el resultado. Así, por ejemplo, Ruiz planteará la relación entre sueño y vigilia en el acto literario con una fórmula que recuerda a una tabla de tres simple: “al escritor que sueña corresponde el lector alucinado, al escritor que razona, el lector que descubre” (176).

Según refiere el autor, el proyecto surgió de una ampliación de su propia lectura del relato “Análisis de las obras de Herbert Quain”, de Borges. A partir de allí, Ruiz indaga sobre las condiciones de posibilidad de la literatura, sus múltiples inscripciones y su compleja red de significaciones. En realidad, el punto de partida del libro –o más bien *uno* de sus múltiples puntos de partida –es el ensayo de Edgar Allan Poe “La filosofía de la composición”, desde donde se bifurcan los dos senderos en que se divide la concepción del acto escritural. Desde estos polos opuestos se concibe al poeta o bien como inspirado, o bien como artífice (*poietés*) de sus poemas. Ruiz abre ahí un doble recorrido que conduce al lector desde Nietzsche y Rimbaud a Breton y Éluard, que reescriben subvirtiendo las “Notas sobre la poesía” de Valéry. La pregunta clave pasa a ser: “¿cómo trabaja la mente cuando crea, y cómo podemos valernos de sus posibilidades creativas?” (52).

Como sucede con Borges, el argumento del libro combina magistralmente las características de un ensayo con las de un relato: en la narrativa agonística de Ruiz, los dos bandos –el “platónico” y el “aristotélico”– se trenzan en una dialéctica discursiva para erigirse alternativamente en amo y esclavo. Primero vendrán, entonces, Breton y los surrealistas, que atacarán la hiperracionalidad armados de la idea freudiana del artista instintivo, intuitivo e infantil. Luego, el contragolpe de Raymond Queneau que se distancia de aquellos para proponer la figura del escritor consciente y declararle la guerra al azar. Es así que en 1960 aquél funda – junto con François Le Lionnais – el grupo Oulipo, para explorar la invención de formas, estructuras y procedimientos con los que producir posibles obras literarias. Su motto: “toda literatura es voluntaria”.

En cuanto a Borges, Ruiz no duda en situarlo en el bando de los aristotélicos, es decir, los que ven al poeta como constructor. A través de los ensayos tempranos “El arte narrativo y la magia”, “La postulación de la realidad” y “Una defensa de la cábala”, examina Ruiz la concepción borgeana de la mimesis, la causalidad narrativa y las novelas policiales como “obras de razonada imaginación”, además de la alabanza que Borges realiza de Valéry por “sus lúcidos placeres del pensamiento y la secreta aventura del orden”, todo lo cual hace que defina a la literatura como un “sueño dirigido”. Más aun, Borges sería el primer escritor que convierte métodos e ideas para la composición en la materia misma de su propia ficción. La suya es entonces una escritura conceptual y lo que lo hace escritor vanguardista es precisamente su preocupación por los métodos y procedimientos de composición.

El otro foco del libro es Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*) y su empleo de la constricción o limitación como herramienta de potenciación, hecho que los llevó a compararse, según una conocida fórmula, con “ratas que construyen el laberinto del cual planean escaparse”. Precisamente, una de las hipótesis más audaces de *Four Cold*

Chapters postula que es a través de Borges –y casi como emulación de “Pierre Menard”– que George Perec, autor de la novela-lipograma *La disparition*, ingresa a Oulipo. El grupo buscaba producir matrices para la creación literaria combinando ideas lingüísticas y matemáticas, y se interesaba especialmente en someter a exploración intelectual aquel silencio del lenguaje que se produce cuando la literatura está a punto de irrumpir. Ruiz enfatiza el nexo entre el *Ouvroir* y Poe, ya que en ambos el centro de atención se desplaza de la existencia de la obra literaria a su origen potencial. Jacques Jouet plantea esa indagación como un ejercicio matemático: “La limitación es el problema, el texto la solución”. Más aun, si para Queneau “la única literatura es literatura potencial” y si Claude Berge dictamina que “Oulipo es anti-azar” se exagera, entonces, el papel de la conciencia, y el enemigo acérrimo pasa a ser la inspiración y en particular la escritura automática de los surrealistas.

El texto oulipiano pasa a ser de este modo un recipiente opaco, que encripta en su interior – potencialmente y debido al modo en que fue compuesto– un segundo texto que revela los mecanismos de composición del primero, de tal modo, sostiene Ruiz, que para leer una obra de Oulipo se requiere una suerte de “instrumento óptico” (162). Mientras Queneau explota el lado productivo de este método, extrayendo la actualidad del texto, Le Lionnais, en cambio, persigue la potencialidad por la potencialidad misma, lo cual lo convertiría en “un Bartleby sonriente” (164).

Contra la afirmación convencional en los estudios de traducción, según la cual el acto de traducir constituye el modo más intenso de lectura, Ruiz argumenta que lo verdaderamente intenso es la tarea de aquellos que se proponen agotar un texto que suponen infinito. Tal es el caso del texto sagrado, que en *Four Cold Chapters* se interpreta como procedimiento de lectura. Siguiendo a Auerbach, el autor opone la claridad del texto homérico a ciertas lagunas presentes en el Antiguo Testamento, cuyo potencial hermenéutico emerge ya no como posibilidad, sino como necesidad. Este modelo se transpone después a autores como Dante o Kafka, que son sacralizados en cada una de las interpretaciones y reinterpretaciones a las que son sometidos por la lectura crítica. Para Ruiz, lo distintivo del texto sagrado reside en que su lenguaje denota aquello que se significa, pero además en que ofrece un anuncio de otras dimensiones y significados, proyectándose de ese modo en “promesa de sentido” (190).

El trayecto interpretativo del último capítulo es particularmente abarcador. Va desde San Agustín y su *De doctrina christiana* – “el primer tratado de lectura” (187) – hasta San Jerónimo, que concibe a la Sagrada Escritura como un bosque infinito de sentidos; desde Alexander Pope y ese tratado de *ars legendi* que es su “Essay on criticism”, hasta Borges y su “auto-exegesis” como modo de guiar astutamente a su propio lector (193); desde la lectura alegórica de Filón de Alejandría, que pasa luego al platonismo de los Padres de la Iglesia Clemente y Orígenes, y siglos más tarde informa la célebre epístola de Dante a Cangrande, hasta el *Ulysses* de Joyce, cuya estructura exegética hace que se encuentre ya prefigurado en la *Odisea* de Homero, como el Nuevo Testamento lo estaba ya en el Antiguo. Una vez más, el caso paradigmático lo encontramos en Borges, que “pasó su vida entera inventando a su lector, al gran protagonista de su literatura, su Golem, nosotros” (235).

En su cuidadoso relevo de las opiniones de escritores sobre la idea de experimento y juego, *Four Cold Chapters* complejiza y eleva exponencialmente las potencialidades y entrecruzamientos de la composición y crítica literarias. Eso no le impide a Ruiz alternar argumentos sistemáticos con anécdotas personales, e incluso bromear con su lector –¡el libro tiene un “Falso comienzo”!– practicando ese *teasing* que se convirtió en una marca de nuestra época y que tiene en nuestro medio a Macedonio como precursor imaginario. En tiempos en que la producción intelectual acusa una tendencia a quedar confinada al restringido ámbito de revistas especializadas y libros formateados según las prescripciones del mundo –y del mercado– académico, Ruiz desafía las convenciones del género para ofrecer un trabajo que subvierte sus protocolos de escritura. Su libro despliega todo el rigor argumentativo de un estudio serio, pero a menudo lo hace de un modo lúdico y performativo, que resulta profundamente coherente con el corpus de textos que analiza.

Es sabido que la circulación de teoría literaria en lengua inglesa sigue siendo limitada aun hoy en el mundo hispanoamericano. En tal ámbito, contar prontamente con una traducción de este trabajo representaría un aporte significativo a la literatura comparada, sobre todo en lo relativo a las teorías de autor y de lectura, y especialmente al campo de los estudios borgeanos.

JUAN TORBIDONI
Universidad Católica Argentina

DI CIÓ, MARIANA (ed.), *Alejandra Pizarnik–André Pieyre de Mandiargues. Correspondance. Paris–Buenos Aires. 1961-1972*, París, Ypsilon éditeur, 2018, 205 pp.

Preámbulo

La correspondencia en francés entre la poeta argentina Alejandra Pizarnik y el escritor surrealista francés André Pieyre de Mandiargues, esmeradamente editada por Ypsilon éditeur, es una obra capital para las literaturas individuales de ambos creadores y para el corpus de la “literatura de la intimidad”. Inédita hasta el momento, se presenta no solo como el testimonio de una amistad fecunda, sino también como el ejemplo de una ruta de intercambio cultural (Argentina-Francia) particularmente rica a lo largo del siglo XX. Esto fue posible dadas las migraciones entre países y gracias al accionar de diferentes instituciones de la cultura, entre las que destacan las revistas y editoriales que proliferaron en Buenos Aires desde comienzos del siglo XX y cuyo caso más emblemático sería la aventura *Sur*, gestionada por Victoria Ocampo. El epistolario, además de acercarnos al universo privado e íntimo de dos individualidades, funciona como periscopio de toda una época.

Ficha técnica

El lector interesado querrá conocer los detalles técnicos de esta edición. El libro cuenta con un aparato crítico que permite, por un lado, conocer la procedencia de los textos y, por otro, aclarar cuestiones que en una primera lectura parecerían oscuras. Las cartas portan encabezados que ayudan a detectar fácilmente de quién y de cuándo son; se incluyen fotos, postales, facsímiles, notas aclaratorias y traducciones cuando son necesarias. Al final, encontraremos un índice aumentado por descripciones materiales de las cartas (en qué papel o tinta fueron escritas, por ejemplo), la traducción al francés de una reseña de Pizarnik sobre *La Motocyclette* de Mandiargues, un posfacio de la editora, Mariana Di Ció, bibliografía sobre los autores y un índice de nombres. La tarea que Di Ció llevó a cabo es de una meticulosidad infrecuente y ayudan a una real comprensión de la obra. Aun así, los paratextos no son invasivos y el lector tiene la posibilidad de obviarlos. Pedirle más a un libro sería convertir cualquier pretensión en exceso.

Sobre la amistad

Victoria Ocampo escribió en su *Autobiografía I* (2010): “estas cartas que se dirigen a una persona están escritas para esa persona, y allí aparece solo una faz de mí misma”

(243). Luego enfatiza: “además del “yo” que le escribía cartas a Delfina, existían otros” (245). Una amistad, para Ocampo, es una forma privilegiada de conocer a otro y ciertamente no la única. Se deduce que leer las cartas de una persona significa apreciar la imagen que se ha creado de ella por intermedio de su destinatario. La intimidad, por ende, es un pacto en el que dos aprenden a trazar un límite exterior para re-crearse hacia el interior de dicho límite. En paralelo con este pensamiento, en *El libro de los márgenes II* (2005), Edmond Jabès anota que “la realidad del ‘Yo’ es el sutil fruto del imaginario del ‘Tú’. Su ingenua proyección” (64). Concluiremos que la identidad de un par de interlocutores que se escriben es un juego de proyecciones mutuas, de ilusiones más o menos satisfechas y de expectativas tergiversadas por el deseo.

El epistolario de Pizarnik y Mandiargues propone una historia que comienza en el asombro y la timidez recíprocas entre una poeta veinteañera y un escritor de cincuenta ya cumplidos. La diferencia de edad no representa un problema. El tiempo, que es un atributo de la intimidad, forja una relación amorosa cimentada sobre la paciencia y la escritura.

Mandiargues recorrió distintos géneros (poesía, novela, cuento y teatro) y tradujo al francés a Octavio Paz, Salvador Elizondo, entre otros. Como buen surrealista, comprendía los distintos campos artísticos como estructuras solidarias que emanaban de la misma fuente. Casado con una pintora - Bona Tibertelli de Pisis -, su relación con las artes visuales fue intensa y tuvo por amigos a Max Ernst, Leonor Fini, Miró, etc.

Las primeras cartas son modestas, pragmáticas, asumen los gestos de la cortesía (el agradecimiento, las peticiones, las promesas de encuentros). Suceden en París y su parquedad es atribuible no solo al desconocimiento sino al hecho de que Mandiargues y Pizarnik se veían en persona. A partir de 1964, Pizarnik se muda a Buenos Aires y entonces sucederá lo contrario: la palabra deberá lograr el encuentro que la distancia niega. El único espacio que les queda a los amigos es el papel.

La separación física inaugura una nueva vecindad literaria y espiritual: el tuteo, propuesto por Mandiargues. Este es un verdadero punto de inflexión, como lo nota Mariana Di Ció, a propósito de la confianza subsiguiente de los intercambios. Incluso cuando Mandiargues se queje de la distancia y le revele a su amiga la aprensión que le produce la lejanía geográfica, el tráfico de palabras no cesa. Paulatinamente, la relación entre ambos se abonará con lecturas compartidas, recomendaciones literarias, envíos de libros, traducciones mutuas, chismes de la época y la confesión de lo alegre y lo doloroso. Las cartas alcanzan su clímax de adoración y afecto mutuo sobre el año 1966.

Sobre el humor

El libro cuenta con no pocas razones para reír. Ambos personajes comparten un humor ácido, capaz de socavar a las figuras más señeras e invertir toda solemnidad. Pizarnik disfruta que su prosa florezca en chistes obscenos y asociaciones impúdicas como un 6 de agosto de 1970 en que escribe: “je viens de découper les mot

‘envergadura’¹: EN VERGA DURA NO ENTRAN MOSCAS” (2018, 130). Mandiargues, que contaba con una impresionante colección de curiosidades eróticas, no pudo haber menos que sonreído ante tales malabares lingüísticos.

Así como la risa desestabiliza las jerarquías, también tiene vecindad con la muerte. El romanticismo vio en el hombre que ríe la forma anticipada de una calavera. Los estudios sobre el humorismo de Pirandello abren el significado de la acción de reír. Para el dramaturgo italiano, reírnos de algo se transforma, a través del juicio crítico, en compadecernos de algo. En esto quizás hubiera concordado con Bergson, nos reímos (y nos entristecemos), porque notamos que la vida se atrofia. Ambas instancias del humorismo pirandelliano son compatibles con la correspondencia de Pizarnik y Mandiargues. Y no debe extrañar al lector que conforme la acidez o el sarcasmo se hacen más evidentes, también es porque la sombra de la muerte se vuelve más espesa.

Una sección aparte podría hacerse con los encuentros de Borges y Pizarnik. Si por un lado cumplen la función de enaltecer las conexiones importantes que ella busca ostentar con Mandiargues, también son decididamente paródicos y establecen una complicidad entre los dos amigos que opinan y critican a una de las grandes figuras de las letras argentinas. Para producir el efecto cómico, los hábitos de Borges se trastocan frente a la observación de Pizarnik: la proverbial sapiencia se vuelve acumulación de citas, la madre que vela por sus dos hijos se despliega como verdadero agente castrador, los giros de la prosa borgeana son ridiculizados y los prejuicios de clase del autor correcto y pudoroso salen a la luz. Transcribimos un ejemplo para el deleite del lector: “Borges m’avait demandé –à côté du cercueil- de quoi elle est mort. Je lui ai dit que c’était une syncope au coeur. Il a dit: ‘Comme c’est curieux’. Et brusquement a associé une idée de Platon avec une autre de Chesterton avec deux vers de Dante avec trois vers de Martin Fierro et il m’a parlé une demie heure, tout étonné. Quant à moi, j’étais presque évanouie entre ma tristesse pour la jeune morte et mon désir de rire de la *meditatio mortis* de B” (55, 2018).²

Con todo, la burla es una estrategia de admiración. Mandiargues reconoce que lo admira a Borges desde lejos, pues sabe que sus espíritus son contrarios. Pizarnik, cuya literatura está en las antípodas del escritor de *Ficciones*, comparte con él la capacidad infantil del asombro.

Por último y para contradecir lo establecido, a veces la risa también se produce a causa de la ternura, de la inversión de ese lenguaje hiperbólico y avasallante que se detiene ante lo pequeño. Así, el humor produce una versión menos orgiástica de la muerte: la nostalgia. La carta de Pizarnik de 1967 sobre su sobrino lo demuestra: “Il a 4

¹ “Acabo de cortar la palabra ‘envergadura’”. (Traducción propia de aquí en adelante.)

² “Borges me había preguntado –al lado del ataúd- de qué murió. Yo le dije que se trataba de un síncope cardíaco. Él dijo: “¡Qué curioso!”. Y bruscamente asoció una idea de Platón con otra de Chesterton con dos versos de Dante con tres versos de *Martín Fierro* y me habló una media hora, todo asombrado. En cuanto a mí, yo estaba casi inconsciente entre mi tristeza por la joven muerta y mi deseo de reír de la *meditatio mortis* de B.”

chattes qu'il n'aime pas mais dit qu'il faut pratiquer la tendresse pour si un jour il aura des enfants" (86, 2018).³

¿Qué hacer con las cartas?

Pizarnik solía pegar y recortar las postales o cartas recibidas sobre su pared. Como el entomólogo que ama la belleza de un insecto pero al que vivifica con la muerte, el ejercicio coleccionista de Pizarnik tiene algo de ambas pulsiones. Las huellas materiales de esa amistad con Mandiargues también son su pasado, están tibias de afecto, pero éste ha perdido su fuente inmediata. Es necesario escribir otra carta, esperar una nueva respuesta que pueda llegar a la pared. ¿No es este el mecanismo del deseo descrito por Lacan? Además, cada postal o carta está más viva que las anteriores, desecadas por el paso del tiempo. Mandiargues, por su parte, ponía las cartas dentro de los libros. Vaya analogía con el juego infantil para preservar flores. Así fue como *Di Cíó* encontró parte de la correspondencia. Preservar implica arrebatarle al objeto su temporalidad lógica, la que lleva consigo, para darle otra que sería antinatural y que quizás sea la causa del asombro que provoca. ¿No debería haber perecido?, es la pregunta que uno se hace ante algo bien conservado.

La correspondencia, entonces, desde el punto de vista de Mandiargues y Pizarnik, es un manojo de flores marchitas que preservan su belleza. La palabra es un bálsamo contra la corrupción: volver a leer una carta antigua trae el recuerdo del amor antiguo. Más aún, la palabra acoge otro alumbramiento: el lector como nuevo interlocutor, como agente de vitalidad, como amigo-espía que no participa pero escucha. Con la lectura, el diálogo ahogado por la muerte vuelve a teatralizarse, el lenguaje pone ante nosotros a dos amigos que se confiesan a uno y otro lado del Atlántico.

Presentimiento de muerte

El asunto más grave, más angustiante de esta correspondencia es la superposición entre el relato que propone y el otro relato biográfico que el lector en general conoce acerca de Pizarnik: su suicidio. La pregunta recurrente de todas las cartas de Mandiargues es la misma: "quand reviens-tu?"⁴. Y el lector mucho antes de llegar al final sabe que ese retorno es improbable y que el punto final del intercambio epistolar es la muerte de Pizarnik. La tapa del libro exhibe el número 1972.

Ella escribe con el cuerpo. Los temas de su obra pública se repiten en el epistolario. La lengua aparece como la herramienta más tenaz, y sin embargo la que más disgustos le trae: "moi, qui a un seul pouvoir assez génial: la langue. Mais assez avec

³ "Tiene cuatro gatos a los que no quiere, pero dice que hay que practicar la ternura por un día tuviese hijos."

⁴ "¿Cuándo vuelves?"

l'impossibilité qui est mon emblème"⁵ (2018, 150). Luego, desde ya, el amor perdido, la otra imposibilidad que viene aparejada con el lenguaje, repetida también en su diario: saber que nadie puede salvarla, que aquel al que espera la defraudará: "Je pleurerai parce que tous les êtres avec qui j'ai des rapports d'amour ne ressemblent jamais à mon rêve"⁶ (2018, 150).

Desde que pisa suelo argentino, Pizarnik se siente extranjera y solo busca volver a París. Mandiargues le insiste con volver. El retorno, exacerbado en la correspondencia por ambos como una especie de vuelta al Edén, sucederá, pero en condiciones adversas. Pizarnik viaja fugazmente a París, pero se decepciona. Aun así, se encuentra con Mandiargues y - Di Cío supone- es la oportunidad en la cual él le da dos libros suyos con dedicatorias que se incluyen en la edición. La carta del 16 de mayo de 1969 de Pizarnik parece corroborar esta versión de los hechos: "Je suis très contente de t'avoir revue"⁷ [sic] (105).

La muerte del padre marca un punto de quiebre que profundiza la convalecencia anímica de Pizarnik. La carta del 18 de marzo de 1966, que informa a Mandiargues del reciente fallecimiento, está llena de tristeza y de miedo: "Pour éviter le naufrage complète [sic], j'écris beaucoup"⁸ (75). En la carta posterior a esta, octubre de 1966, Pizarnik le comunica a Mandiargues que está enferma hace dos meses.

A partir de 1970, la escritura de Pizarnik comienza a dar señales de su inestabilidad psicológica: el cuidado por la lengua francesa se rompe, los juegos lingüísticos se tornan vertiginosos, la escritura se "espacializa" con paréntesis, posdatas, cambios de tamaño, la prosa contrae un apuro. Es por esta misma época que se producen los primeros intentos de suicidios junto con internaciones hospitalarias. La letra de la obra de Pizarnik en general atraviesa un arco que va de lo legible a lo descuidado e ilegible, según comenta Di Cío que trabajó sobre los manuscritos en un libro importante, *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik* (2014). Curiosamente, el amor genera interrupciones: algunas de las cartas a Mandiargues tienen, por así decir, buena letra, como si Pizarnik se hubiera esmerado en mantener determinada pose frente al amigo, para ocultarle a través de la materialidad de la escritura su malestar.

Sobre el final, Mandiargues escribe menos. Puede que algunas cartas se hayan perdido. En aquella posterior a la hospitalización de su amiga, él es atento pero distante. Le agradece la traducción que ella ha hecho de *La Marea*, le cuenta que ha estado desencajado por la crisis de nervios de su esposa que tuvo que internarse. Por último, le halaga sus poemas, la llama "précieuse fée"⁹ y le pide que se cuide. Una súplica subyace.

⁵ "yo, la que tiene un solo poder lo suficientemente genial: la lengua. Pero también con la imposibilidad que es mi emblema."

⁶ "Lloraba porque todos los seres con los que tengo relaciones amorosas no se parecen jamás a mi sueño."

⁷ "Me siento tan feliz de haberte vuelto a ver."

⁸ "Para evitar el naufragio completo, escribo mucho."

⁹ "Preciosa hada."

En 1972, no falta mucho para la muerte prematura, Pizarnik cita un villancico que no es difícil leer como un pedido oculto de compañía: “Si la noche hace oscura/ y tan largo es el camino, / ¿cómo no venís, amigo?” (p.150). Lo último que envía a Mandiargues son fotografías de ella, es decir, su imagen o fantasma. Una fotografía, como bien vio Barthes en *La cámara lúcida*, es un recordatorio o una forma sutil de aludir a la muerte.

Por supuesto, el mito que la poeta de *Árbol de Diana* supo construir de sí misma se cuele. Más allá de coincidencias biográficas, Pizarnik insiste en las cartas en una pose maldita que la emparenta dentro de una genealogía, sobre todo francesa, que la ha educado y a la cual ella admira (“du NON à la vie telle qu’en elle-même la connerie du monde la change”¹⁰ (150) que remeda el famoso primer verso del soneto a Poe de Mallarmé: “Tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change”¹¹). Esto nos impide entender el límite entre sinceridad e impostura, entre verdad y ficción en el seno de la intimidad, que no deja de ser también una existencia ficcional. Puede que estas falsas dicotomías abreen en la intención de interpretaciones unívocas. Por otro lado, las ficciones construyen universos que a menudo tenemos por ciertos. El mito-Pizarnik (esto es apenas una hipótesis) podría verse como una máscara de la intimidad (con todo lo que una máscara esconde y revela).

Algo curioso: la muerte no cierra verdaderamente el epistolario. La razón es sencilla: alguien debe avisar al que no murió acerca de aquel que sí. Esta broma de humor negro tiene un sentido: la memoria y el amor dan una vida extra, una sobrevivida al discurso. La palabra debe ser enunciada por otro, Arturo Carrera, en este caso, amigo de Pizarnik. El intercambio epistolar tiene una inercia que ni siquiera la ausencia puede dar por terminado. Esto funciona en dos sentidos, el ya mencionado y el siguiente: pese a que la muerte es inaugurar un silencio, la palabra lo sobrevive.

Saludos finales (un resumen)

De Pizarnik: “très affectueusement”, “mes amitiés”, “je vous salue très affectueusement”, “je vous embrasse”, “Je t’embrasse”, “Je t’embrasse avec nostalgie”, “BESOS para los tres”, “Muy tuya”, “TUYA”, “Je t’embrasse très lumineusement et a Bona et a Sybille¹²”, “Bien tuya”, “Je vous aime et je [sic] de l’énergie pour vous embrasser de nouveau à toi, à Bona”, “entre tanto muchos besos de Sacha”¹³, “Besos en cantidad considerable / para los tres de”, “Con amor”, “Besos, besos, besos (y para Bona, y para la niñita) de la tuya”, “TUYA”, “Te beso con ternura inadjetivable”.¹⁴

¹⁰ “...un NO a la vida, tal que en sí misma la estupidez del mundo la cambia.”

¹¹ “Tal que en sí mismo la eternidad al fin lo cambia.”

¹² Esposa e hija respectivamente de Mandiargues.

¹³ Nombre íntimo de Pizarnik. Solo lo usaba con personas de mucha confianza.

¹⁴ 2Muy afectuosamente. Mis saludos. Lo saludo muy afectuosamente. Lo abrazo. Te abrazo. Te abrazo con nostalgia. BESOS para los tres. Muy tuya. TUYA. Te abrazo muy luminosamente y a Bona y a Sybille. Bien tuya. Los amo y tengo la energía para abrazarlos de nuevo a vos, a Bona. Entre tanto muchos besos de Sacha. Besos en cantidad considerable / para los tres de. Con amor. Besos, besos, besos (y para Bona, y para la niñita) de la tuya. TUYA. Te beso con ternura inadjetivable.”

De Mandiargues: “À vous très amicalement”, “Affectueusement à vous”, “Je vous embrasse malgré la neige qui tombe et qui m’ensommeille”, “Je vous envoie mes vœux pour tous vos désirs”, “je t’embrasse malgré la distance, avec une affectueuse admiration”, “Je suis ton ami et je t’embrasse”, “Et si tu étais ici avec moi, je t’embrasserais”, “Et en attendant je t’embrasse avec une sorte d’adoration”, “Je t’embrasse (nous t’embrassons) de la façon la plus admirative, la plus intime et la plus affectueuse”, “Un petit baiser, en attendant, sur la bouche de ta poésie”, “En attendant, je t’embrasse très très tendrement”.¹⁵

SANTIAGO HAMELAU
Universidad Católica Argentina

Bibliografía

- JABÈS, Edmond. 2005. *El libro de los márgenes II. Bajo la doble dependencia de lo dicho*. Madrid, Arena Libros.
- OCAMPO, Victoria. 2010. *Autobiografía I*. Buenos Aires, Ediciones Fundación Victoria Ocampo.

¹⁵ “A usted, muy amigablemente. Afectuosamente a usted. La abrazo pese a la nieve que cae y que me adormece. Le envío mis saludos para todos vuestros deseos. Te abrazo pese a la distancia, con una afectuosa admiración. Soy tu amigo y te abrazo. Y si estuvieras acá conmigo, te abrazaría. Y mientras te espero, te abrazo con una suerte de admiración. Te abrazo (nosotros te abrazamos) de entre las formas la más admirativa, la más íntima y la más afectuosa. Un pequeño beso, mientras espero, sobre la boca de tu poesía. Mientras te espero, te abrazo muy muy delicadamente.”

GALLEGO CUIÑAS, ANA, *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2019, 210 pp.

Conocida y reconocida en el campo de la sociología de la literatura, en particular en lo que refiere a la intersección entre literatura y mercado, Ana Gallego Cuiñas sorprende con la monografía *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*, un minucioso estudio filológico dedicado al escritor argentino y su uso del archivo literario universal –vale decir del canon–, en lo que va de mediados del siglo XIX a fines del XX.

Además de la introducción y las conclusiones, el volumen está compuesto por diez capítulos de análisis: nueve que, a partir de un tópico específico, tratan el vínculo de Piglia con algún escritor no argentino –ni del resto de América Latina– y uno final sobre su diario y la escritura del yo. Completan el libro una entrevista surgida de una conversación entre Piglia y Gallego Cuiñas en 2007 y una breve nota final. La serie de nombres que les dan título a los nueve apartados está conformada –respetando el orden que sigue el libro– por Hemingway, Fitzgerald, Dostoievski, James, Capote, Pavese, Calvino, Dazai y Tolstoi. Si para una mirada rápida o desatenta puede sorprender la ausencia de Borges, Arlt, Macedonio Fernández, Onetti, Gombrowicz, Walsh, Saer o Puig en esta constelación, cabe decir que esa es, precisamente, la intención del libro: apartar a Piglia de la tradición argentina/rioplatense/nacional para, así, iluminar vectores de diálogo hasta el momento poco examinados por la crítica. No se trata de que la biblioteca vernácula y el uso que Piglia hace de ella no aparezcan discutidos por Gallego Cuiñas, sino que estos elementos no organizan su libro. La operación consiste, con “El escritor argentino y la tradición”, de Borges, en primer término, en ubicar esa herencia en un segundo plano o reducirla al murmullo de fondo que hilvana su *patchwork*, donde la biblioteca mundial, en efecto, adquiere prominencia. Y si otras grandes referencias de la tradición occidental, con las que la escritura de Piglia, sin duda, entabla algún tipo de filiación –Brecht, ante todo, pero también Kafka o Joyce–, no aparecen en el diseño de la autora, esto es así –como ella misma aclara (19-20)– porque otros trabajos ya han cubierto esas zonas. *Otros*, por lo tanto, es un libro muy consciente de lo que se propone: leer en Piglia relaciones de intertextualidad con la tradición mundial que hasta el momento no han sido del todo reveladas y estudiadas. Y, en esto que se propone, acierta. Porque, con carácter de estudio orgánico, metódico y sumamente premeditado, se inserta en un lugar que estaba vacante y desde ahí ya reclama, con derecho, ser considerado uno ineludible para cualquier abordaje futuro del corpus pigliano.

La primera jugada, audaz, de Gallego Cuiñas es convertir a Piglia en traductor (25 y ss). La lectura clásica es la que, centrada acaso en “La Argentina en pedazos” y *Respiración artificial*, lo caracteriza como un refinado crítico de literatura argentina que, mediante una maniobra inédita de reconciliación de Arlt y Borges, escribe

novelas/ensayos metaliterarios. La narrativa que construye *Otros* opta por una escena inaugural alternativa: Piglia traductor de “*Hombres sin mujeres* de Hemingway (1977), a un *idioma argentino* plagado de marcas orales y jergales” (27). Este dato, articulado con el epígrafe tomado de Spivak que sostiene que la traducción es el acto de lectura más íntimo, le va a permitir a Gallego Cuiñas poner en pie un edificio argumentativo donde, por un lado, Hemingway desempeña un papel gravitante –“No hay Piglia sin la experiencia de lectura de Hemingway” (57)– y, por el otro, la traducción (mala, falsa, “estrábica” [26]) de la biblioteca mundial va a tomar la forma de un mecanismo constante de lectura, apropiación y reinención, dentro de la lengua nacional y del proyecto individual, de ese archivo: lo que, según propone la autora siguiendo a Rama, daría lugar a un fenómeno de ‘transculturación’ (30 y ss.).

De acá se deriva no solo el principio teórico a partir del cual Gallego Cuiñas va a abordar la relación de Piglia con las diferentes poéticas de la literatura mundial, sino también la hipótesis sobre la que se asienta el trabajo (21 y 31-32), esta es que el ejercicio de traducción cultural llevada a cabo por Piglia habría operado como una herramienta para desarrollar un proyecto de espaldas al *boom* latinoamericano, en tanto discurso identitario que logró promover una imagen de América Latina “estandarizada y homogénea” (32). Así, frente a la novela total, concebida para delimitar rasgos específicos del subcontinente, la escritura de Piglia habría recurrido a ciertas vertientes de la literatura estadounidense, pero también de la rusa, para gestar una línea de producción alternativa centrada en el diario, en la no ficción, en el policial, en la crítica y la narración breve.

El “capítulo 10” merece un párrafo aparte pues implica un quiebre en relación con el esquema procedimental que organiza los anteriores: la atención, en apariencia, se desplaza de los “otros” al yo. Interesa acá la escritura del yo según ha sido tratada por Piglia en un itinerario que va de *Yo* (1968), una antología a su cargo de textos autobiográficos argentinos, hasta los tres volúmenes de su diario publicados al final de su vida. Dos puntos resultan destacables al respecto. El primero refiere a la maniobra por medio de la cual Gallego Cuiñas articula este apartado con los que lo preceden: Piglia, ese yo que configura su diario, es en realidad un otro conformado por la sumatoria de sus experiencias de lectura. Enunciar un yo igual a sí mismo es imposible, lo que explica que el diario de Piglia, finalmente, no sea *su* diario sino el de su *alter ego*, Emilio Renzi, uno “hecho de palabras, de consistencia puramente lingüística, discursiva, ficcional” (148). El segundo aspecto es que, mediante esta elaboración, al atentar contra el principio de identidad que lo sostiene, Piglia “dinamita [...] el género para revelarlo en su falsedad” (151). Este, concluye Gallego Cuiñas, habría sido uno de los aportes vanguardistas de Piglia: haber quebrado la correspondencia entre el yo del enunciado y el yo de la enunciación y, así, de modo irreversible, el pacto que funda(ba) el género diarístico.

La entrevista que sigue a continuación no aparece numerada como un capítulo más, con lo cual podría pasar por un apéndice innecesario o un agregado prescindible. Esto es, no obstante, una ilusión pues muchos de los núcleos conceptuales tratados en el volumen acá son discutidos entre la autora del libro y el escritor. “La idea”, anota

Gallego Cuiñas, “era ahondar en los entresijos del oficio del escritor, en los flujos y modulaciones que siguen la creación artística, y aproximar así al lector a la trayectoria narrativa y concepción de la literatura de este célebre argentino” (167). El resultado, no obstante, es superador porque permite profundizar e iluminar desde otra óptica algunos de los temas que vertebran el libro. Así, por ejemplo, lo que refiere a su actividad como traductor. A una pregunta de la entrevistadora al respecto, Piglia responde que su traducción de Hemingway, en realidad, comenzó con unos relatos aislados en 1965, es decir, muchos años antes que la publicación de *Hombres sin mujeres* en 1977. Aclara también que, en su traducción, optó por la variación rioplatense del español para oponerse al modelo de la lengua neutra, artificial, que seguían en aquel entonces traductores como Pezzoni, Bianco y Aurora Bernárdez.

El título del libro contiene –vale mencionar– una categoría hoy en boga: literatura mundial. Es un término denso y polémico, en torno al cual no hay consenso. Que el libro de Gallego Cuiñas lo invoque desde la portada conduce a una necesaria reflexión al respecto. Ante todo, se echa de menos una mayor discusión pues sus implicancias teóricas e ideológicas van a ser sorteadas por la autora en solo dos páginas (24-25). De la lectura de *Otros* se extrae que, en el uso puntual que hace el libro, el término puede ser equiparado con la biblioteca no nacional. A la luz de los debates actuales, esta equivalencia podría ser considerada una simplificación, pero, desde otra perspectiva, también puede ser entendida como un afronta: después de una inflación bibliográfica acaso desmesurada y de un debate que no da muestras de trascender cierto solipsismo de las universidades hegemónicas, Gallego Cuiñas propone quitarle al concepto densidad y relevancia y volver, así, a una literalidad menos condicionada por las modas académicas.

Otros, por lo demás, resulta no menos que ambicioso en su afán de asediar el objeto Piglia. No solo ofrece un exhaustivo inventario de la bibliografía secundaria elaborada hasta el momento, sino que, en su examen de las fuentes primarias, pareciera no dejar elemento descuidado: bajo el nombre Piglia, la lista de bibliografía registra ciento cinco entradas que van del año 1963 al 2019. En este sentido, el libro de Gallego Cuiñas tiene algo de clausura o veredicto final. Cerrado el corpus pigliano con la publicación de los tres volúmenes que conforman su diario y algunos otros textos que permanecían inéditos tras su muerte, *Otros*, que, desde su óptica particular, lo aborda “todo”, puede ser leído como un valiente y lúcido recorrido transversal de ese artefacto recientemente fijado.

JORGE J. LOCANE
Universidad de Oslo