

Sobre el declive de una ideología literaria romántica en la crítica de Borges

Yo no sé si hay literatura, pero yo sé que el bajar esa disciplina posible es una urgencia de mi ser.

En “Flaubert y su destino ejemplar” (1954), Borges escribe que Flaubert fue “el primer Adán de una especie nueva: la del hombre de letras como sacerdote, como asceta y casi como mártir”. La aparición de ese nuevo tipo de escritor, cuya figura paradigmática señala en Flaubert, es según Borges “más importante que la importante literatura premeditada y realizada por él”. ¿Deberíamos sospechar en estas observaciones una insinuación maliciosa contra Flaubert? ¿Borges iluminaba la figura biográfica de Flaubert para ensombrecer su literatura? ¿Subrayaba el valor de su *Correspondencia* para disminuir el de sus novelas? ¿O, por el contrario, deberíamos leer esas observaciones sin suspicacia, es decir, leer simplemente lo que se afirma en la superficie del texto: la emergencia, con Flaubert, de un nuevo tipo de escritor es aun más importante que su literatura, que es importante?

Cierta imagen de Borges, la de un estratega irónico y taimado, recomienda la primera lectura. Se podría recordar aquí, por ejemplo, que Martínez Estrada se quejaba precisamente de esa malicia borgesiana: Borges elogiaba con entusiasmo su poesía, según él, con el único objetivo de restarle mérito a lo más importante de su obra, los ensayos. Sin embargo, aquellas observaciones borgesianas sobre Flaubert no parecen necesitar una lectura suspicaz. Hacia fines de 1954, Borges se estaba ocupando de la literatura del novelista francés: “Flaubert y su destino ejemplar” se publicó casi simultáneamente con “Vindicación de *Bouvard y Pécuchet*”. Aunque la novela no era, como se sabe, el género preferido de Borges, en su *Biblioteca personal* incluyó *Las tentaciones de San Antonio*. La operación que aparece en “Flaubert y su destino ejem-

plar”, la de colocar la figura de un escritor por encima de sus textos, es común en Borges y se aplica a escritores valorados por su crítica.

Estas consideraciones son seguramente superfluas: basta creer en la importancia de la emergencia histórica de un nuevo tipo de escritor para decidirse a leer las observaciones de Borges sobre Flaubert literalmente y sin suspicacia. Esta lectura nos dice que, en Francia, hacia mediados del siglo XIX, la crítica de Borges ve aparecer una figura de escritor fundamentalmente nueva. Como otros ensayos borgesianos de la misma época, “De las alegorías a las novelas” (1949) o “Del culto de los libros” (1951), “Flaubert y su destino ejemplar” propone una interesante lección de historia literaria. Estos ensayos nos recuerdan que las creencias y los valores literarios, los géneros, las figuras de escritor, etc., no son esencias intemporales sino invenciones históricas. Ciertamente, Borges profesaba el culto de los libros, pero ese culto no le impedía razonar su posible genealogía. Del mismo modo, aunque Borges podía identificarse con la figura de escritor representada en el símbolo de Flaubert, esa identificación no le impedía pensarla como una figura histórica, es decir, como una figura atenuada por la fragilidad de lo histórico. Tanto en “Del culto de los libros” como en “Flaubert y su destino ejemplar”, el nombre de Flaubert va seguido por los de Mallarmé, Henry James y Joyce. Son los descendientes de Flaubert, los escritores que Borges percibe, más allá de las diferencias de sus literaturas, como reencarnaciones ejemplares de esa figura de escritor. Borges era, en este sentido, otro descendiente de Flaubert, y sin embargo su crítica era capaz de observar esa figura con suficiente extrañeza, sin la ceguera de la familiaridad. Flaubert, Mallarmé, Henry James o Joyce eran, en palabras de Borges, “destinos singulares”.

En la crítica de Borges, Flaubert no fue el único escritor que quedó convertido en símbolo. En la década del 20, estos “escritores-símbolos” fueron, por ejemplo, Cansinos Assens y Quevedo¹. Veinte y treinta años más tarde, el procedimiento se repite con Valéry y con Flaubert. Si Flaubert era el paradigma del escritor ascéticamente consagrado a la literatura, en “Valéry como símbolo” (1945), Paul Valéry representaba el modelo de lo que Borges entendía por “escritor intelectual”. Más allá de las reservas que le merecían Flaubert –su novela más famosa era ilegible– o Paul Valéry –“¿No le parece una grosería de parte de Valéry llamar *Cabeza* a un señor muy inteligente?” (Saer 23)–, Borges plantea-

¹ Cfr. “La traducción de un incidente” (1924) y “Menoscabo y grandeza de Quevedo” (1924), donde Borges se refiere a la “significación banderiza” de estos escritores.

ba una afinidad y una toma de posición: podía reconocerse en los símbolos de Flaubert y Valéry, así como muchos años antes, en su juventud, había podido reconocerse en los de Quevedo y Cansinos Assens.

Si se la compara con la imagen de Borges, la de Flaubert corre el riesgo de palidecer: hasta tal punto Borges pudo reconocerse en esa imagen. En efecto, la consagración de Borges a la literatura parece tan plena que parece ficticia. Quizá sólo por el momento podamos seguir creyendo en ella. Los incontables testimonios de esa consagración que presentan las entrevistas, las biografías o sus propios textos, probablemente serán mirados, con la debida distancia histórica, como exageraciones legendarias. Todavía podemos pensar la figura de Borges, y con razón, como la figura de un monje literario, una versión extrema del escritor ascéticamente consagrado a la literatura. Sus textos críticos, sin embargo, plantean un problema que contrasta extrañamente con esa imagen borgesiana. Este problema aparece definido, en términos de Borges, como “descreimiento” o “ateísmo” literario.

La presencia de ese problema en la crítica de Borges resulta sorprendente, en principio, porque contradice, o parece contradecir, nuestra imagen de Borges. Parece necesario explicar por qué un escritor que actúa durante toda su vida como si la literatura fuera lo más importante, o mejor, como si la literatura fuera lo único importante, o mejor aun, como si la literatura fuera lo único importante para todo el mundo, plantea en sus textos críticos un problema que lleva los nombres de “ateísmo” o “descreimiento” literario. Pero también resulta necesario explicar qué significan, en la crítica borgesiana, esas expresiones. ¿Qué significa, en Borges, “descreer” de la literatura? ¿En qué consiste lo que su crítica llama “ateísmo” literario? Una vez que se aclaran estas nociones, se disuelve la contradicción entre la figura biográfica de Borges y las interrogaciones “ateas” que plantean sus textos críticos, pero emergen otras cuestiones que, según espero, no sólo conducen a una mejor comprensión de su crítica sino que también alumbran, más en general, un problema de la historia literaria contemporánea a los inicios de Borges como escritor.

Hacia el final de “Séneca en las orillas” (1928), después de analizar su colección de inscripciones de carros, Borges escribe:

No hay ateísmo literario fundamental. Yo creía descreer de la literatura, y me he dejado aconsejar por la tentación de reunir estas partículas de ella. Me absuelven dos razones. Una es la democrática superstición que postula méritos reservados en cualquier obra anónima, como si supiéramos entre todos lo que no sabe nadie (...). Otra es la facilidad de juzgar lo breve. Nos duele admitir que nuestra

opinión de una línea pueda no ser final. Confiamos nuestra fe a los renglones, ya que no a los capítulos. Es inevitable en este lugar la mención de Erasmo: incrédulo y curiosoeador de proverbios.

El pasaje puede provocar una larga serie de preguntas. ¿Qué significa “descreimiento” o “ateísmo” literario? ¿En qué medida la negación de un “ateísmo literario *fundamental*” limitaría la noción de “ateísmo literario”? ¿Por qué, a pesar de negar, ubicándolo en el pasado, su “descreimiento”, y de moderar, con el adjetivo “fundamental”, la posibilidad de un ateísmo literario, Borges ofrece razones absolutorias para su fe y termina comparándose con el “incrédulo” Erasmo? Pero, si verdaderamente se quiere obtener alguna respuesta, tal vez sea mejor no preguntar demasiado. Quisiera plantear aquí solamente dos interrogaciones. La primera: ¿Cuándo Borges *creía* descreer de la literatura? Y la segunda: ¿Por qué precisamente este pasaje fue eliminado en la versión posterior del artículo que Borges publicó en la revista *Sur* en 1931?

La primera versión de “Séneca en las orillas” apareció en *Síntesis*. La afirmación “Yo creía descreer de la literatura...” alude, visiblemente, a ciertas confesiones que Borges había expuesto en esa misma revista, un año antes, en su reseña a “Alfonso Reyes, *Reloj de sol*” (1927). Allí, también hacia el final del texto, escribió:

Releo este afabilísimo *Reloj de sol* y una curiosidad clandestina –la misma que ha desordenado más de una vez mis lecturas de Unamuno, de T. 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? La interrogación es íntima, ya lo sé; voceada en la mitad del día, sin un declive propiciatorio de dudas, parece lastimar el más secreto pudor de la inteligencia.

En la reseña a *Reloj de sol*, no sólo se encuentra el texto pretérito al que Borges haría referencia, un año más tarde, al escribir “Yo creía descreer de la literatura...”. Se encuentra también una posible respuesta a la pregunta acerca de la supresión de ese pasaje en la versión de la revista *Sur*. El problema que en Borges llevan los nombres de “ateísmo” o “descreimiento” literario aparece aquí, evidentemente, como un tabú –quizá un tabú ya debilitado y en vías de extinción: una cuestión que se debería apartar y no se aparta. Se trata de un problema que puede describirse en términos de “curiosidades clandestinas”, “interrogaciones íntimas” o dudas “que lastiman el más secreto pudor de la inteligencia”. No son interrogaciones que puedan “vocearse en la mitad del día”: ni la voz alta ni la luz, sino el murmullo y la oscuridad, les convienen. Lo que está en juego es la convención más fuerte y menos visi-

ble de la crítica literaria, la que decide qué problemas pueden y no pueden convertirse en objeto de su discurso. Para Borges esta cuestión es una cuestión prohibida, es decir, indecible, que solamente puede ser dicha bajo ciertas condiciones. En efecto, se trata de una cuestión que no solamente parece exigir un estilo pudoroso y reticente, como el que puede leerse en el pasaje de "Séneca en las orillas", sino también un interlocutor especial como Reyes. "Indecible o no", escribe Borges, "mi indiscreción es demasiado íntima para ser satisfecha por otro que Alfonso Reyes, y ése, quién sabe. A lo mejor, él mismo lo ignora. (Hay negocios demasiado íntimos y definitivos para ser tarea de nuestro pecho)." Aun más: esa cuestión exige, también, "un declive propiciatorio de dudas" y hasta una hora propicia del día: "Quizá fuera más posible de noche, en esas horas anónimas y alargadas que son los arrabales del alba y en que el atrevimiento de trasnochar se hace discutidor...". El propio Borges se ocupa de construir, en su reseña, ese "declive propiciatorio de dudas": la cuestión no se plantea de una manera brusca o siquiera directa, sino que, como toda cuestión incómoda, se aborda a través de una serie de rodeos preliminares y preventivos. Sólo después de presentar sus dudas bajo numerosas denominaciones posibles que preparan al lector ("curiosidad clandestina", "interrogación íntima", "interrogación que lastima el más secreto pudor de la inteligencia", "indiscreción indecible"), sólo después de considerar las condiciones que permitirían pensar lo impensable o decir lo indecible ("Quizá fuera más posible de noche...", etc.), Borges nombra con palabras más directas el problema: "Hay quien descrea del arte -Quevedo, barrunto, fue uno de sus mayores incrédulos -y quien aparenta negarlo y sin embargo firma libros y corrige pruebas y reivindica para sí una prioridad, como los dadaístas. Reyes bien puede asemejarse a Quevedo".

Aunque todavía no sepamos qué significa, en la crítica borgesiana, "ateísmo" literario, ya resulta evidente que ese problema es, para decirlo en sus propios términos, un problema "indecible" o "inefable". Pero "inefable" o "indecible", en Borges, nunca se aplican a lo que no puede ser dicho en razón de una supuesta insuficiencia del lenguaje (en "Ejecución de tres palabras", de 1925, Borges ya había "ejecutado" este uso romántico de "inefable"), sino, simplemente, a lo que resulta inconveniente o indecoroso decir. Así escribe, por ejemplo: "[El crítico] vive en esta pavorosa y casi inefable verdad: la belleza es un accidente de la literatura" ("La fruición literaria", 1927). El peso de la interdicción modela el discurso de los textos "ateos" de Borges. Plantear ciertas preguntas equivale a *incurrir* en esas preguntas. *Decir* se convierte en *admitir* o *confesar* -y toda confesión implica un riesgo de pérdidas y sanciones:

“Admitirlo, ya es injustificarse” (“La fruición literaria”). Las ideas ya no se evalúan como originales o comunes, verdaderas o falsas, interesantes o anodinas, sino que, más bien, son examinadas y clasificadas por la mirada del pudor: son públicas o íntimas, prudentes o indiscretas, afables o temibles. Y la tarea del crítico, más allá de sus habilidades específicas, se juzga en términos de valentía o temor, sinceridad o simulación: “Conjeturo que de ser sinceros, todos los críticos del mundo (y aún algunos de Buenos Aires) dirían lo mismo” (“La fruición literaria”).

Las precauciones con que Borges aborda este problema son una clave que nos indica cómo leerlo. En efecto, si sus interrogaciones “ateas” son presentadas como interrogaciones “clandestinas” que no pueden ser “voceadas en la mitad del día” sin “lastimar el más secreto pudor de la inteligencia”, resulta claro que esas interrogaciones no deben recibir una lectura que las atenúe –se debe sospechar, más bien, que ya fueron atenuadas por Borges–. La frase “No hay ateísmo literario fundamental”, por ejemplo, es menos una negación que una afirmación. No deberíamos olvidar, al leerla, que sólo la presencia del adjetivo “fundamental” (una palabra fuerte que cumple sin embargo una función de atenuación) permite la forma de la negación. Por otra parte, deberíamos también sospechar, entre las interrogaciones “ateas” que pueden hallarse en sus textos críticos, la presencia borrada de otras interrogaciones “ateas” –sustraídas por aquel “secreto pudor de la inteligencia”–. Tal vez no sea casual que dos de los textos de Borges que plantean el problema de manera más explícita (“Alfonso Reyes. *Reloj de sol*” y “Séneca en las orillas”) hayan aparecido en la revista *Síntesis*. En la lectura de la crítica borgesiana no resulta ciertamente lo mismo examinar sus prólogos de cortesía, por ejemplo, que los ensayos destinados a diarios y revistas. *Síntesis*, el suplemento del diario *Crítica* y la revista *El Hogar* fueron probablemente, junto con sus propios libros de ensayos de la década del 20, los lugares de publicación en los que la crítica de Borges se otorgó a sí misma mayores libertades –mayores libertades sobre las que más tarde recaerían, también, las mayores censuras–.

Por esos mismos años, durante la segunda mitad de la década del 20, Borges escribió una serie de ensayos críticos dirigidos contra la poesía. Para el joven Borges, como se sabe, la poesía era el género central. No se trata solamente de que, en su producción, Borges fuera, fundamentalmente, un poeta, o que su crítica fuera, principalmente, crítica de poesía. Lo más importante es que el primer Borges pensaba la literatura en general bajo el paradigma de la poesía. Mientras que desde principios de la década del 30 la crítica borgesiana comienza a reflexionar

sobre problemas particulares de la narración (como el problema de la causalidad, es decir, de la motivación narrativa), en la década del 20 su crítica plantea casi exclusivamente cuestiones inherentes a la poesía (como la metáfora). En la década del 20 no resulta inexplicable, por ejemplo, que Borges lea una novela de Norah Lange como poesía ("*Voz de la vida*. Norah Lange", 1928), así como tampoco es inexplicable que en la década siguiente postule, inversamente, que el *Martín Fierro* se puede leer como una novela ("*El Martín Fierro*", 1931). Para decirlo de una manera simplificada: el Borges de la década del 20 lee toda la literatura como si fuera poesía, con el *ojo* propio de la poesía. (Esta mirada perdura para siempre en Borges, al menos bajo la forma de una disposición de lectura lenta y microscópica, centrada en el fragmento y la sintaxis).

Escribir contra la poesía, como lo hace Borges en la segunda mitad de la década del 20, para concluir negándola, equivalía a negar la literatura. En este sentido, sus ensayos contra la poesía, recogidos en *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, deben ser leídos entre los textos críticos borgesianos que plantean interrogaciones "ateas". Me refiero a los ataques dirigidos contra la poesía como género, y no a los que también escribe contra algunas de sus convenciones, como la rima. El primero de ellos es "Ejercicio de análisis", de fines de 1925. Se trata de uno de esos ensayos de microcrítica característicos del primer Borges, que examinaba aquí palabra por palabra dos endecasílabos de Cervantes y luego de ese análisis minucioso de un texto de sólo catorce palabras, escribía esta conclusión:

Pienso que no hay creación alguna en los dos versos de Cervantes que he desarmado. Su poesía, si la tienen, no es obra de él; es obra del lenguaje. La sola virtud que hay en ellos está en el mentiroso prestigio de las palabritas que incluyen. *Idola Fori*, embustes de la plaza, engaños del vulgo, llamó Francisco Bacon a los que del idioma se engendran y de ellos vive la poesía. Salvo algunos renglones de Quevedo, de Browning, de Whitman y de Unamuno, la poesía entera que conozco: toda la lírica. La de ayer, la de hoy, la que ha de salir. ¡Qué vergüenza grande, qué lástima!

En "Examen de un soneto de Góngora" (1926), repetía el procedimiento. La conclusión, en este caso, era la siguiente:

He dicho mi verdad: la de la medianía de estos versos, la de sus aciertos posibles y sus equivocaciones seguras, la de su flaqueza y ternura enternecedoras ante cualquier reparo. Alguien me dirá que todo verso es desbaratable a fuerza de argumentos y que los argumentos mismos lo son. Sin duda, y ésa es la herida por donde se les trasluce la muerte. Yo he querido mostrar en la pobreza de uno de los mejores, la miseria de todos.

Argumentos similares pueden encontrarse en “El culteranismo” y en “Indagación de la palabra”, ambos de 1927.

Si se recuerda la reticencia con que Borges plantea sus interrogaciones “ateas” en “Alfonso Reyes. *Reloj de sol*” o “Séneca en las orillas”, la violencia de sus ensayos contra la poesía, escritos en los mismos años, resulta extraña y parece exigir una explicación. En “Alfonso Reyes. *Reloj de sol*”, por ejemplo, las dudas “clandestinas” que planteaba Borges con tantas precauciones bien pueden parecerse triviales. Borges comenzaba dudando de “la venerabilidad de las letras”, y terminaba poniendo en duda “la perfección”, con lo cual una duda escasamente irreverente era reemplazada por otra aun más banal y más justificable. Los ensayos contra la poesía, en cambio, se demoran en el arte de injuriar y llevan la profanación hasta el límite. A Borges no le parece suficiente negar la “creación” poética y reducir la poesía a “obra del lenguaje”, sino que reduce esta “obra del lenguaje” a una “mentira del lenguaje” que se define a través de una acumulación de sinónimos degradantes: “*Idola Fori*”, “embustes de la plaza”, “engaños del vulgo”. Una vez que ha afirmado que de esa mentira vive la poesía (y el lector ya entiende: *la* poesía), Borges insiste: salvo algunas excepciones, “la poesía entera que conozco”. Y otra vez: “toda la lírica”. Y otra vez: “La de ayer, la de hoy, la que ha de salir”.

La intensidad de los ensayos borgesianos contra la poesía parece sugerir una primera hipótesis sobre el significado de que lo que Borges llama “ateísmo” literario. Esta hipótesis afirma que bajo ese nombre se expresa, básicamente, una “desilusión” del joven Borges con respecto a la poesía. La hipótesis puede encontrar fundamentos en la vehemencia de los ensayos borgesianos contra la poesía y en la proximidad cronológica de estos ensayos con algunos textos “ateos” como “Alfonso Reyes. *Reloj de sol*” o “Séneca en las orillas”. El hecho de que Borges haya abandonado la poesía poco tiempo después, hacia 1930, parece proporcionar otra corroboración a esta hipótesis. Los ensayos contra la poesía serían el núcleo, y por lo tanto la expresión más violenta, del “ateísmo” literario borgesiano, y al mismo tiempo, un anuncio de la ruptura que se produce en su literatura hacia 1930 con el abandono de la poesía.

Aunque escasamente interesante, la hipótesis no es del todo errónea: existe un vínculo entre el “ateísmo” literario borgesiano y las relaciones ambiguas de Borges con respecto a la poesía. Pero si esta hipótesis fuera correcta, el problema del “ateísmo” literario debería desaparecer, en la crítica borgesiana, junto con el abandono de la poesía. Sin embargo, ese problema está presente en toda su crítica. Aparece con menos fre-

cuencia en el último Borges, sin duda, pero todavía el Borges de 1965 escribe, después de proponer una definición más bien escéptica de los clásicos: "Cada cual descrea de su arte y de sus artificios" ("Sobre los clásicos"). En todo caso, si se toma en cuenta la frecuencia y la intensidad con que aparece planteado, el problema del "ateísmo" literario está presente en la crítica borgesiana, fundamentalmente, desde la década del 20 hasta la década del 40, en lo que se suele llamar el "primer Borges" y el "Borges clásico". Este período no coincide con el que presupone la hipótesis.

Aunque rodeada de ciertos pudores y ambigüedades, la cuestión del "ateísmo" literario se expone obstinadamente desde los primeros textos de Borges hasta los de su última etapa. En el prólogo a *Inquisiciones* (1925), escribe: "Veinticinco años: una haraganería aplicada a las letras! Yo no sé si hay literatura, pero yo sé que el barajar esa disciplina posible es una urgencia de mi ser". ¿Qué significa "yo no sé si hay literatura"? La afirmación, como el pasaje citado de "Séneca en la orillas", vacila entre la contundencia y la reticencia. Borges parece decir mucho y parece no decir nada. Se plantea una duda en apariencia radical, pero se la escribe indefinidamente. Se insinúa una declaración de escepticismo, pero la insinuación va seguida por una afirmación de fervor literario. En cualquier caso, lo cierto es que el primer libro de crítica de Borges se abre con un prólogo que incluye estas seis palabras: "yo no sé si hay literatura", y también estas cinco: "una urgencia de mi ser". En el otro extremo, el último Borges declara, en una entrevista de 1963, que le gustaría escribir una especie de "testamento literario": "Yo casi no he pensado en otra cosa que en libros durante toda mi vida, y ahora que estoy acercándome al fin querría explicar a qué conclusiones, o a qué incredulidades o escepticismos, he llegado al cabo de tantos años de comercio con la literatura" (Vázquez 78-79). Como el prólogo a *Inquisiciones*, la declaración de 1963 plantea la contradicción que figura en el título: la figura del sacerdote y los textos del ateo. Un joven poeta que vive la pasión literaria como una urgencia no sabe si hay literatura. Un viejo escritor que no ha pensado más que en libros durante toda su vida planea escribir una especie de testamento literario cuyas conclusiones serían, más bien, incredulidades o escepticismos. ("Sobre los clásicos", de 1965, podría ser leído como un capítulo de ese libro no escrito).

Considerada en sí misma, esta contradicción (cuya formulación más simple y absurda sería: un sujeto consagra toda su vida a una práctica de la que dice descreer) es puramente anecdótica. Si la contradicción es relevante, es decir, si ilumina algo más que las vicisitudes de la relación

personal de Borges con la literatura, es porque, para resolverla, resulta necesario recordar que la crítica borgesiana plantea, precisamente, una distinción entre dos “maneras de creer” en la literatura.

Borges usa esta distinción, sistemáticamente, desde sus primeros textos. Para analizarla, resultará conveniente comenzar por el primer ensayo que Borges dedica a un problema que aparece con frecuencia en su crítica y que está ligado significativamente a la cuestión del “ateísmo” literario: el problema de la traducción. El título de ese ensayo, “Las dos maneras de traducir” (1926), parece anunciar una intervención más en la discusión infinita sobre las virtudes de las traducciones más o menos literales y las ventajas de las traducciones más o menos libres. Sin embargo, en lugar de intervenir en la discusión eterna, Borges se pregunta qué hay detrás de esa discusión. Retoma, es cierto, la distinción habitual entre dos maneras de traducir, pero solamente con el fin de ubicarla en el marco de una oposición más general, de modo que a esas dos maneras de traducir les corresponden, en el ensayo, dos maneras de creer en la literatura. Borges distingue, así, una manera de traducir “romántica”, es decir, 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 estos cultos. Para la ideología clásica, descrita en términos borgesianos, la literatura es impersonal, los textos originales son borradores que admiten siempre una corrección y los traductores son quienes tienen la oportunidad de llevarla a cabo sin rendir homenaje a las manías o a las distracciones del escritor anterior. Para la ideología romántica, en cambio, el traductor es un traidor necesario que se interpone entre el tesoro del texto original y el lector.

Como se sabe, Borges usa la oposición entre “romanticismo” y “clasicismo” al margen del sentido histórico más estricto. El concepto de “romanticismo”, en su crítica, remite menos a Byron o a Víctor Hugo que a una ideología literaria que, si bien emerge con el romanticismo como movimiento histórico de fines del siglo XVIII y principios del XIX, se extiende más allá de esos límites temporales. La elección de este concepto de “romanticismo” es típicamente borgesiana en el sentido de que su crítica es una crítica atenta a las discontinuidades más decisivas de la historia literaria. Cuando Borges afirmaba que Poe no solamente había inventado un nuevo género, el género policial, sino que también había inventado algo aun más importante, la figura del lector suspicaz, su crítica no estaba interesada en disminuir la importancia del importante género policial, sino en señalar como un hecho relevante en la historia literaria la aparición de un nuevo tipo de lector. Del mismo

modo, sus observaciones sobre Flaubert (“Más importante que la importante literatura premeditada y realizada por él es este Flaubert, que fue el primer Adán de una especie nueva”), solamente pueden ser interpretadas como observaciones maliciosas contra la literatura de Flaubert si no se comparte la convicción borgesiana sobre la importancia de la aparición histórica de un nuevo tipo de escritor. Cuando en “Del culto de los libros” Borges se detiene en el examen de una anécdota del siglo IV sobre la lectura en voz baja, lo hace porque cree descubrir allí un corte profundo en la historia de la literatura que modifica la relación jerárquica entre oralidad y escritura:

El extraño arte que iniciaba [San Ambrosio], el arte de leer en voz baja, conduciría a consecuencias maravillosas. Conduciría, cumplidos muchos años, al concepto de libro como fin, no como instrumento de un fin. (Este concepto místico, trasladado a la literatura profana, daría los singulares destinos de Flaubert y de Mallarmé, de Henry James y de James Joyce).

Poco importa que estas tres hipótesis de Borges nos parezcan acertadas o erróneas: solamente importan aquí como ejemplos de la atención que la crítica borgesiana ponía sobre las posibles discontinuidades de mayor alcance en la historia de la literatura.

El romanticismo, en el sentido borgesiano, es decir, como ideología literaria, es una ideología de carácter religioso. Esta afirmación significa, por un lado, simplemente que la crítica borgesiana establece correspondencias entre creencias literarias “románticas” y creencias de origen religioso. Y por otro lado, que la percepción de la ideología romántica como una ideología religiosa (en términos borgesianos: “supersticiosa”) lleva implícita una toma de posición contra esa ideología, que aparece descalificada en Borges como una ideología *excesiva*. Se cruzan aquí una cuestión de verdad y un juicio de valor. Las correspondencias que plantea la crítica borgesiana entre romanticismo y religión pueden ser consideradas como una cuestión de verdad: podemos confrontarlas, por ejemplo, con alguna investigación existente sobre las raíces o los componentes religiosos de la ideología literaria romántica, como *La coronación del escritor* de Paul Bénichou, con el fin de determinar si la crítica de Borges nos parece acertada en este punto. Pero también pueden ser consideradas como juicios de valor, y en este caso no importa la verdad de las observaciones borgesianas sobre la índole religiosa de la ideología romántica sino el hecho de que la crítica borgesiana proponga esa valoración: aunque Borges se equivoque al señalar la procedencia religiosa de una creencia literaria, todavía podemos ocuparnos de la valoración implícita en esa equivocación.

La primera de estas dos perspectivas apenas resulta interesante. El uso del concepto de "romanticismo" como ideología literaria y la determinación del carácter religioso de esta ideología no son exclusividades borgesianas, y es poco probable que la crítica de Borges constituya el mejor material para investigar el concepto de "romanticismo" como ideología literaria o su procedencia religiosa. La segunda perspectiva, en cambio, parece proponer a la investigación un itinerario más atractivo. Su punto de partida es el caso de un escritor de principios de siglo que consagra su vida a la literatura y cuyos textos críticos plantean un problema que lleva los nombres de "ateísmo" o "descreimiento" literario. Podemos no encontrar aquí una contradicción: podemos creer que es común, y hasta previsible, que un sujeto dedique su vida a una práctica de la que dice descreer, y en tal caso no resulta necesaria una explicación. Pero si encontramos allí una contradicción, es preciso detenerse en los términos "ateísmo" o "descreimiento" literario y preguntarse cómo se usan en la crítica de ese escritor. Lo que se descubre, una vez planteada esa pregunta, es que ciertas creencias literarias que esa misma crítica considera "románticas" son valoradas (descalificadas) como creencias religiosas: creencias en las que ya no es posible creer.

La noción de "descreimiento" literario no significa, en Borges, un descreimiento con respecto a toda creencia literaria (este significado no resuelve la contradicción), sino un descreimiento con respecto a ciertas creencias que su crítica evalúa como creencias excesivas. De la misma manera, la noción de "ateísmo" literario se opone a una ideología literaria "romántica" que su crítica considera religiosa o "supersticiosa", pero no se opone a una ideología literaria "clásica" que su crítica considera, precisamente, "sacrílega". Nuestra dificultad, como lectores de fines de siglo, para comprender el uso de las nociones de "ateísmo" o "descreimiento" literario en algunos textos críticos borgesianos escritos a principios de siglo, procede fundamentalmente de las modificaciones de las creencias literarias durante el tiempo comprendido entre la escritura de esos textos y nuestra lectura. En otras palabras, si nos resulta difícil comprender qué significa en Borges "ateísmo" literario es porque normalmente somos, en el sentido de Borges, "ateos" literarios. Esta noción de "ateísmo" literario se ha transformado hasta el punto de volverse superflua. Para usar una fórmula borgesiana, nadie se declararía, en aquel sentido, un "ateo" literario, porque no hay quien sea otra cosa.

Algunas de las interrogaciones "ateas" que planteaba Borges pudorosamente en la década del 20 pueden parecernos banales. Mientras que, para la crítica borgesiana, descreer de la "venerabilidad de las letras" o

de la "perfección" era una forma de "ateísmo" o "descreimiento" literario, nosotros reservaríamos estas expresiones para formas de descreimiento más radicales. La elección, por parte de Borges, de expresiones como "descreimiento" o "ateísmo" literario debe ser entendida como una adecuación al horizonte de creencias del campo literario argentino de principios de siglo. Borges elige estas expresiones, para nosotros excesivas, simplemente porque no resultaban excesivas en la década del 20, es decir, para evitar el riesgo de un malentendido como el que corremos nosotros, lectores anacrónicos de Borges, al encontrar esas expresiones en sus textos críticos. De todos modos, si bien la elección de esos términos supone una adecuación a las creencias de la época, el uso borgesiano de esas palabras supone también una discrepancia: en Borges, la figura del "ateo" literario es una figura positiva.

Esta valoración de la figura del "ateo" literario no se encuentra, previsiblemente, en los textos borgesianos que, como "Séneca en las orillas", presentan esa figura. Basta considerar la cautela con que Borges exponía (o suprimía) sus interrogaciones "ateas" para advertir que la figura borgesiana del "ateo" literario no era una figura reivindicable. Ciertamente, el proyecto literario de Borges era un proyecto de riesgo por sus discordancias con respecto a las creencias y valores literarios de la época, pero no era un proyecto suicida: Borges no escribe un "Elogio del ateísmo literario". En lugar de reivindicar la figura del "ateo" (una figura que, en realidad, ni siquiera resultaba conveniente mencionar), Borges construye su contrafigura, es decir, su negativo: la figura del "supersticioso". Si esta figura aparece en la crítica borgesiana simultáneamente con la aparición de la figura del "ateo", en la segunda mitad de la década del 20, y en un ensayo ("La supersticiosa ética del lector") que concluye, como "Séneca en las orillas" y "Alfonso Reyes. *Reloj de sol*", con una declaración de "ateísmo" literario, es porque esas dos figuras se definen entre sí recíprocamente. En Borges, la figura del "ateo" literario no es sino la contrafigura del "supersticioso", y sólo puede definirse de una manera precisa en oposición a esa figura.

La crítica sobre Borges ha insistido, y con razón, en los efectos de la literatura borgesiana sobre la literatura argentina. Borges no escribió, según la fórmula de Paul Valéry (28), una literatura "creada por su público", es decir, una literatura dirigida a colmar las expectativas de un público previo, sino que llevó adelante un proyecto literario destinado a crear, más bien, un público nuevo. En este sentido fue un "vanguardista": se enfrentó prácticamente a todos los valores y creencias literarias dominantes de su época, inclusive a las vanguardias, y propuso

algo distinto. Esta diferencia no se percibe sino a través del olvido: es necesario olvidar nuestras lecturas de "Pierre Menard" para vislumbrar el sobresalto con que algunos lectores de 1939 habrán leído ese texto en las páginas de la revista *Sur*. Cuando la crítica sobre Borges lee sus textos preguntándose: ¿Qué hizo Borges, al escribir su literatura, con la literatura argentina?, es decir, cuando lee en sus textos las apropiaciones, las polémicas literarias, los efectos de sus textos críticos y de sus trabajos editoriales en la construcción de un lector futuro, las intervenciones en debates cruciales para la literatura argentina, las operaciones sobre el canon y el reordenamiento de las jerarquías, una de las condiciones de esta lectura consiste en olvidar la herencia borgesiana para poder comprenderla o explicarla. Si queremos comprender la relectura borgesiana de la gauchesca, por ejemplo, no es suficiente confrontarla con los textos a los que explícitamente se enfrenta, la crítica de Rojas y Lugones: lo mejor es leerla, al menos una vez, desde el punto de vista de Rojas y Lugones. Las paradojas que planteaba Borges en "El escritor argentino y la tradición" nos resultan sensatas si las comparamos con las genealogías que proponía Lugones en *El payador* para vincular a los gauchos con Hércules. Una manera de recuperar el sabor de aquellas paradojas es leer como sensatas las genealogías extravagantes de Lugones. Borges escribió, refiriéndose a sus paradojas, que Oscar Wilde casi siempre tenía razón. Se puede leer esta observación como una reflexión melancólica, es decir, como la comprobación de una pérdida.

Aunque las interrogaciones "ateas" de los textos críticos borgesianos hayan perdido la fuerza transgresiva que poseían para sus primeros lectores (como se infiere de las precauciones de Borges o de la comparación con otros discursos críticos de la época, y en especial, de la generación anterior), aunque esas interrogaciones ya no nos interpelen y nos parezcan más bien triviales, no deberíamos pasarlas por alto o subestimarlas. Esas interrogaciones deben ser leídas sin olvidar el temblor con que fueron escritas, o si se prefiere, la inquietud que Borges suponía en sus lectores de principios de siglo. Si no se leen los gestos y los tonos de los textos que parecen revelar discontinuidades, se omite quizá lo más importante. En "Del culto de los libros", Borges leía el *asombro* con que San Agustín recordaba, muchos años después, haber presenciado el espectáculo de un hombre leyendo en voz baja. Si no hubiera reparado en ese énfasis, posiblemente no habría escrito "Del culto de los libros". La relectura borgesiana de la tradición, sus intervenciones en algunas polémicas o sus operaciones sobre las jerarquías del canon son, indudablemente, puntos de ruptura decisivos. Conviene no olvidar, sin embargo, que la crítica borgesiana plantea este tipo de

rupturas sin ningún énfasis –y mucho menos tomando precauciones–. Podríamos considerar aquí, como ejemplo de ese tipo de ruptura, la reivindicación borgesiana del género policial en la década del 30.

Durante los primeros catorce años de la revista *Sur*, todas las notas sobre el género publicadas en la revista pertenecen a Borges. Durante ese período, los demás colaboradores de *Sur* no sólo no se ocupan discrecionalmente del género policial sino que, enfrentados a la obligación de leerlo, también lo eluden. En 1943, por ejemplo, Carlos Mastronardi escribe una reseña sobre la *Sociología de la novela* de Roger Caillois sin mencionar el género, a pesar de que una tercera parte del estudio de Caillois estaba dedicada al policial. Si la ceguera deliberada de la revista *Sur* con respecto al género se modifica algo más tarde, a partir de 1945, es porque los textos policiales a reseñar proceden del propio Borges (y Bioy Casares), por ejemplo, de la colección “El séptimo círculo”. No obstante, muchos colaboradores de la revista siguen ignorando la existencia del género. En 1949, Estela Canto repite la omisión de Mastronardi en un artículo sobre *El crimen de Oribe* (la película de Torres Ríos y Torre Nilsson basada en “El perjurio de la nieve”, de Bioy Casares), y en una nota sobre *El aleph* desmiente todo contacto entre Borges y el género policial:

Con Borges entramos en el terreno del sueño y del mito (nunca de la novela policial, como alguna vez quiso hacernos creer). En estas leyendas de Borges no hay, en el fondo, nada artificioso, o construido, o meditado. Es verdad que ha meditado la forma, es verdad que ha construido delicadamente las frases, pero los motivos centrales de sus relatos, las complicaciones que imagina responden a ciertos anhelos espontáneos, eterna y angustiosamente humanos. (95)

En el número anterior, César Rosales se imponía el deber de negar la presencia del género en Poe y en Chesterton para luego desvincularlo, coherentemente, de la narrativa de Bioy Casares: “Así como no son policiales, por ejemplo, los *Cuentos fantásticos*, las *Historias extraordinarias* o cualquiera de las concepciones imaginarias del autor de *El hombre que fue Jueves*, tampoco lo es *La invención de Morel*” (77).

Las creencias literarias que figuran en estos comentarios (la oposición entre los “artificios” del género policial y una literatura “humana”, la suposición de que el policial pertenecía por naturaleza al distrito irremediable de la “subliteratura”, lo que obligaba a negar la presencia del género cada vez que lo acompañaba una firma prestigiosa como la de Poe) constituyen el marco ideológico en el que la crítica borgesiana lleva adelante su reivindicación del policial. Borges conocía estas creencias, desde luego, mucho mejor de lo que puede conocerlas un lector

que revise, actualmente, las revistas de la época con el fin de ubicarse en ese horizonte de creencias y medir la ruptura que planteaban sus textos críticos. El discurso crítico borgesiano decía exactamente lo opuesto a lo que decía el discurso crítico de *Sur*, pero lo más significativo es que Borges lo decía sin ninguna ambigüedad, sin ninguna aclaración, sin justificarse, sin insistir, sin interrogaciones, como si no hubiera ruptura, o más exactamente, como si no le importara esa ruptura. Para decirlo brevemente: Borges (como Mahoma) estaba tranquilo. En cambio, cuando los colaboradores de *Sur* comienzan a interesarse, obligados por Borges, en el género policial, lo hacen, previsiblemente, con un discurso marcado por las interrogaciones preliminares, los pudores, los titubeos y las aclaraciones. “Y hay mucha gente que se pregunta”, escribía Rosa Chacel: “¿puede o no puede ser arte una novela policial?” (77). “¿Es, entonces”, se preguntaba Arturo Sánchez Riva, “este libro de Nicholas Blake una buena novela, con abstracción del género al que pertenece? ¿Tiene por fuerza que ser la novela policial un género inferior?” (78). Este tipo de preguntas, con gestos de cautela y perplejidad que indican un momento de transformación en las valoraciones del género policial, nunca se plantean en los textos críticos de Borges.

La crítica borgesiana hizo algo más que releer la tradición, reordenar el canon, negar algunas literaturas prestigiosas o afirmar otras sin prestigio. En Borges, la crítica literaria mira con desconfianza los pisos más bajos de la estructura de creencias y valores literarios de la época. Si es importante notar que Borges se entusiasmaba con Ellery Queen y se aburría con Proust, más importante es advertir que, por debajo de esas valoraciones, colocó entre signos de interrogación toda valoración. En el plano de las creencias y valores literarios, la crítica borgesiana no sólo cambió las cosas de lugar, sino que se vio obligada a interrogar los presupuestos de toda creencia y valor literario. Su crítica puede ser leída, ciertamente, como una serie de intervenciones en la política de la literatura argentina, pero esta lectura deja un resto significativo. Para enfrentarse a Lugones bastaba con escribir un artículo contra la rima, pero no era necesario ni eficaz en esa polémica (más bien lo contrario) escribir un artículo dirigido a mostrar, en la pobreza de uno de los mejores poemas, la miseria de toda la poesía. En las luchas del campo literario de la década del 20, bastaba con tomar posición contra la generación anterior, contra los escritores de Boedo o incluso contra sus propios compañeros martinfierristas, pero resultaba superfluo y poco oportuno plantear, en medio de aquel fervor juvenil, las interrogaciones “ateas” que planteaba Borges. Si encontramos aquí estrategias, o mejor, “astucias” borgesianas, es simplemente porque resulta siempre

más interesante, y también menos arriesgado, atribuirle (astutamente) astucias en lugar de atribuirle (inocentemente) inocencias. Junto a la lectura de la crítica borgesiana como una crítica estratégica de intervenciones políticas, es necesario plantear una lectura que la perciba como una crítica de las creencias y valores literarios. Estas dos lecturas resultan más bien excluyentes: las lecturas que reducen a Borges a una especie de discudidor o polemista circunstancial son ciegas a la zona más radical de su crítica.

En el fondo, se trata de distinguir entre dos tipos diferentes, aunque no independientes, de ruptura. Por un lado, el tipo de ruptura que puede advertirse, por ejemplo, en el interés de la crítica borgesiana de la década del 30 por el cine (en los mismos años en que Mukarovsky ubicaba al cine en la “esfera extraartística”, junto a la jardinería), y sobre todo, en su valoración del cine de Hollywood (53). Por otro lado, el tipo de ruptura que *asoma* en Borges bajo los nombres de “ateísmo” o “descreimiento” literario, y que se *despliega* en una zona de su crítica que puede ser llamada una crítica de las creencias y valores literarios, en la que no se rechaza una determinada valoración (a favor de otra valoración), una determinada creencia (a favor de otra creencia), sino que, más en general, se rechaza una “manera de creer” en la literatura que, a principios de siglo, aparecía, más bien, como la única manera admisible de creer en la literatura. En la práctica, la diferencia entre estas dos rupturas consiste en que implican diferentes riesgos de sanciones. Esta diferencia puede leerse en las precauciones con que Borges formulaba sus interrogaciones “ateas” y en la serenidad con que planteaba las otras rupturas.

La respuesta a la pregunta sobre el significado de la ruptura que en Borges aparece bajo los nombres de “ateísmo” o “descreimiento” literario debe ser buscada, en principio, en los mismos textos críticos borgesianos. La crítica de Borges responde, desde “Las dos maneras de traducir” en adelante, que esa ruptura significa el rechazo de una ideología literaria romántica. La respuesta solamente puede ser aceptada o descartada después de examinar su coherencia y su eficacia explicativa en el corpus de los textos críticos borgesianos, y ése el objeto de los capítulos siguientes. Aquí, solamente cabe anticipar algunas hipótesis sobre la base de una aceptación provisoria de esa respuesta.

Como lo ha señalado muchas veces la teoría y la historia literaria, nuestro concepto de literatura surgió en el siglo XVIII y fue modelado, fundamentalmente, por el movimiento romántico. En la crítica de Borges puede encontrarse la indicación, según creo, de que ese concepto de

literatura entró en crisis en la literatura europea hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Por sus dimensiones y su complejidad, se trata de un problema que debe quedar al margen, desde luego, de este trabajo, cuyo propósito es solamente proponer una lectura de la crítica borgesiana. De todos modos, es imprescindible para mi argumentación plantear que esa crítica, y más en general, el proyecto literario de Borges, se inicia dando por supuesta la existencia previa de una discontinuidad que no puede ser considerada simplemente en términos de un cambio en las formas de la producción literaria. En este plano, la literatura borgesiana se opone también, obviamente, a la literatura de la generación anterior. En su crítica puede leerse, por ejemplo, un rechazo razonado y explícito con respecto al vocabulario de la poesía “rubenista”, como llamaba Borges abreviadamente a la del modernismo, pero su diferencia con Rubén Darío, como puede corroborarse rápidamente en una comparación de *Los raros* con los textos críticos del primer Borges, consiste en algo más que una diferencia de poética. Cuando Rubén Darío escribe, por ejemplo (y se puede aquí verdaderamente tomar las citas al azar), que el “genio es el que crea, el que ahonda más en lo divino y misterioso” (65), o que la Edad Media es “la edad más poética, la edad de los santos, de los misterios” (117), sus palabras proceden de una ideología literaria a la que se pueden aplicar con precisión, como lo hace Borges, los adjetivos “romántica” y “religiosa”. Esta ideología, que puede encontrarse en 1893 en el discurso de Rubén Darío sobre la poesía (en el prólogo a *Los raros* de 1905 ya puede percibirse, quizá, un cambio), que no es sino una continuación del discurso sobre la poesía de los románticos del siglo XVIII y que perdura durante todo el siglo XIX, no continúa en Borges, o más exactamente, no continúa en el primer Borges y en el Borges clásico. Esta ruptura es la que asoma en la crítica borgesiana con los nombres de “descreimiento” o “ateísmo” literario, y podríamos preguntarnos en este punto qué otro nombre podría haber encontrado Borges para referirse a un cambio en el que se abandonaban los misterios, los milagros y la veneración religiosa de las letras. No se trata de un cambio de poética: la poética de Borges y la de un contemporáneo suyo como Arlt, por ejemplo, eran bien diferentes, pero los dos hubieran coincidido en que aquella vieja manera de creer en la literatura ya les resultaba extraña y desmesurada.

Esta ruptura no solamente obligó a Borges a (re)construir la figura del lector “supersticioso” o de la lectura “supersticiosa” (una figura clave en su crítica, contra lo que podría creer una lectura ligera que solamente vea allí un término de uso contencioso) y a convertir una parte importante de su crítica en una crítica de las creencias y valores literarios.

Como se señaló antes, las rupturas que planteó la literatura de Borges en términos de poética no son independientes de la ruptura, más básica, de su "ateísmo" literario, sino que deben ser pensadas, más bien, como derivaciones de esta ruptura, que de algún modo las contiene y las autoriza. Si las perplejidades de los colaboradores de *Sur*, por ejemplo, ante la posibilidad de leer como *arte* los textos del género policial (o, inversamente, de leer como policiales los textos policiales borgesianos) no se planteaban para Borges, es porque desde el principio su crítica había advertido, en el uso mismo de la palabra *arte*, una "superstición", es decir, una creencia excesiva para su "ateísmo": "la superstición que nos invita a conceder categoría de arte a un soneto malo, pero a negársela a una bien versificada milonga" ("La inútil discusión de Boedo y Florida", 1928). En este sentido, creo que los desvíos que propuso la literatura borgesiana pueden ser mejor percibidos cuando se los coloca sobre el fondo de esta ruptura que fue condición de otras rupturas. Y quizá hasta sea justo pensar que es esa primera ruptura la que tiñe, en general, toda la literatura de Borges, y en especial, su crítica literaria, que supo combinar las urgencias de la pasión, inusitadamente, con las irreverencias de la lucidez.

Sergio Pastormerlo
Universidad de La Plata

Referencias bibliográficas

- Bénichou, Paul. *La coronación del escritor 1750–1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México: FCE, 1981.
- Borges, Jorge Luis. "Alfonso Reyes. *Reloj de sol*". *Síntesis* 1.1 (junio 1927). Recogido en *El idioma de los argentinos*.
- Borges, Jorge Luis. "De las alegorías a las novelas". *La Nación* (7 agosto 1949). Recogido en *Otras inquisiciones*.
- Borges, Jorge Luis. "Del culto de los libros". *La Nación* (8 julio 1951). Recogido en *Otras inquisiciones*.
- Borges, Jorge Luis. "Ejecución de tres palabras". *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- Borges, Jorge Luis. "Ejercicio de análisis". *Proa* 2ª ép. 2.14 (diciembre 1925). Recogido en *El tamaño de mi esperanza*.
- Borges, Jorge Luis. "El culteranismo". *La Prensa* (17 julio 1927). Recogido en *El idioma de los argentinos*.
- Borges, Jorge Luis. "El Martín Fierro". *Sur*. 2. (mayo 1931).
- Borges, Jorge Luis. "Examen de un soneto de Góngora". *Inicial* 2.10 (mayo 1926). Recogido en *El tamaño de mi esperanza*.

- Borges, Jorge Luis. "Flaubert y su destino ejemplar". *La Nación* (12 diciembre 1954). Recogido en *Discusión*.
- Borges, Jorge Luis. "Indagación de la palabra". *Síntesis* 1.1 (junio 1927) y *Síntesis* 1.3. (agosto 1927). Recogido en *El idioma de los argentinos*.
- Borges, Jorge Luis. "La fruición literaria". *La Prensa* (23 enero 1927). Recogido en *El idioma de los argentinos*.
- Borges, Jorge Luis. "La inútil discusión de Boedo y Florida". *La Prensa* (30 septiembre 1928).
- Borges, Jorge Luis. "La supersticiosa ética del lector". *Azul* (enero-febrero 1931). Recogido en *Discusión*, 1932, con la fecha 1930 al pie del artículo. El ensayo es una versión corregida de "El estilo y el tiempo". *La Prensa* (22 abril 1928).
- Borges, Jorge Luis. "La traducción de un incidente". *Inicial* 1.5 (mayo 1924). Recogido en *Inquisiciones*.
- Borges, Jorge Luis. "Las dos maneras de traducir". *La Prensa* (1 agosto 1926).
- Borges, Jorge Luis. "Menoscabo y grandeza de Quevedo". *Revista de Occidente* v. 6. (octubre-diciembre 1924). Recogido en *Inquisiciones*.
- Borges, Jorge Luis. "Séneca en las orillas". *Síntesis* 2. 19 (diciembre 1928). Recogido en *Evaristo Carriego* (1930) con el título "Las inscripciones de carro". Fue también publicado bajo el título original, pero con modificaciones en el cuerpo del texto, en *Sur* 1 (enero 1931).
- Borges, Jorge Luis. "Sobre los clásicos". *Sur* 298-299 (enero-abril 1966). Recogido en *Otras inquisiciones*.
- Borges, Jorge Luis. "Valéry como símbolo". *Sur* 132 (octubre 1945). Recogido en *Otras inquisiciones*.
- Borges, Jorge Luis. "Vindicación de 'Bouvard et Pécuchet'". *La Nación* (14 noviembre 1954). Recogido en *Discusión* 1957.
- Borges, Jorge Luis. "Voz de la vida. Norah Lange". *Síntesis* 1.10 (marzo 1928).
- Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Canto, Estela. "El crimen de Oribe". *Sur* 187 (mayo 1950).
- Canto, Estela. "Jorge Luis Borges: El Aleph". *Sur* 180 (octubre 1949).
- Chacel, Rosa. "Silvina Ocampo y A. Bioy Casares: Los que aman, odian". *Sur* 143 (septiembre 1946).
- Darío, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires: Losada, 1994.
- Mastronardi, Carlos. "Roger Caillois: Sociología de la novela". *Sur* 104 (mayo-junio 1943).
- Mukarovsky, Jan. "Función, norma y valor estético como hechos sociales". *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Rosales, César. "La invención de Morel". *Sur* 179 (septiembre 1949).
- Saer, Juan José. "Borges francófono". *Punto de Vista* 36 (diciembre 1989).
- Sánchez Riva, Arturo. "Nicholas Blake: La bestia debe morir". *Sur* 128 (junio de 1945).
- Valéry, Paul. *Introducción a la poética*. Buenos Aires: Argos, 1944.
- Vázquez, María Esther. "Recuerdos y literatura". *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1986.