

EL NACIMIENTO DE UN CLÁSICO

BORGES Y LA CRÍTICA

MARÍA CABALLERO

EL NACIMIENTO DE UN CLÁSICO

BORGES Y LA CRÍTICA

Editorial Complutense



No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

© 1999 by María Caballero Wangüemert

© 1999 by Editorial Complutense, S.A.
Donoso Cortés, 63 - 3ª planta. 28015 Madrid
Tel.: (91) 394 64 60/61. Fax: (91) 394 64 58

Primera edición: septiembre 1999

ISBN: 84-89784-50-7

Depósito Legal:

Diseño de cubierta: Editorial Complutense

Impreso en España - *Printed in Spain*

A la memoria de mi padre

Este libro se empezó a gestar durante un año sabático de investigación, concedido por la Universidad de Sevilla. Aproveché la estancia en París para examinar los materiales del I.H.E.A.L. y pedir sugerencias a los colegas del C.E.L.C.I.R.P. y la UNESCO, especialmente a los profesores Verdevoye, Cymerman y Ainsa. Investigaciones posteriores en el I.C.I. de Madrid y en el Iberoamerikanisches Institut de Berlín, dirigido por el doctor Briesemeister, aportaron la base documental para su elaboración. Quisiera agradecer a todos ellos sus sugerencias. Entre los colegas con los que he podido hablar del proyecto y me han aportado informaciones diversas, debo mencionar los nombres de Rafael Gutiérrez Girardot, Gustav Siebenmann, Arturo Echavarría, Carlos Meneses, María Kodama, Alfonso de Toro, Fernando de Toro e Iván Almeida. El profesor Juan Arana revisó el texto y me apoyó siempre. Deseo además expresar mi reconocimiento al profesor José Antonio Millán y a D^a Isabel Merino, de la Editorial Complutense, por las gestiones realizadas de cara a la publicación.

Índice

Introducción.....	13
PRIMERA PARTE: El papel de la crítica en el reconocimiento de un escritor.....	23
1. Borges en las revistas argentinas: los primeros monográficos.....	23
— <i>Megáfono</i> . Discusión sobre Jorge Luis Borges.....	25
— <i>Sur</i> . Desagravio a Borges.....	26
2. Los años cincuenta: el «juicio de los parricidas» y los primeros estudios «científicos».....	29
— El revisionismo sobre Borges.....	29
— Murena.....	29
— Prieto.....	31
— Los primeros estudios «científicos».....	35
— Ríos Patrón.....	35
— Tamayo y Ruiz Díaz.....	36
— Ciudad.....	38
— Fernández Moreno.....	39
— Barrenechea.....	41
— Gutiérrez Girardot.....	45
3. La década del sesenta: la difusión internacional.....	49
— Los homenajes pioneros.....	49
— <i>L'Herne</i> . París.....	50
— <i>Norte</i> . Amsterdam.....	58
— Las primeras biografías.....	58
— Jurado.....	58
— Bosco.....	60
— Las entrevistas: el acceso a la popularidad.....	61
— Milleret.....	62
— Charbonnier.....	62
— Burgin.....	63

— Guibert.....	63
— Ibarra.....	64
— Las estancias en Estados Unidos y las tesis doctorales sobre su obra.....	64
— Blanco González.....	65
— Capsas.....	66
— Gertel.....	67
— Sucre.....	71
— Irby.....	76
— Alazraki.....	77
— Weelock.....	80
— Murillo.....	81
— Christ.....	82
4. Los setenta: la consolidación definitiva a nivel internacional.....	85
— Biografías y autobiografía.....	85
— <i>An Autobiographical Essay</i>	
— Rodríguez Monegal	
— Sorrentino.....	81
— Vázquez.....	82
— Estudios bibliográficos.	
— Bastos	
— La consagración a través de los homenajes.....	82
— <i>The Cardinal Points of Borges</i>	82
— <i>Prose for Borges</i>	83
— <i>Jorge Luis Borges. Taurus</i>	84
— <i>40 Inquisiciones sobre Borges. Revista Iberoamericana</i>	85
— Los libros de divulgación.....	87
— Alazraki.....	87
— Cohen.....	87
— Barros.....	87
— Shaw.....	87
— Pickenhayn.....	87
— Meneses.....	87
— Los estudios específicos.....	88
— Los detractores.....	88
— Matamoro.....	93
— Flo.....	96
— Braceli.....	99
— Las monografías «fundadoras».....	100
— Ferrer.....	100
— Pérez.....	102

— Schaefer.	105
— Berveiller.	105
— Albert Robatto.	109
— Doyle.	110
— Sosnowski.	110
— Garayalde.	112
— Paoli.	113
— Goloboff.	117
— Molloy.	120
— Massuh.	126
SEGUNDA PARTE: la incidencia del autor en la gestación del clásico.	129
1. <i>An Autobiographical Essay</i>: la fijación del «canon» Borges.	129
2. Rodríguez Monegal: <i>Jorge Luis Borges. A literary Biography</i>: ¿la biografía literaria de un clásico?	139
3. Borges y el canon. El camino de lo canónico a lo clásico.	151
— Borges y el canon argentino.	151
— La creación artística como relectura o de la poética borgiana.	155
— Del libro y sus implicaciones.	157
— Los clásicos y su <i>status</i>	163
— Borges, clásico viviente.	166
Epílogo y conclusiones.	171
— La creación de una obra.	171
— Las líneas de investigación en los ochenta-noventa.	179
— La recepción de Borges y el impulso bibliográfico.	187
— Las últimas biografías: ¿la entronización de un clásico?	190
Bibliografía revisada.	195

Introducción

Abordar una vez más la impresionante bibliografía en torno a Borges es empresa condenada de antemano al fracaso¹. Como ante su obra, el crítico corre el riesgo de sucumbir en un laberinto metatextual que crece incesante y amenaza con desbordar las capacidades del modesto profesor de filología. A él van destinadas estas páginas que pretenden recorrer de manera sucinta los hitos de esa crítica que ha crecido incontenible desde los años treinta y no termina aún.

En efecto, a las múltiples entradas que registran las bibliografías clásicas sobre el argentino², hay que añadir un sinfín de monografías y números-homenaje publicados en la última década, más en concreto a partir de su muerte. Borges poeta, Borges ensayista y Borges narrador han incitado a la polémica desde los años veinte. Sus controvertidas creaciones literarias se debatieron una y otra vez sin que la discusión pudiera zanjarse. La estilística, la crítica sociológica, el existencialismo sartriano, el psicoanálisis, la fenomenología y el pragmatismo marxista; la *nouvelle critique* y la estética de la recepción; el estructuralismo y la semiótica han operado como presupuestos teóricos de lecturas que diversifican y enriquecen los textos. No en vano, cada nueva lectura de una obra desencadena la magia de la creación.

Es imposible, y sería absurdo por demás, intentar una aproximación o un comentario pormenorizado de las entregas críticas que se fueron acumulando a

¹ Una síntesis del libro fue presentada durante el simposio sobre Borges, celebrado en Leipzig (marzo, 1999), bajo el título *Anotaciones a Borges. La reescritura crítica de un clásico*.

² C. FR. BECCO, Horacio Jorge: *Jorge Luis Borges. Bibliografía total 1923-1973*. Buenos Aires, Casa Pardo, 1973; FOSTER, D. William: *A Bibliography of the works of Jorge Luis Borges*. Arizona, Center for Latin American Press University, 1971. Este trabajo fue actualizado posteriormente: *Jorge Luis Borges: an annotated primary and secondary bibliography*. Introduction by Martin Stabb. New York, Garland Publishing Inc., 1984; GILARDONI, José: *Borgesiana. Catálogo bibliográfico de Borges 1923-1983*. Buenos Aires, Catedral al Sur, 1989. Excepcional en todos los sentidos —actualidad, originalidad, exhaustividad...— es la aportación de Nicolás Helft: *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Pról. de Noé Jitrik. Buenos Aires, F.C.E., 1997. Un año antes había lanzado algo sumamente novedoso sobre Borges. Cfr. HELFT, Nicolás y FERRO, Daniel: *La Biblioteca total. Viaje por el universo de Jorge Luis Borges*. CD-Rom. Buenos Aires, la Nación, 1996.

lo largo de los años. Pero no cabe duda de que, *grosso modo*, se detectan diversas fases en este proceso, acordes a la consolidación y difusión de los textos borgianos. Tal vez fuera bueno recordarlas para el lector no especialista.

La primera etapa eminentemente nacional —si se exceptúa la crítica española, los amigos de la «prehistoria ultraísta», como dijera Guillermo de Torre— abarcará unos treinta años (1923-1955). Es la crítica que le vio nacer como poeta, mejor aún, como promotor de la vanguardia ultraísta que modernizó las letras argentinas. Teórico contundente armado de petulancia juvenil, pasa a ser —por suerte— el primer heterodoxo de un movimiento efímero que tuvo la virtud de impulsar a unos cuantos creadores. Será juzgado con severidad por sus mayores y con frecuente incomprensión por sus coetáneos, de cuya crítica ha dicho Alazraki que «ofrece en su conjunto el espectáculo deprimente de una carnicería, de un auto de fe»³. Los estudios monográficos que le dedicaron sucesivamente *Megáfono* (Buenos Aires, 1933), *Sur* (Buenos Aires, 1942) y *Ciudad* 2-3 (Buenos Aires, 1955) evidencian con sus alternativas —desde la reseña «impresionista» del primero, hasta la incomprensión del tercero marcada por el «*engagement*» sartriano, pasando por la militante alabanza de *Sur* que concibe este número como «desagravio» por la no concesión de un premio—; esos estudios monográficos —decía— evidencian el recorrido de una crítica mayoritariamente teñida por la incomprensión ante ese nuevo fenómeno de «reescritura» que se llamó Borges. Esta etapa ha sido muy bien documentada por María Luisa Bastos⁴, quien recogió textos inaccesibles hoy al lector medio, convirtiéndose en obra de consulta indispensable.

Los años cincuenta marcan un hito importante en la trayectoria borgiana, tanto por la intensificación de sus producciones y la llegada de los primeros estudios «universitarios», como por el salto a la esfera internacional a partir de la traducción de *Ficciones* al francés, realizada por Roger Caillois en 1951 y de la antología de textos que se lanzó dos años después bajo el título de *Labyrinthes*. Por esta época también la editorial *Emecé* decidió comenzar la publicación de unas *Obras completas*, cuyo primer volumen vio la luz en 1953 y el último en 1960. Eso no hacía más que certificar que, a esas alturas, Borges era ya una presencia ineludible en las letras argentinas. Y estaba en el candelero: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929) y *Poemas 1922-43* (1943), en el aspecto poético; *Historia universal de la infamia* (1935), *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1942), *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), como prosa —sin

³A LAZRAKI, Jorge: Introducción a *Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1976, p. 12.

⁴Cfr. BASTOS, María Luisa: *Borges ante la crítica argentina (1923-1960)*. Buenos Aires, Hispamérica, 1974.

contar varias obras en colaboración y estudios antológicos—, conferirían suficiente peso específico al que fuera veinte años atrás imberbe poeta ultraísta. Así lo entendieron sus primeros críticos «universitarios»: Prieto (1954), Tamayo y Ruiz Díaz (1955), Ríos Patrón (1955) y Ana María Barrenechea (1957). De todos estos estudios, tal vez el último sea el más interesante por su pormenorizado análisis lingüístico-literario empeñado en resaltar la valía del argentino. Su tesis, que lo vincula a la «irrealidad», inicia una línea de investigación de fecunda descendencia. Como también se demostró prolífica la vía abierta por Prieto, quien enarbola la bandera crítica al enjuiciarlo desde parámetros sociológicos que consideran «inútil y prescindible» una obra no directamente comprometida con el aquí y ahora⁵. De hecho, Prieto emblematiza el polémico sentir de parte de su generación que tan bien ha retratado Rodríguez Monegal en *El juicio de los parricidas* (1956). En la otra cara de la moneda, la caída de Perón en el 55 propició el reconocimiento público de un Borges que es nombrado director de la Biblioteca Nacional y recibe el Premio Nacional de Literatura en el 56. Luces y sombras que le acompañarán a lo largo de los años, situándole en el ojo del huracán.

No obstante, esos tanteos de la década de transición se consolidan en los sesenta, que lo lanzan a la palestra internacional de la mano de las traducciones. Se abre aquí una segunda etapa en la bibliografía borgiana que, con distintas alternativas —los sesenta supondrán el estrellato francés; los setenta el definitivo redescubrimiento estadounidense que lo termina de consagrar—, alcanza hasta nuestros días. Ya en el 59, Gutiérrez Girardot publicó en *Ínsula*, de Madrid, un estudio que certificó el traspaso de fronteras. Pero es la concesión del Premio Formentor (1961), avalado por el gremio editorial de los seis países occidentales de mayor influjo (Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Italia, España y Francia), el que le consagra como escritor vivo de sólida repercusión en la literatura contemporánea. Lo compartió con Beckett, lo cual no hizo sino aumentar ese prestigio. Pero además, de alguna forma, el circuito de traducciones generará todo un proceso de reescritura en el argentino, quien siempre colaboró activamente con sus traductores, atento a las posibilidades de una lengua que depurará una y otra vez.

En un lento proceso comienzan a inundar el mercado homenajes de revistas y monografías guiadas por el deseo de valorar globalmente el fenómeno «Borges». Como punta de lanza un grueso número que *L'Herne* de París publicó

⁵ Es muy representativa en esta línea la recopilación de FLO, Juan: *Contra Borges*. Buenos Aires, Galerna, 1978. Reúne trabajos de Doll, Murena, Portantiero, Hernández Arregui, Ramos, Sabato, Jitrik y Matamoro. Se juzga y condena a Borges desde parámetros sociológicos, marxistas o psicoanalistas.

en el 64 y cuya estructura evidencia la nueva actitud que la crítica adoptaba ante el escritor: testimonios de familiares y amigos; una selección de textos del autor; más de sesenta estudios de críticos muy diferentes para quienes —como dijera Drieu la Rochelle en su visita a la Argentina en el 33— «Borges vaut le voyage»; una serie de entrevistas que inician los múltiples diálogos —Burgin, Milleret, Charbonnier, Guibert, Vázquez, Carrizo...— que han ido apareciendo y una de cuyas últimas muestras es el texto de Ferrari (1992); una biografía que abre la también inevitable galería cuyos hitos vendrán dados por el *Essay autobiography* (1970) del mismo autor; la *Biografía literaria* (1978) de su amigo, el profesor Rodríguez Monegal, y la *Biografía verbal* (1988) que redactó Alifano, el que fuera su secretario durante años ⁶.

La bibliografía estadounidense sobre Borges es más tardía, fruto de sus frecuentes estancias en este país a partir de 1961, año en que fue invitado por la Universidad de Texas a impartir unos cursos sobre literatura argentina. A lo largo de dos décadas volverá como profesor a Harvard (1967), y recibirá reconocimientos en cadena⁷. La traducción, en el 62, de varios de sus relatos bajo el rótulo de *Labyrinths* le dio a conocer, generando toda una serie de tesis doctorales⁸ que fueron el punto de partida de un intenso y nunca ininterrumpido acercamiento a su obra. Esta actitud culminará en el Primer Congreso Monográfico Borgiano (Oklahoma, 1969), en el que el autor estuvo presente interviniendo con cinco conferencias. Las actas subsiguientes, *The Cardinal Points of Borges* (Norman, Oklahoma, 1971), pueden considerarse el primer homenaje al autor desde los Estados Unidos. Reúne los trabajos críticos de Jaime Alazraki, Ronald Christ, Norman Thomas di Giovanni, James Irby, John Murchison, Emir Rodríguez Monegal y Donald Yates. Irá seguido por un número *TriQuarterly* 25: *Prose for Borges* (Evanston, Illinois, 1972), equivalente al esfuerzo y calidad de

⁶ Años después, Alifano publicó *El humor de Borges*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1996. Se trata de un volumen producto de innumerables viajes, tertulias o encuentros de trabajo con el autor a lo largo de múltiples años de amistad. Prima un Borges oral, teñido por el humor.

⁷ Miembro Honorario de la American Academy of Arts and Letters y del National Institute of Arts and Letters (1971). En el mismo año recibe el Doctorado «Honoris Causa» por Columbia (New York); Doctorado de la Universidad del Estado de Michigan en East Lansing (1972); Chancellor's Triton Award, en la Universidad de California (San Diego, 1972)... Todo ello no es sino el punto de partida de innumerables homenajes que recibirá hasta su muerte.

⁸ Entre las primeras tesis de doctorado realizadas en los Estados Unidos, además del estudio de Ana María BARRENECHEA redactado allí con el título: *The Expression of Unreality in the Work of Borges* (Bryn Mawr College, 1956), habría que señalar: IRBY, James: *The Structure of the Stories of Jorge Luis Borges* (University of Michigan, 1962); CAPSAS, Cleon Wade: *The Poetry of Jorge Luis Borges (1923-1963)* (University of New Mexico, 1963-64); WEELOCK, Kinch Carter: *The Mythmaker: A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges* (University of Texas, 1966).

L'Herne. En efecto, se trata de unos veinte trabajos críticos, a los que se añadió una antología equiparable de inéditos borgianos, una entrevista de Victoria Ocampo, un álbum de fotografías y una pequeña bibliografía que auguraban un lugar de honor en futuros repertorios a este texto; como así fue.

Porque hay que reconocer que desde entonces nunca pudo considerarse a Borges como un fenómeno exclusivamente universitario, sino que caló poco a poco en el gran público. Numerosas entrevistas y reportajes televisados dan fe de ello en todo el mundo y los homenajes y colecciones monográficas alcanzan sin interrupción hasta la fecha de su muerte en que, como es lógico, se multiplicaron geométricamente: *Modern Fiction Studies* (West Lafayette, Indiana, 1973), *Iberorromania* (Madrid, 1975), *El Mangrullo* (Buenos Aires, 1976), el colectivo de *Taurus* coordinado por Alazraki (Madrid, 1977), los números 100-101 de la *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh, Estados Unidos, 1977), *Jorge Luis Borges. Obra y personaje* (Montevideo, 1978)... y algunos otros de alcance parcial como el que recoge el simposio organizado por Ángel Flores *Expliquémonos a Borges como poeta* (México, 1984) dan fe del imperecedero interés generado por su obra. Al constituirse en un hilo de Ariadna, que diacrónicamente llega hasta su fallecimiento, conectan con aquellos que se concebirán entonces como venerable homenaje: el *Catálogo* que edita la *Biblioteca Nacional de Madrid* con motivo de la Exposición de 1986, las *Actas du Colloque de Cerisy. Borges L'autre* (1987), un colectivo coordinado por Rómulo Posse en Montevideo (1987), el número 8 de *La Torre* (San Juan de Puerto Rico, 1988), el número que *Anthropos* le dedicó con motivo de la concesión del Premio Cervantes (Barcelona, 1989), un número de la Universidad de Murcia que lleva por título *Oro en la piedra* (1987) y que se complementó con un nuevo volumen impreso dos años después..., otro más coordinado por Sonia Mattalía desde la Universidad de Valencia (1990), y el exhaustivo 505-507 de *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid (1992)...

Con esta abrumadora bibliografía, la celebración del centenario en 1999 está convirtiéndose en un verdadero aluvión de congresos, que revertirán en breve en otras tantas publicaciones... Podría plantearse, en consecuencia, hasta qué punto es posible decir algo, no ya nuevo sino mínimamente interesante, en relación a nuestro polifacético personaje y su equívoca obra. Hay mucha reiteración, mucho comentario admirativo o, en algunos casos despectivo, sin rigor académico alguno. Hay también un cierto olimpismo en determinados estudiosos que se permiten prescindir de un aparato crítico que merezca tal nombre, con resultados limitados. Al margen de todo ello, me gustaría señalar un fenómeno esclarecedor respecto de la bibliografía borgiana, y es su temprana condición de metacrítica que, por distintos motivos, no ha perdido hasta hoy. Ya

Emir Rodríguez Monegal, en *El juicio de los parricidas* (1956)⁹, toma contacto con los textos de Prieto y Murena, para no sólo describir, sino también polemizar con sus airadas interpretaciones. Lo que era inevitable dada la temática de su estudio, se convierte en costumbre relativamente frecuente en el ámbito norteamericano como atestigua Phillips, un año después, desde las páginas de la *Revista Iberoamericana*, comentando los estudios de Tamayo y Ríos Patrón¹⁰...

Tal vez sea Zunilda Gertel la primera en sistematizar ese funcionamiento: la parte introductoria de su tesis doctoral *Borges y su retorno a la poesía* (1967)¹¹ es un recuento valorativo del espectro crítico que tomó como eje la figura y obra de Borges, desde las primeras discusiones plasmadas en *Megáfono* (1933), hasta las apretadas páginas de *L'Herne* (1964). El trabajo de María Luisa Bastos, de carácter eminentemente descriptivo y circunscrito a la Argentina, abarca un amplio periodo de casi cuarenta años (1920-1960), siguiendo el hilo de las publicaciones periódicas y recogiendo asimismo los primeros estudios monográficos con que le obsequió la generación del 45. El ejemplo de Gertel ha sido imitado, casi treinta años después, por Gabriela Massuh¹², quien destinó las primeras sesenta páginas de su tesis a desbrozar las etapas decisivas de la crítica sobre Borges. Es evidente que, a esas alturas, su trabajo no puede ser exhaustivo; por ello selecciona y valora desde una óptica parcial, en el sentido de primar todos aquellos estudios que enfocan la obra de Borges como problema de escritura, desautorizando cualquier interpretación de índole «metafísica». Aun así, no deja de ser un serio esfuerzo metacrítico de ordenar el inevitable caos en que podría «naufragar» incluso el especialista. Antes y después, el mismo Monegal, Yates, Sucre, Rosa, Molloy, Becco, Campos, Ortega, Broyles, Echavarría Ferrari, Verdevoye, Foster, Pellicer, Carilla, Gasió, Aizenberg, Lafon, Siebenmann, Puente Guerra, Gutiérrez Girardot... —entre otros muchos— han ido desperdigando notas bibliográficas en artículos y fragmentos de libros, tejiendo un espeso entramado textual, en constante diálogo no sólo con la obra del argentino, sino con sus comentaristas.

Evidentemente, no es el aluvión de bibliografía secundaria lo que determina este concepto de «reescritura crítica» aplicable a Borges, sino más bien su propia teoría literaria dispersa en prólogos y entrevistas, y deducible de sus escritos. Es

⁹ Cfr. *El juicio de los parricidas: Borges entre Escila y Caribdis* (*Marcha*, Montevideo, 27 enero 1956, núm. 799, pp. 20-23). Posteriormente formó parte del libro homónimo, editado en Buenos Aires, Deucalión, 1956.

¹⁰ Cfr. PHILLIPS, Allen: «Notas sobre Borges y la crítica reciente», en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, 22, enero-junio 1957, núm. 43, pp. 41-59.

¹¹ New York, The University of Iowa y Las Américas Publishing Company, 1967.

¹² En su estudio *Borges, una estética del silencio*. Buenos Aires, De Belgrano, 1980.

ya una tautología señalar que para él toda escritura es metaliteratura, y que —como ha recordado en el prólogo de *Ficciones*— es «desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros, el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta expresión oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario» (*O. C.*, tomo I, p. 429)¹³. Esta concepción del oficio literario como «reescritura» genera toda una poética de la lectura, detectada ya por Genette en su artículo de *L'Herne*, desarrollada por los franceses, y reelaborada independientemente por Rodríguez Monegal desde los Estados Unidos.

A su vez, esta concepción del oficio literario justifica su vida de escritor, como él glosó hace ya tantos años en ese mítico texto *Borges y yo* recogido entre las prosas de *El Hacedor*. «Vida y muerte le han faltado a mi vida» —dirá en el prólogo de *Discusión* (*O. C.*, tomo I, p. 177)—. Y la justifica desde dos perspectivas complementarias: 1. Como excepcional testigo y beneficiario de lenguas y culturas, le permite «relanzar» continuamente obras antiguas, en un interminable trabajo intertextual, y 2. Como ocasional redactor —«Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor» (*O. C.*, tomo I, p. 15)— de sus obras, le incita a retocar y reescribir siempre sus propios textos, nunca considerados como algo cerrado con un sentido fijo, sino como patrimonio universal, como hipertexto que cada autor transformará en hipotexto reelaborable...¹⁴. En consecuencia, me propongo ahora entrar en el juego describiendo someramente y valorando hasta donde sea factible, sin mediatizar en exceso el texto crítico, las principales interpretaciones sobre Borges.

Mi trabajo atiende a la creación y lanzamiento internacional de esa biografía literaria que se denominará *Borges*. Al hilo de las múltiples entrevistas, biografías y estudios secundarios, habrá que preguntarse cuándo y cómo entra Borges en el juego destinado a gestar y consolidar esa máscara. Y, sobre todo, qué entiende por *clásico* y de qué manera quiere perdurar en cuanto literatura. La segunda parte de mi estudio va derivando hacia ello. Y por eso entra a considerar las páginas autobiográficas del 70, así como el trabajo de Monegal, que tiene mucho de simbiosis entre el escritor y su crítico. Era necesario un pequeño esbozo sobre la relación de Borges con los clásicos, por lo que fue afectando paulatinamente a la reestructuración de su propia obra de cara a la posteridad.

El presente trabajo se ha constreñido voluntariamente hasta la década del

¹³ Para las obras de Borges he utilizado la edición de Emecé (Buenos Aires, 1989), en tres volúmenes.

¹⁴ Sigo muy de cerca las tesis de Lafon en el libro citado.

ochenta, al considerar que para esa época la crítica había consagrado a Borges, no sólo como autor *canónico argentino*, sino como un *clásico*. En cuanto al escritor, ya desde años atrás venía desarrollando una serie de estrategias —en la mayoría de los casos no coincidentes con las de sus críticos—, destinadas a permitirle perdurar. Sea como fuere, en el epílogo y las notas a pie de página, así como algunas referencias del cuerpo textual, se deslizan aportaciones de la crítica que van más allá de los límites cronológicos elegidos, siempre en función de la tesis que genera el estudio.

PRIMERA PARTE

El papel de la crítica en el reconocimiento de un escritor

1

Borges en las revistas argentinas: Los primeros monográficos

Como es bien sabido, tras su dilatada estancia europea Borges vuelve a la Argentina en 1921 y allí, a lo largo de esa década, publicará *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*. No son publicaciones aisladas, sino que el escritor salta a la palestra de la vida literaria como responsable de las proclamas ultraístas que prácticamente ha importado de Europa. Su participación en la aventura de *Proa*, *Prisma* y *Martín Fierro*, así como el manifiesto con que respaldará el movimiento en *Nosotros* (1921), forman parte del acervo cultural mínimo de todo estudiante de literatura hispanoamericana. En absoluto creo interesante

detenerme en estos datos¹, como no sea para resaltar que la subsiguiente polémica Florida/Boedo marca la pauta de los vicios que aquejarán a cierta crítica para la que no es tan importante la obra en sí, como las ideologías que representen los individuos; o igualmente aquella otra que no sabe medir la creación literaria sino por las coordenadas que marcan las modas de la metodología literaria. Sólo los críticos con sensibilidad y fino instinto podrán superar estas barreras tan insalvables durante buena parte de nuestro siglo.

A posteriori, se ha reconstruido la famosa polémica Florida/Boedo a partir de la carta que Mariani envió al periódico *Martín Fierro*, bajo el nombre «Martín Fierro y yo», en julio de 1924. Allí ridiculizaba la elección de un nombre criollista para una revista en la que —según él— publican escritores «extranjerizantes». La subsiguiente respuesta de la redacción inicia una serie de cartas que retomarán *Los Pensadores*, cuyos cuadernillos literarios se habían transformado en una revista dirigida por Antonio Zamora (1924). A partir de ese momento, estos últimos se distinguieron por sus reiterados ataques a *Martín Fierro* y *Proa*, en nombre de una concepción utilitaria de la literatura como instrumento de protesta social. La oposición Florida/Boedo se menciona por primera vez en el número 113 (agosto 1926) en una nota que pretende ridiculizar el estilo de *Martín Fierro*²; y en muchos casos puede equipararse a vanguardia/izquierda —como se recoge en un artículo de Luis Emilio Soto—. Sus encontradas posiciones mantendrán una pugna a lo largo de año y medio. Pero, más allá de ello, las premisas habitualmente esgrimidas por los de Boedo —la inutilidad y la falta de virilidad de una literatura no «combativa»— perseguirán a un Borges que nunca siguió de cerca la polémica y según sus propias palabras se vio inmerso en un «bando» sin tan siquiera haberse propuesto el combate. Por lo pronto, del 26 al 41 y a través de su sucesora la revista *Claridad*, le llegarán los ecos de cartas como la de Mariani.

Megáfono. Discusión sobre Jorge Luis Borges

Nadie es profeta en su tierra y, en consecuencia, el debate crítico más intenso y personalizado en torno a Borges se desarrolló en su país a lo largo de una treintena de años. En la «Profesión de fe literaria» con que culmina su libro *El*

¹ Para una comprobación de los textos más interesantes remito a la obra ya citada de María Luisa Bastos, especialmente el capítulo I, pp. 17-74.

² Cfr. «Boedo contra Florida», en *Pensadores*, Buenos Aires, agosto 1925, núm. 113, p. 2.

tamaño de mi esperanza el argentino se queja de la incomprensión respecto de su obra, lo que en ese momento no es sino un exceso de susceptibilidad, ya que no tuvo inicialmente una especial mala prensa. Incluso algunos comentaristas habían reseñado su habilidad para abstraer partiendo de los detalles locales, en pro de un criollismo universal. Una manera de superar los términos de futuras controversias. De cualquier modo, la primera revisión sistemática se pone en marcha con la encuesta de *Megáfono* (1933)³ en la que intervinieron quince escritores⁴ cuyos criterios, teñidos por cierta superficialidad e impresionismo, se dividen entre la impugnación al todavía joven escritor —Anzoátegui, Tomás de Lara, Ghida, Ostrov, Vignale...—, y la afirmación de los valores de una obra que aún no ha mostrado su originalidad⁵. Entre los últimos, Mallea, A. Alonso y Rubens valoran fundamentalmente el estilo, aunque otros consideren su poesía algo barroca, fragmentaria y retórica. Pero, como reconoce Petit de Murat que admira a Borges casi sin reservas, éste tiene un solo defecto: exceso de personalidad que algunos, como Anzoátegui y Vignale, atribuyen a «radicalismo yrigoyenista», al teñir los juicios estéticos de antagonismo político. En efecto, el baremo por el que se mide su obra es la argentinidad, lo que induce a reconocerle supremacía a la lírica. Por su posterior relevancia en las letras hispanoamericanas, llama la atención la falta de perspicacia del entonces joven Anderson Imbert. Recojo sus palabras:

«...me sumo a la procesión de amigos de Borges pero no para coincidir con ellos en su devoción sino para manifestar mi asombro: ¿De veras que Borges les parece tan interesante? Porque yo he leído sus trabajos y no los estimo notables. Los ensayos de Borges son tan raquíticos en sustancia humana, tan carentes de fuerza y originalidad, que no puedo comprender que susciten entusiasmo a nadie [...]. Abro *Inquisiciones* o *El idioma de los argentinos* o *Discusión*, y leo. ¡Pero si esto que

³«*Megáfono* considera necesaria la revisión de los valores argentinos [...]. Ha elegido a Borges por tres razones: primera, porque le parece importante su obra literaria; segundo, por lo que este escritor representa y ha representado dentro de la “nueva generación”, y tercero, porque es el escritor argentino que más influencia ha ejercido sobre los escritores jóvenes...» «Discusión sobre Jorge Luis Borges», en *Megáfono*, Buenos Aires, agosto 1933, núm. 11, p. 13.

⁴ Los directores de la revista: Sigfrido Radaelli y Erdwin F. Rubens, además de Amado Alonso, Enrique Anderson Imbert, Ignacio B. Anzoátegui, Pierre Drieu la Rochelle, Arturo Guida, Homero Guglielmini, Tomás de Lara, Enrique Mallea, León Ostrov, Ulises Petit de Murat, Raúl Rivero Olazábal, Juan Pedro Vignale y Lizardo Zía.

⁵ Según Néstor Ibarra, uno de los primeros evaluadores globales de su poesía, eso se debe a su sorprendente falta de continuidad literaria y a la escasez de los temas que toca. Cfr. al respecto IBARRA, Néstor: «Jorge Luis Borges, poeta», en *Síntesis*, marzo 1930, núm. 34, pp. 11-32. Estas páginas pasaron al capítulo II de su libro *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo (1921-1929)*. Buenos Aires, Imp. Viuda de Molinari, 1930.

estoy leyendo no es más que una síntesis impersonal o un puñado de reflexiones sin vigor, o una nueva acumulación de datos escamoteados en otros libros o de observaciones anémicas!»⁶.

Más allá de su reproche en el sentido tópico de que Borges no sea un pensador nacional —discusión bizantina, fácil de superar si uno se atiene a textos como *El escritor argentino y la tradición*—, las diatribas de Anderson Imbert van al fondo de la escritura borgiana. Sin conocer ni juzgar al poeta, se estrellan ante un novedoso enfoque de la prosa apuntalada sobre prácticas intertextuales o de reescritura; presupuestos que, en absoluto, vislumbra el crítico novel.

***Sur*. Desagravio a Borges**

Casi diez años después la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo y en la que colaboraba asiduamente Borges, quiso mostrar su solidaridad con éste al habersele excluido de la terna para la obtención del Premio Nacional de Literatura al que había optado con *El jardín de los senderos que se bifurcan*. El episodio es hartamente conocido y en el subsiguiente *Desagravio a Borges* (1942) participan veintiún intelectuales⁷. Muchos de ellos —González Lanuza, Bioy Casares, Peyrou...— simplemente ridiculizan a la Comisión Nacional de Cultura por su falta de «vista», sin analizar a fondo al autor «ofendido». La mayoría adolece del tono de «homenaje», propio de la premura con que se pidieron las colaboraciones para que el asunto no perdiera actualidad. Pero aun así, hay muchos juicios en los que ya se perfila claramente parte de la cosmovisión borgiana, y se hace un esfuerzo por distanciar el gusto personal de la calidad literaria. Es el caso de Aníbal Sánchez Reulet, o incluso de Sábato, para quien Borges teje una mezcla de cábala, literatura inglesa y estructura policial sobre la que imagina... «un Hombre en un Laberinto atroz de simetrías especulares, con retornos desesperantes a una Misma Realidad y una Metafísica (angustiosa) de lo Innúmero»⁸. Una realidad abstracta y fría, demasiado invulnerable, que personalmente le desespera. En definitiva, tanto ahora como en futuros

⁶ANDERSON IMBERT, Enrique: *Megáfono*, núm. cit., p. 28.

⁷*Desagravio a Borges*. Buenos Aires, julio 1942, núm. 94, pp. 7-34. Colaboraron: Gloria Alcorta, Amado Alonso, Enrique Amorim, Enrique Anderson Imbert, José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Bernardo Canal Feijoo, Patricio Cantó, Adán C. Diehl, Samuel Eichelbaum, Alfredo González Garaño, Eduardo González Lanuza, Pedro Henríquez Ureña, Eduardo Mallea, Carlos Mastronardi, Francisco Romero, Ángel Rosenblat, Ernesto Sábato, Aníbal Sánchez Reulet, Luis Emilio Soto y Manuel Peyrou.

⁸SÁBATO, Ernesto: *Sur*, núm. cit., p. 30.

acercamientos recogidos en *Uno y el Universo* y *El escritor y sus fantasmas*, admira la perfección de la escritura y rechaza la —para él— falta de emotividad en el autor, reducido al papel de simple espectador. La atracción/repulsión que siente por su colega, tal vez consecuencia de sus estilos tan dispares, puede percibirse al cabo de los años en el diálogo que mantuvieron ambos con Barone.

Mallea y Amado Alonso adoptarán una actitud admirativa, no exenta del acercamiento científico. Para el primero, «las deformaciones y tentativas extremas de *Inquisiciones* triunfaban ya, hechas éxito, en los ensayos de *Historia de la eternidad*, cuyo primer capítulo es el más alto escalón metafísico que nuestras letras hayan alcanzado»⁹. Alonso parte del prisma estilístico para juzgar la evolución de la narrativa borgiana, señalando su vertiente metafísica y la coherencia y rigor mental con que se elabora. No por ello deja de resaltar sus paradojas:

«Esta prosa de primer orden no tiene nada de la mera maestría académica y es bien correcta; no tiene nada del pintoresquismo arrabalero o campesino y es bien argentina; no se sale jamás de las leyes del juego propio de nuestro idioma y es bien personal; no tiene nada de preciosista ni de regodeo verbal y sin embargo está elaborada en sus mínimos pormenores con prurito de perfección»¹⁰.

Por último, es interesante observar el neto cambio de juicio que ya se percibe en Anderson Imbert, aunque es obvio que tampoco su estilo se identifica con el del escritor:

«Borges está reduciendo cada vez más la esfera de sus intereses y no sabemos a qué incomunicables visiones de anacoreta bibliófilo llegará en su afán de inventarse una realidad propia. Quienes, devotamente, lo acompañamos en sus descensos a templos encerrados, solemos sufrir la asfixia de tanto aire enrarecido [...]. Es un escritor para escritores, especializado en sorpresas. Su obra —original, sincera, intencionada, resplandeciente, exquisita, responsable, hábil y comprimida— ennoblece nuestras letras»¹¹.

A pesar de reconocer sus valores, permanece la radical incompreensión ante la intencionalidad última que mueve la escritura borgiana. Se suma al coro de

⁹M ALLEA, Eduardo: *Sur*, núm. cit., p. 7.

¹⁰A LONSO, Amado: *Sur*, núm., cit., p. 16. El artículo de A. Alonso fue complementado posteriormente con otros entre los que destaca el dedicado a «Historia universal de la infamia», en *Sur*, noviembre 1935, núm. 14, pp. 105-115; que finalmente se publicará en *Materia y forma en poesía*.

¹¹A NDERSON IMBERT, Enrique: *Sur*, núm. cit., pp. 24-25. La ironía marca la necesaria distancia...

alabanzas como ante una gloria cuasinacional; pero, a sus ojos, incomprensible y asfixiante¹².

¹² Como es bien sabido, Anderson Imbert terminó por rehacer totalmente sus opiniones iniciales: en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (México, FCE, 1954, especialmente las pp. 283-290) fija lo metafísico como constitutivo de la escritura borgiana y lo identifica con la lírica. Por otra parte, ha logrado conciliar el cosmopolitismo cultural del autor con su sentir nacional.

2

Los años cincuenta: el «juicio de los parricidas» y los primeros estudios «científicos»

El revisionismo sobre Borges

La resonancia del número de *Sur* fue inmensa y mantuvo abierta la polémica cuyos detractores furibundos en los cincuenta serán Prieto y Murena. Este último había lanzado en *Sur* (1948) un artículo bajo el expresivo título «Condenación de una poesía»¹. Murena parte del presupuesto de que «el afán de renovación y el nacionalismo constituían lo sustantivo del movimiento *Martín Fierro*» (p. 75), para pasar a definir este segundo fenómeno «como una última repercusión del entusiasmo nacionalista que agitó a Europa en la primera posguerra, [...] un nacionalismo europeísta» (p. 76). Lo que en el viejo mundo se reducía a restaurar una identidad obvia, en Argentina «exigía la previa determinación de lo nacional» (p. 78), para no caer en la postura del turista siempre enamorado de lo pintoresco. Sentadas estas premisas y asimilado Borges al grupo renovador de quien puede considerarse paradigma, Murena lo condena porque —según él— «describe los símbolos del sentimiento nacional, pero no experimenta el sentimiento nacional» (p. 80). Y en apoyo de sus palabras cita *El truco*, *Inscripción*

¹ *Sur*, Buenos Aires, junio-julio 1948, núms. 164-165, pp. 69-86. Fue recogido posteriormente en su colección de ensayos *El pecado original de América* (Buenos Aires, Sur, 1954), (Sudamericana, 1965, 2.ª ed.), reelaborado bajo el título *El acoso de la soledad*, pp. 55-75. De ellas, las pp. 61-67 copian exactamente el artículo original. Aquí se citará el artículo original por otra recolección, la compilada por Flo bajo el título: *Contra Borges*, y ya citada (pp. 75-81).

sepulcral, *El general Quiroga e Isidoro Acevedo*, en los que detecta «forzados y monstruosos acoplamientos con la metafísica» (p. 81); o lo pintoresco, aquello que de ninguna manera sentiría el auténtico gaucho o compadrito y que inevitablemente «significa reducir y empobrecer las formas de la realidad presente de acuerdo con la pequeñez de los tipos del pasado» (p. 81). Queda por señalar qué sea lo auténticamente nacional que se entrevé en poemas como *Insomnio* en los que surge la interioridad del poeta, trayendo un sentimiento que [...] es realmente nacional: el de la soledad, el de esa soledad absoluta que sólo aquí se percibe» (p. 80), consecuencia de la falta de pasado que los escritores deben afrontar.

Es notable —podría comentarse— el hecho de que este planteamiento le impulse a salvar al Borges de los cuentos y ensayos que no tratan específicamente el tema nacional y que, desde su punto de vista:

«...hacen patente un espíritu que paradójicamente es ultra-nihilista y, al mismo tiempo, clásico hasta el sentimentalismo, un espíritu secreta e intensamente acongojado por el sino de la creación y, al mismo tiempo, de un orgullo demoníaco y lleno de pasión destructora, un espíritu que, como el de Edgar Allan Poe, sólo puede haberse forjado ante esta radical soledad, un espíritu de estirpe americana» (p. 81).

No deja de ser curiosa esta pirueta final cuando la mayoría de los detractores borgianos tomaron estos mismos cuentos como ejemplo de lo contrario: cosmopolitismo, evasiónismo, etc. Pero se entendería mejor si se recuerda que, en cuanto al tema de la soledad, Murena es deudor de las tesis que Martínez Estrada había expuesto en *Radiografía de la pampa* (1933), y por ello —como dice Monegal— «no entiende lo que Borges hace. En lugar de utilizar los símbolos de Argentina para subrayar lo que hay en ellos de singular (y por tanto de limitado), Borges los utiliza para mostrar lo que tienen de universal».

He glosado pormenorizadamente este breve artículo porque fue el punto de partida de las interminables discusiones del cincuenta que exigirán mayor «engagement» al escritor debido al impacto de las doctrinas sartrianas. En un segundo artículo publicado en *Sur* (octubre del 51), Murena refuerza su postura considerando peligrosa y escapista la cultura y erudición borgianas en un momento en que se plantea como problema acuciante «la necesidad de abandonar la poesía pura»... En efecto, todo aquello que aleje al escritor del aquí y ahora es una traición. Es una consigna generacional. No sólo Murena, sino toda su generación, cuestionará a los padres —Borges, Mallea, Marechal y Martínez Estrada— acusándoles de evasiónismo, como ha demostrado Emir Rodríguez Monegal en *El juicio de los parricidas* (1956).

Toda una nueva generación se preparaba para saltar a la palestra: los hermanos Viñas, Prieto, Noé Jitrik, Juan José Sebreli y otros muchos serán la punta de lanza de una oleada revisionista, potenciada por la crisis que atravesaba el país. Su soporte teórico bascula hacia la izquierda y se nutre de Sartre, el psicoanálisis, la psicología, el marxismo y la sociología de la literatura. Se darán a conocer a través de las revistas: desde *Centro* (1951), adscrita al Centro de Estudiantes Reformistas de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires; hasta *Conducta* (1938-1943), un poco anterior, o *Poesía Buenos Aires* (1950-1960) y la que aglutinará el revisionismo más radical: *Contorno* (1953-1959). En las páginas de esta última se enjuiciarán tanto *Martín Fierro* como *Sur...* Podría concluirse que una obsesión de pragmatismo en los textos literarios marcará la crítica argentina durante las décadas del cincuenta y sesenta.

Si me he detenido en señalar estas revistas relativamente ajenas a Borges, ha sido para situar en ese contexto el libro que Adolfo Prieto —su portavoz sin lugar a dudas— publicó en 1954: *Borges y la nueva generación*. Sus presupuestos se exponen honradamente en el prólogo:

«Borges es acaso el más importante de los escritores argentinos actuales [...]. Ocurre con él, sin embargo, un curioso fenómeno [...] se nota un desajuste entre el valor auténtico de la obra y el volumen que desplaza su prestigio de autor» (p. 14).

El punto de partida se apoya ya en un discutible juicio de valor, que determinará todo el estudio. Hay que decir de Prieto que tiene el mérito de reconocer aciertos a su progenitor y, en ese sentido, su crítica es más equilibrada que la de muchos de su generación. ¿Realidad o cálculo? No sería fácil decirlo. En una primera aproximación al hombre, el crítico reafirma sus premisas: Borges no es sino el representante típico de la última generación liberal —en el sentido que Ortega diera a estas palabras— y toda su obra «está signada por la limitación que le ha impuesto su origen históricamente circunstanciado» (p. 18). Aquí habría que objetar a Prieto una primera contradicción dentro de su exquisita dialéctica: ¿cómo admitir este condicionamiento en un hombre al que se acusa de haber «afinado hasta tal punto la singularidad de su obra, que a primera vista parece como si ésta viviera desgajada de toda circunstancia de tiempo y de espacio, como si la obra y el medio en que fue gestada no guardaran relación en absoluto»? (p. 16). Está claro que Prieto sabe a dónde va; su propósito es:

«...clasificar a éste en la categoría de escritores que gastan la literatura como un lujo y que lanzan sus invenciones como luces de bengala sobre la opaca realidad»

(p. 17). «Echamos de ver con desagrado el ocio que se malgasta en buena parte de nuestra literatura actual, en las obras de Borges, Bioy Casares, Mujica Lainez. Un desagrado de este tipo será tal vez la única prevención de la que no pueda desprenderme al juzgar la obra de Borges» (p. 21).

Si la tradición argentina debe ser lo universal —como ha planteado Borges en *El escritor argentino y la tradición*—, midámosle por el rasero de la cultura universal, porque «es lícito y no inicua investigación policial averiguar lo que ha dado de valioso a la literatura una capacidad brillante y una vocación ejemplar» (p. 67). Pues bien, Prieto concluye que no le ha dado nada. Y en un rápida aproximación a la obra, parte del ensayo en el que comienza acusándole de - «búsqueda de color local, que halló su justo pretexto en los versos y en la figura del poeta de Palermo» (p. 32). Así se explica —dice— que dedique un largo trabajo a un escritor de cuarta fila para, finalmente, definirle como «primer espectador de nuestros barrios pobres». Prieto se escandaliza ante tal derroche de facultades en tema tan nimio:

«Un saldo queda, sin embargo, del *Evaristo Carriego* que no se anula con su mero olvido, porque persiste en los demás ensayos críticos de Borges; un saldo netamente desfavorable que me atrevo a reducir a esta fórmula: inutilidad, cosa enteramente prescindible» (p. 32).

Efectivamente, el problema es la reincidencia, asunto que ya había planteado: «casi no hay nota crítica suya que no sea prescindible» (p. 20). Como se demuestra en sus comentarios al *Martín Fierro*, Hudson, *Don Quijote*, el encuentro de Dante y Beatriz en el paraíso y el análisis de una obra de A. Castro. Las considera notas de un lector hedonista, observaciones agudas desde luego, pero regidas por la unilateralidad² y que en absoluto responden a las condiciones que deben presidir la crítica literaria:

«...aclarar, corregir, aumentar el contenido de los textos, y un supuesto que asusta de evidente, pero que no se tiene siempre en cuenta: hacer crítica cuando sea necesario. Si la obra criticada es valiosa y no lo es la crítica que a ella se adereza, la crítica hace funciones de un apéndice absurdo; si la obra es baladí y la crítica también, el crítico se iguala al rasero del autor» (p. 33).

² Al respecto, María Luisa Bastos ha señalado la ligereza con que Prieto utiliza los textos borgianos, lo que en muchas ocasiones conduce a la distorsión de su sentido. Cfr. BASTOS, María Luisa: *Borges ante la crítica...*, *op. cit.*, especialmente las pp. 270-273.

Desde mi punto de vista, Prieto cae en su propia trampa, al dedicar a rebatir el análisis del libro de Castro seis de las diez páginas destinadas a ejemplificar sus tesis en los textos de Borges³. Si la crítica de éste es baladí, «tendenciosamente hilvanada sobre la diatriba personal» (p. 45), se le podrían aplicar a Prieto las palabras con que él mismo cierra el epígrafe sobre el ensayo:

«Inutilidad. Prescindencia. Éste es el saldo de la labor crítica de Borges» (p. 46).

Así pertrechado, Prieto se lanza al abordaje de la poesía en la que —asevera— lo malo no es que no haya cumplido con las exigencias del ultraísmo, ni la escasez y reiteración de los temas, sino que «apenas si alcanzó a rozar la superficie de esos temas» (p. 54). Simples imágenes visuales en la línea de revalidar el color local, o frías esquematizaciones conceptuales, el arrabal y la muerte —sus dos temas favoritos— no se han enriquecido en absoluto con su aportación. Y cuando se consigue un gran poema —es el caso de *La noche que en el sur lo velaron*—, «lo desluce el tratamiento del medio expresivo (como sucede con toda su producción poética, según indicaré más adelante) y la imperturbable actitud vigilante del poeta que permanece al margen del asunto» —dirá— (p. 53). Porque sus poemas están contenidos en un esquema mental, que Borges despliega «diciéndolos». No hay en ellos una verdadera metáfora, tal vez comparaciones e imágenes que no consiguen convencer del estado de inocencia del artista —como lo prueba el fracaso de *Fundación mitológica de Buenos Aires*—. Una vez más el tópico, que perdurará por siglos, de la «poesía intelectual» a la que «le ha faltado el fuego interior que lo quemase en el logro total de un poema» (p. 66).

Ante ese planteamiento —diríamos— ¿no debería considerarse contradictorio reconocer como mérito borgiano el haber contribuido a «purgar» la poesía de los excesos del modernismo y achacarle después falta de sentimiento?

El libro examina finalmente la prosa, ante la que se descubre por el encanto de su oralidad y por lo que supone de conciencia literaria escrupulosa. Así no teme comenzar afirmando que:

«Borges es un excelente prosista. Los cuentos de *Ficciones*, *El Aleph*, *La muerte y la*

³ Desproporción ya señalada en el momento por Roy Bartholomew, en su larga nota *A propósito de «Borges y la nueva generación» de Adolfo Prieto* (en *Ciudad*. Buenos Aires, sept. 1955, núms. 2-3, p. 95). Bartholomew distingue entre la habilidad del crítico y su parcialidad, puesta de manifiesto a lo largo del análisis. El artículo fue contestado por Prieto en el mismo número de la revista, dentro de la línea de reafirmar sus presupuestos sartrianos que invalidaban a Borges.

brújula lo revelan singularísimo en el empleo de la prosa» (p. 66).

Tal vez el superlativo no sirva más que para realzar la queja subsiguiente: ¿cómo es posible que un escritor así —insistirá—, con cuatro libros de cuentos a sus espaldas, se dedique de modo prioritario al género policial y a la literatura fantástica? Con el agravante de que, en muchos casos, cae en el error de pretender decir lo inefable —*El Aleph*, *La escritura del Dios*— en un tipo de relato en el que «lo fantástico [está] visto desde fuera, por ojos no iniciados en su ejercicio, [lo cual] es simplemente absurdo» (p. 71). Prieto salva *El inmortal*, que le parece el único cuento conseguido; y con algún reparo *La casa de Asterión*, *Los teólogos*, *La lotería de Babilonia* y *Funes el memorioso*... Ante la hipótesis de algunos en el sentido de un Borges filósofo, rechaza enérgicamente tal posibilidad. Lo considera más bien un artesano, un esforzado misticador que no alcanza a engatusar con su producto:

«Apoyado en una idea plena de sugerencias (la inmortalidad, la concatenación infinita de los hechos; la identidad personal) Borges acopia con diligencia e ingenio los datos que la tornen transitables; busca un escenario extraño; pone en juego la acción» (p. 73) [...] «Éstos son los cuentos de Borges, *jeux de l'esprit*, ejercicios del intelecto y la imaginación, combustión aristocrática del ocio» (p. 76).

Con estos planteamientos, a Prieto no le queda sino ratificarse en sus conclusiones, acusando a Borges del bizantinismo propio de «los países archisaturados de cultura, vacíos de sustancia vital, decrepitos» (p. 86). Lo cual no hace sino demostrar —como concluye Phillips en su reseña del libro⁴— «su ligereza crítica, su arbitrariedad y el grave error de juzgar a Borges según una filosofía del arte francamente ajena a la obra que estudia»⁵.

Los primeros estudios «científicos»

Frente al libro de Prieto que persigue el enmarque de Borges en su generación, en 1955 se publican dos libros específicos sobre la escritura borgiana: *Jorge Luis Borges*, de José Luis Ríos Patrón, y *Borges, enigma y clave*, de Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz Díaz. El primero es una aproximación fervorosa y global, no por ello exenta de aciertos aislados. De los siete capítulos en que se estructura el trabajo, los tres primeros introducen al autor: sus comienzos en la

⁴ Cfr. PHILLIPS, Allen W.: «Notas sobre Borges...», art. cit. Al análisis de Prieto están dedicadas las pp. 55-59.

⁵ *Ibidem*, p. 55. No deja de ser llamativo el hecho de que Sartre, en cuyo nombre se invalidaba la obra de Borges, alabó y reconoció ésta.

poética ultraísta (I) y su pensamiento (II) en el que se combinan:

«...nuestra realidad de argentinos, luego la realidad tal como todos entendemos —o conjunto de semiverdades y mitos que consideramos verdaderos— del mundo en que existimos, y, por último, la realidad creada por Borges» (p. 26).

Tiempo, muerte y laberinto como motivos clave son examinados a continuación; los dos primeros en sus posibles conexiones con las filosofías orientales, para concluir que el último determina tanto el pensamiento como el estilo del escritor:

«...el verdadero laberinto de Borges no es físico, y cuando lo es resulta un reflejo de otro laberinto cuyas paredes tienen una constitución no material, cuyas tres dimensiones físicas son meros símbolos de su verdadera realidad: la cuarta dimensión einsteiniana, el tiempo. Volvemos así a encontrar el tema axial de Jorge Luis Borges. El hombre lucha contra el tiempo. En cuanto a ser fugaz, es el tiempo su enemigo porque lo aproxima a la muerte, a la destrucción de la entidad espíritu-materia» (p. 44).

Unas notas sobre el estilo (III) relacionan al argentino con Quevedo por su concisión y tratan de explotar la vertiente expresionista. A partir de aquí y a lo largo de tres capítulos se enjuicia al Borges poeta (IV), en el que se conjugan sensibilidad e inteligencia, lo universal con lo propio, lo emocional con la continua búsqueda metafísica. Se disecciona asimismo al Borges cuentista (V) —el más importante para Ríos Patrón— en el que se funden el niño, el hombre y el intelectual que transcribe en símbolos lo percibido por los dos primeros. Y, por fin, al Borges crítico y ensayista cuyo mundo tiene una unidad innegable que va desgranándose poco a poco. Unas conclusiones laudatorias cierran este estudio no exento de aciertos, pero parcial, exagerado y siempre dispuesto a exaltar al ídolo. Inicia los múltiples libros de divulgación que rastrean temas y motivos principales —el laberinto, el tiempo, la identidad, el sueño, las simetrías y paralelismos...— con la particularidad de que se detiene en el comentario de algunos cuentos. Una bibliografía completa este trabajo que debe valorarse, no tanto por su mérito como por su labor pionera.

También en 1955 se publica el libro de Tamayo y Ruiz Díaz, un estudio ponderado que interpreta una sola vertiente de su obra, los cuentos, apoyado en la exégesis textual⁶. La poesía, el ensayo, las propias reflexiones borgianas sobre el arte y la literatura sirven para apuntalar el análisis. El índice refleja ocho

⁶ En efecto, hay extensos análisis de *La muerte y la brújula*, *El muerto*, *Historia del guerrero y la cautiva*, *El milagro secreto*, *Las ruinas circulares*...

capítulos que abordan otros tantos temas del argentino. En el I (*Erudición y estilo*) los dos autores indagan en la riqueza y heterogeneidad del universo de Borges postulando exactamente lo contrario a Prieto: la necesidad de la cita, que nunca es adorno retórico, sino elemento estructurante y configurador de su literatura. El capítulo II (*Misterio y exactitud*) se centra en la técnica narrativa que implica la absoluta funcionalidad de los detalles, convertidos en piezas de un puzzle que se va construyendo ante los ojos del lector o con su cooperación. *Rostrros de la ambigüedad* (III) identifica tanto al autor como su literatura, espejo de una realidad que nunca es unívoca. Para los autores, hay un criterio de «necesidad» que riga esta literatura sólidamente trabada. Este criterio es aplicable tanto a la heterogeneidad de sus componentes, como a la concepción biográfica de sus personajes, teñida por un destino inexorable. Hablando de los primeros dirán:

«Todos estos objetos en su misma diversidad promueven una impresión contradictoria. Se tiende por un lado a subrayar su carácter arbitrario, regido a lo sumo por una voluntad de desconcierto. Se tratará de una literatura encaminada hacia la rareza y que la logra por agrupación de elementos heterogéneos. Pero, a la vez, la misma ausencia de un principio unificador perceptible, obra como un indicio, como una *clave* de un orden oculto. Todos esos objetos poseen un rango común en esa misma disparidad aparente: la imposibilidad inmediata de incluirlos en una comunidad pareciera insinuar la realidad de un parentesco que dirige su insistente elección en la obra de Borges» (p. 13).

Y en cuanto a lo segundo, para Tamayo y Ruiz Díaz los personajes borgianos no son historias, sino «vidas» a la manera de Plutarco. Por eso sus biografías se reducen al instante en que su destino las congela para la eternidad, ese «instante revelador [que] basta para comprender una vida» (p. 75) —como sucede en *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*—. Así se entrelazan en este estudio los capítulos IV (*Sentido de la biografía*) y V (*Teoría del destino*). Y se articulan en un marco temporal (*El tiempo y la memoria*, cap. VI) en el que presente-pasado-futuro constituyen un todo indiviso: «Borges cancela la eventualidad futura en favor de la postulación de lo que irrevocablemente fue y por haber sido así, obligatoriamente será. *El tiempo de estos relatos carece de mañana*» (p. 112). Memoria y olvido constituirán un binomio indispensable en esa trayectoria de la vida humana.

Hasta aquí el núcleo fundamental del trabajo cuya pretensión es facilitar una visión orgánica de Borges desde perspectivas complementarias⁷. Los dos últimos

⁷ Algo no alcanzado a juicio de E. Rodríguez Monegal, quien hablando de ello dice: «...todo su esfuerzo carece de centro. Los jóvenes críticos no consiguen dar una visión unitaria de la creación de Borges. Muestran bien algunos temas, analizan bien algunos cuentos, intentan (con regular

capítulos, *Palabra y realidad* (VII) y *El escritor* (VIII), abordan la entidad de la escritura, un problema que se profundizará en las décadas del setenta-ochenta. Recogen, a modo de cajón de sastre, una serie de cuestiones que se fueron desgajando del estudio central: la preocupación lingüística del argentino, la funcionalidad de su estilo caracterizado por la economía verbal, la metáfora y algunas otras cuestiones, como la patria, que «desentonan» dado que parecen colocadas a modo de apéndice defensivo frente a detractores nunca nombrados, pero cuya presencia implícita se hace sentir. En conjunto, este estudio abre la marcha de tantos otros empeñados en descubrir el *quid*, el eje profundo desde el que dar cuenta de tan peculiar escritura.

Dos años después se publicará otro trabajo que dará una respuesta estilística a estos interrogantes. Me refiero a *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, elaborado en los Estados Unidos como tesis doctoral por Ana María Barrenechea⁸. Pero antes de pasar a analizarlo, como puente hacia el internacionalismo en la crítica borgiana, me gustaría detenerme en un número de *Ciudad* (1955)⁹ alrededor del cual se abre nuevamente el debate que en las dos décadas anteriores se polarizara en torno a *Megáfono* y *Sur*.

El número de *Ciudad* cierra el trío de los monográficos dedicados a Borges antes del salto internacional. Fue una revista efímera, pero su militancia católica y el hecho de que alguno de sus componentes —como su director, Carlos Manuel Muñiz— ocuparan cargos oficiales a partir de la revolución de septiembre del 55, la singulariza dentro del panorama de las casi cien revistas que vieron la luz a lo largo de la década.

En el número indicado, cinco escritores adoptan posiciones de acusación o

fortuna forjar una clave. Pero el centro de esa creación literaria y humana se les escapa» (*El juicio de los parricidas...*, *op. cit.*, p. 23). Pienso que el mérito radica en haberlo intentado, ya que, como han demostrado tantos estudios posteriores, es indudable la dificultad de la tarea. Por otra parte, para María Luisa Bastos son los dos últimos capítulos los que decepcionan al lector, al destruir la coherencia con que los seis primeros habían venido analizando la obra borgiana. Cfr. BASTOS, María Luisa: *Borges ante la crítica...*, *op. cit.*, pp. 207-214.

⁸ México, FCE, 1957. Barrenechea ya había trabajado sobre el autor: «Borges y el lenguaje», en *NRFH*, Buenos Aires, 1953, núms. 3-4, pp. 551-565, que luego se incluirá en su libro. A partir de entonces nunca olvidará a su escritor, como lo prueban: *Borges y la narración que se autoanaliza* y *Borges y los símbolos*, inicialmente publicados en *Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy*. (Caracas, Monte Ávila, 1978), e incorporados después a *La expresión...*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, pp. 130-148. Un par de acercamientos posteriores y de otra índole lo constituyen *Borges, the Labyrinth Maker* (New York, New York UP, 1965) y *Borges y la crítica argentina*. Buenos Aires, 1987.

⁹ «Los escritores argentinos: Jorge Luis Borges», en *Ciudad*. Buenos Aires, 1955, núms. 2-3, pp. 11-62.

defensa, siguiendo la vieja estructura de estos debates que no se plantean un análisis profundo del material, sino más bien un enjuiciamiento desde ópticas personales. De cualquier forma, al menos tres de ellos son «especialistas», estaban escribiendo o escribirían después un libro sobre Borges. En el momento presente, tal vez la colaboración más ajustada al análisis literario sea la de Fernández Moreno¹⁰ quien, de todas formas, contesta a Prieto. En el epígrafe titulado *Borges y su medio*, lo caracteriza como un producto de intelectualismo y argentinismo sabiamente medidos, y propone juzgarle por su arte, desde el ancho contorno universal y no desde una peculiar literatura comprometida:

«Si lo que hacemos es una crítica suya y no de su generación, no le exijamos que salte a través de ese muro infranqueable que, según el mismo discurso de Ortega, separa las generaciones (como él hizo con Quevedo). Reconozcamos a Borges a nuestra vez como un gran escritor, linaje no común en las riberas del Plata, maestro en su posición históricamente vacua. Por tanto, de ninguna manera su literatura es inútil, como la llama Prieto en el inútil párrafo final de su espléndido ensayo» (p. 42).

Desde esa toma de postura en la polémica, plantea la evolución del argentino concretándola en cuatro rumbos «según la tradicional división del espíritu humano en tres compartimentos: voluntad, sentimiento y representación, y distinguiendo dentro de la representación dos sectores —pensamiento y fantasía—» (p. 15). El rumbo voluntario es el del caudillaje ultraísta de la década del veinte, al que se superpone cronológicamente el sentimental, la poesía lírica. En 1925 y con *Inquisiciones* se abre el tercer rumbo ensayístico: del sentimiento se pasa a la representación y dentro de ella al pensamiento. Finalmente, la década del cuarenta no es sino la culminación de tal trayectoria focalizada ya sobre la fantasía:

«El rumbo lírico y ensayístico, superpuestos en el periodo 1920-1930, reducidos al último entre este año y 1935, muestran a Borges como un escritor bifronte, atraído por dos polos al parecer igualmente poderosos. La solución para esta

¹⁰ «Esquema de Borges», en *Ciudad*, núm. cit., pp. 11-31. Dos años después lo publicaría como librito con el mismo título (Buenos Aires, Perrot, 1957). Se abre con una *Introducción documental*, apoyada en palabras de Borges y que abarca desde 1918 hasta 1952. Tras la revisión de las tres fases (*El poeta, el ensayista, el narrador*), se cierra el estudio con otro apartado (*Borges y su medio*). Como anejos, una *Bibliografía de Borges* que hoy resulta pobre, estructurada por géneros (poesía, ensayo, ficción, antología, obras completas y textos que Fernández Moreno utiliza en el libro) y más sobre Borges —otra bibliografía general—; y una *Cronología del ultraísmo*, del 21 al 27, con la transcripción del artículo «Ultraísmo» en *Nosotros*, 1921, y las respuestas de Borges a la famosa encuesta de *Nosotros* (1923); incluye asimismo el manifiesto de *Martín Fierro* (núm. 4, mayo 1924). Citaré por el libro.

dualidad se llamó ficción» (p. 17).

Una complicada teoría, gestada a posteriori para justificar lo que Fernández Moreno quiere justificar: que los cambios de orientación del argentino vienen exigidos por su coherencia intelectual, que le impulsa del poema al ensayo y la narrativa —aunque personalmente el crítico prefiera el primero—. *El poeta* (pp. 19-24) se centra en *Fervor...* y caracteriza como «vanguardista» una actividad que es medio de conocimiento y puede definirse como «sentimental pensar». Con ello alude Fernández Moreno al «velo intelectual [que] se interpone casi siempre entre su poesía y el lector». A renglón seguido, el crítico destaca la importancia del tiempo cuya irreversibilidad implica, de rechazo, el amor por lo inmediato: el arrabal, el patio...¹¹. En la poesía de los cuarenta cree detectar mayor preeminencia del sentimiento (asunto en el que acierta, adelantando su evolución posterior desde *Elogio de la sombra* hasta *Los conjurados*).

El ensayista se funda en el concepto borgiano de que el lenguaje «organiza» la realidad. No obstante, para Fernández Moreno el ensayo es lo más débil de su obra, porque no busca la verdad, sino el asombro, la paradoja; toma el funcionamiento del pensar como un fin en sí. Aquí radicaría su limitación —según él—. Por otra parte, Moreno no consigue justificar el fragmentarismo, cierta afectación y la indudable imprecisión que recorren las múltiples notas y crónicas bibliográficas, cuyo «esplendor estilístico» no debe ser fin en sí. Implícitamente, en este apartado el crítico asume muchos puntos de vista de los detractores borgianos.

El narrador examina esta faceta desde la perspectiva de la literatura fantástica:

«...el trabajo de composición en los cuentos fantásticos de Borges consistirá en distribuir sobre un mismo plano aparentemente informativo, minucioso y frío, la suma de sus materiales: desde la real realidad de escritores o amigos que sabemos corporalmente existentes hasta el mismísimo relato fantástico. Así lo real se irrealiza y lo irreal se realiza, y se crea ese ámbito de inverosimilitud verosímil o de verosimilitud inverosímil que define la literatura fantástica» (p. 30).

Justamente por esta línea de investigación empeñada en descubrir las técnicas que permiten «irrealizar» lo real camina el estudio de Ana María Barrenechea, quien es consciente de que su enfoque es sólo uno de los posibles «en un escritor que se caracteriza precisamente por la riqueza y la complejidad de su

¹¹ Fernández Moreno sale al paso de las críticas que Prieto vertiera un año antes en su libro: no se puede hablar de «abuso de animismo» — como hace Prieto—. El uso de adverbios y adjetivos está justificado por la importancia de la noción temporal en Borges.

arte» (p. 113) y de su persona: «en Borges nunca fue incompatible el ser argentino y el ser ampliamente humano, y desde el comienzo lo solicitaron muy diversas cuestiones estéticas y filosóficas» (p. 13). Las plasmó en poemas, ensayos y ficciones. Como autor de estas últimas, «lo fundamental es su capacidad de maravillarse ante las teorías de los hombres que intentan interpretar un mundo y un destino definitivamente impenetrables» (p. 15). Barrenechea aborda el cosmos de su compatriota circunscribiéndolo a cinco temas: el infinito, el caos, la personalidad, el tiempo y la materia. En cada uno de ellos:

«...estudia las alusiones filosóficas y literarias, la estructura de los relatos, los objetos que figuran con valor simbólico, las metáforas, el vocabulario preferido y, a veces, la sintaxis» (p. 16).

El estudio es exhaustivo y la ejemplificación desborda todo límite. El lector se encuentra ante un trabajo serio, empeñado en «demostrar» sobre los textos sin aventurar hipótesis más o menos felices. En el primer capítulo se plantea cómo Borges intenta disolver cualquier realidad con la presencia del infinito—desde la simple alusión al complejo argumento—: «los vastos ámbitos espaciales y temporales, las multiplicaciones interminables, el camino sin fin (lineal o cíclico o laberíntico), la inmovilización en un gesto» (p. 19) son otras tantas formas de concretarlo. Para ello, ha ido gestando todo un vocabulario de la vastedad y de la pluralidad que hoy cualquiera puede identificar con su literatura: *vasto, infinito, remoto, inmortal, vertiginoso, innumerable, populoso...* Los espejos enfrentados y la biblioteca son símbolo del incomprensible y enloquecedor destino humano: un eterno peregrinar cíclico por un orbe agobiante.

Por ello, el capítulo II da paso al inevitable binomio (*caos/cosmos*) que sintetiza la relación mundo/ser humano. Barrenechea opina que el escritor «más que en tratar de encontrar una solución que de antemano sabe condenada al fracaso, se detiene en comentar o reelaborar las soluciones literarias o filosóficas de mayor poder imaginativo para comunicar el drama o la magia del destino humano» (p. 39). Un repaso a las teogonías y cosmogonías gnósticas, al platonismo y a la cábala judía en su pretensión de acceder al sentido secreto del universo, le sitúa ante ese sueño de Dios, fría creación de un dios loco, laberinto o biblioteca sin salida que se plasma a través de un conjunto de verbos y adjetivos como *tejer, urdir, intrincado, inextricable, tortuoso...* (*El inmortal, La casa de Asterión...*). No sólo el destino del universo; también el destino personal atrae al creador que presenta a su criatura «en el instante de su vida en que se enfrenta con la revelación» (p. 55). El *Poema conjetural* y la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* son paradigmas de estos actos y vidas simbólicas encerrados en relatos «con clave», en los que la

estudiosa ve junto a un interés estético, «una manifestación más de la inseguridad humana acerca de la clave del universo y una vaga alusión panteísta a la fusión de los más opuestos destinos» (p. 58).

El panteísmo y la personalidad (III) retorna a uno de los *leitmotiv* borgianos, su «amargo convencimiento de que el universo y el destino del hombre dentro del universo son inexplicables, y de que cualquier utensilio humano —pensamiento, lenguaje, construcciones filosóficas— es inadecuado para aprehenderlas» (p. 61). Por eso relega a la teología y la filosofía al nivel de la literatura fantástica. Y por ello también, guiado por Mauthner y por las especulaciones del nominalismo inglés, siente un especial recelo ante el lenguaje: instrumento de ordenación y posesión del universo, de cuyos límites desconfía. Con las enumeraciones intenta paliar la incomunicabilidad de las experiencias no compartidas (*El Aleph*, *El Zahir*, *La escritura del dios*) y la inabarcabilidad del infinito. «Empeñado en la tarea de libertarnos de la realidad y las limitaciones de este mundo, disuelve la conciencia de la personalidad para lograrlo» (p. 69). Berkeley, Hume, Leibniz, Spinoza, Schopenhauer y el panteísmo nihilista oriental confluyen en esta tarea cuyos resultados pueden seguirse en *El inmortal* o *La escritura del dios*. La paradoja es que ser todos los hombres es lo mismo que ser nadie; y hay toda una colección de fórmulas panteístas encaminadas a disolver al individuo —como en *Los teólogos*— en que se parte del escepticismo burlón para derivar hacia lo patético.

El capítulo IV (*El tiempo y la eternidad*) rastrea las alusiones al fluir temporal desde los primeros poemas, teñidos por ocasos y colores irrecuperables; asimismo bucea en las versiones folklóricas del tiempo abreviado o dilatado, materia de relatos como *El milagro secreto*. Pero además «el tiempo constituye uno de los conceptos que hay que desintegrar para destruir la conciencia que tienen las gentes de ser cada cual una entidad con vida propia y bien concreta» (p. 81):

«Al lector cómodamente instalado en la vida Borges le ha presentado el espectáculo perturbador de un transcurrir inverso de las horas, de un futuro ya existente, de una vida que es todo pasado, de un pasado ilusorio o que es posible borrar o transformar a capricho. También le ha ofrecido un mundo en que el tiempo se ramifica y el hombre vive un número creciente de vidas que proliferan hasta el infinito [...] o el viaje interminable de los aplazamientos en la peregrinación de “El acercamiento a Almotásim” [...] o los repetidos círculos del eterno retorno que convierte a los hombres en autómatas dedicados a copiar por enésima vez los mismos gestos [...]. Cabe realizar otra operación mágica: anular el tiempo y regalarle la eternidad» (p. 88).

A partir de aquí, Barrenechea explora la utilización borgiana del concepto de

eternidad cristiana «que convierte a los hombres en autómatas que practican gestos prefijados» (p. 90) y «la eternidad de los arquetipos platónicos [que] desempeña especialmente la función desrealizadora de convertir este mundo en una copia o espejo de un orden superior» (p. 90). Desde esos parámetros es muy fácil el salto a *El idealismo y otras formas de la irrealidad* (V), apoyado en la filosofía de Berkeley «para quien el mundo no existe fuera de la mente de los que lo perciben o de la mente divina, el platonismo para quien el mundo es un reflejo de los arquetipos eternos, la creencia cristiana en un Dios creador y conservador del hombre, que vive mientras el Señor lo piensa, las creencias orientales en un orbe puramente apariencial en las que hasta el Nirvana deja de ser (o de no ser)» (p. 95). *Las ruinas circulares, Tlón, La busca de Averroes, La encrucijada de Berkeley, Nueva refutación del tiempo...* y tantos otros textos son campo privilegiado para el análisis de la investigadora. Símbolos de esa irrealidad serán los espejos y los sueños, mientras que se perfila todo un vocabulario de la duda y la conjetura con reflejos sintácticos —lo parentético— y toda una adjetivación de lo borroso.

Como conclusión, Barrenechea apuesta por un Borges de extrema lucidez, escéptico e irónico, apasionado por el juego que, como en tanta literatura de vanguardia, encubre la desolada angustia del ser humano ante los problemas que le desbordan. En respuesta al reto implícito, se ha «empeñado en destruir la realidad y en convertirnos en sombras» (p. 112). Para ello, su arte de escritor vitaliza toda una serie de doctrinas con las que juega convencido de que «nada tiene sentido en el destino del hombre» (p. 112). Por tanto, habrá que desechar la tentación de buscar en su obra una coherencia metafísica.

En conjunto es éste un estudio crucial, eminentemente descriptivo y con ejemplos tomados de toda la producción de Borges, lo que ayuda a formar una visión unitaria de su obra. El análisis estilístico, en la línea de Amado Alonso, permite profundizar en el plano de la lengua que —como han demostrado trabajos posteriores, incluso de la misma autora, en uno de los apéndices titulado *Borges y la narración que se autoanaliza*, pp. 130-140—, es prioritario para la construcción del orbe borgiano. Bien es verdad que no agota las posibilidades de esta literatura, y que tal vez adolece de falta de centro y de exceso de documentación. Pero abrió vías ineludibles para la investigación posterior¹².

¹² María Luisa Bastos (pp. 220-221) alaba su análisis «deliberado y concienzudo» y su «saludable asepsia», pero critica la estructura del libro en que un exceso de apartados dispersa el análisis, sin permitir extraer todas las conclusiones pertinentes. De alguna forma, es una consecuencia del método estilístico que se detiene en minucias y no sintetiza las propuestas. Zunilda Gertel (*op. cit.*, p. 24) le achaca no haber logrado una proyección de unidad, es decir, «...su significado trascendente de superar la realidad en la ambivalencia, paradoja esencial del arte borgiano, en donde hay constante tensión de dos elementos contradictorios». Pienso que ambas críticas

Cierra la década un interesante trabajo de Rafael Gutiérrez Girardot: *Jorge Luis Borges, ensayo de interpretación*. Con él la crítica borgiana escapa definitivamente a la órbita de las polémicas argentinas y da el salto a Europa. Girardot ve en este escritor el inicio de una literatura en Hispanoamérica, una literatura con madurez como lo demuestra su tratamiento de lo nacional. En efecto, «no puede surgir una literatura auténticamente nacional mientras ésta no esté dispuesta a recibir y asimilar las otras, mientras aquella se encierre en las vulgares exigencias del nacionalismo» (p. 9). Dispuesto a lograr una unidad de interpretación en la obra analizada, la evalúa en clave de modernidad: en el siglo veinte, poesía, crítica y teoría no son sino vías para dar forma artística al conocimiento. A este tipo de tradición de poeta «doctus» pertenece Borges, «cuya obra se caracteriza, desde sus comienzos, por un esfuerzo de reflexión y por una lúcida conciencia de su situación» (p. 15). Surgido a la palestra literaria contemporáneamente a los ismos, aprovecha de ellos el sentido del juego para liberar al lenguaje de las cadenas del prosaísmo. Ése es el enfoque que Girardot utiliza en los dos primeros capítulos (*Borges, la crítica y la historia literaria hispánica*, cap. I, y *La crítica del lenguaje*, cap. II), para concluir que:

«...la crítica a la lengua española tiene en Borges dos aspectos: es una crítica a la tradición de que se nutre esa lengua y es una crítica a la lengua misma, como preparación a una crítica al lenguaje en cuanto tal» (p. 40).

Su acercamiento a las *kenningar*, a las traducciones de *Las mil y una noches* o al *Quijote* a través de *Pierre Ménard*... no pretende más que poner de manifiesto que «nuestro lenguaje de mortales es un engaño de la conciencia, apariencia de una realidad que creemos poseer y que se nos escapa, dejando en nuestras manos formas vacías para satisfacer, con el juego, la necesidad de descifrar el cosmos» (p. 54). Por ello en el cap. III (*El lenguaje de la metáfora y los géneros literarios*) Girardot estudia cómo el enfoque metafórico enriqueció la prosa al condicionar la «perspectiva» borgiana cuya actitud es de «escepticismo esencial»:

«Cuando las ideas filosóficas y religiosas han perdido su valor de verdad absoluta y sólo se aprecian por lo singular y maravilloso que puede haber en ellas, no cabe otro modo de manejarlas que el del juego, el experimento, la combinación, la perspectiva» (p. 70).

trabajan a fines de los sesenta y desde esa perspectiva sus críticas son válidas. La aportación de Barrenechea a fines de los cincuenta supone un salto de calidad por sus aciertos y su pormenorizado análisis; lo que no es obstáculo para admitir esa falta de «núcleo» y la dependencia de una única «tesis». Trabajos como los de Alazraki tratarán de subsanar estos «fallos».

Para Girardot, todo es juego —las reflexiones, las citas—, un juego que depende de la actitud escéptica patente en la ironía y que obedece al propósito positivo de «purificar el conocimiento literario» (p. 82)¹³. Al estudio de *La ironía, sus motivos y símbolos* está dedicado el cap. IV. El crítico se muestra como buen discípulo de Jean Paul, quien «determinó lo risible como “la transformación de una espera tensa en nada”», es decir, como la relación de una desproporción, en la que primariamente consiste la ironía» (pp. 85-86). En consecuencia, las páginas siguientes están destinadas a indagar estos asertos en *El Zabir*, *La escritura del dios*, *El Aleph* y algunas prosas de *Otras inquisiciones*:

«La espera tensa que se disuelve en nada es el sentido del universo, y la desproporción es la que existe entre la presunta certeza de que el universo tiene un sentido y la otra certeza de que... *no sabemos qué cosa es el universo...*» (p. 89).

Esta desproporción la patentiza Borges con la ironía, cuyos temas y motivos —laberinto, espejo, biblioteca, destino, tiempo, sueño/insomnio...— se ejemplifican en algunos relatos. La actitud irónica no conlleva desesperación o angustia ante la nada que acosa al hombre, porque éste es libre, con la gozosa resignación del que goza su libertad en el juego:

«El juego no es, sin embargo, huida de la realidad, ni tampoco creación cerebral, sino un momento constitutivo de la existencia humana. Por eso las negaciones de Borges, o si se quiere, su nihilismo no son un rechazo del mundo, sino un modo positivo de conocerlo y de vivir en él» (p. 118)¹⁴.

En síntesis: puede considerarse que en la década del cincuenta se produce un evidente salto cualitativo en la crítica sobre Borges. Y paralelamente el escritor se consolida de cara a sus compatriotas, como lo prueba la concesión del Premio

¹³ Y aquí Girardot discrepa de Ana María Barrenechea, cuyo estudio ha venido siguiendo, y que pareciera querer salvar del nihilismo a Borges. Los aspectos positivos que lo contrarrestarían —en versión de Girardot—, «la alusión constante al ejercicio de las letras y la consiguiente profundización de los problemas estéticos; la ferviente poesía en medio de la soledad del hombre; la decisión de aceptar el destino implacable y el gozo creador del autor que ve en el ejercicio de la imaginación la fuerza que supera los límites del ser humano, son formas diversas de expresar ese concepto “nihilista” que, con otro nombre, puede llamarse actitud irónica» (p. 85).

¹⁴ El lector se encuentra ante un ensayo especulativo, que aprovecha muy bien los trabajos de Barrenechea y Tamayo y Ruiz Díaz. Por su brevedad, y sobre todo por su concepción, nunca pretende ser un estudio exhaustivo del escritor. Pienso que es interesante subrayar que Girardot se esfuerza en elaborar una teoría de la literatura borgiana como «juego» en respuesta a unas motivaciones; en ese sentido, muy alejada de lo que harán después críticos como Alicia Jurado o Enrique Anderson Imbert.

Nacional de Literatura 1954-56. En este sentido pueden avalarse las palabras de Rodríguez Monegal, quien elabora su teoría a la vista de textos como *Borges y yo* y de tantas declaraciones del autor:

«...a los cincuenta años, Borges estaba en camino de convertirse en un monstruo sagrado. No era ya el joven que había firmado aquellos primeros poemas en Europa ni el hombre cuyos muchos volúmenes de ensayos, poemas y cuentos cortos habían sido publicados en Argentina durante las décadas de 1930 y 1940. Estaba comenzando a ser un personaje: una máscara que se hacía reconocible de inmediato porque era una versión simplificada y exaltada del escritor. Tanto *El Aleph* (1949) como *Otras inquisiciones* (1952) ayudaban a definir a esa máscara. Pero no fue hasta finalizar la década de 1950 cuando el personaje tomó las riendas y cuando Borges se convirtió irrevocablemente en Borges.»¹⁵.

Ello justifica un cambio considerable en los críticos. Si bien «colea» aún el debate que aglutinara *Megáfono* en torno al supuesto argentinismo/evasionismo borgiano —cuya forma de evaluar incluso incitaba a la discusión, ya que en una hipotética «mesa redonda» cada escritor debía discrepar de o complementar al anterior—; la publicación de sus relatos y ensayos fundamentales suscitó una crítica de más densidad. En esta década, las posiciones están muy claras: aquellos que dependen de un enfoque ideológico incapaz de asumir la independencia de la literatura, su especificidad como obra de arte —Murena, Prieto, David Viñas, Juan Carlos Portantiero, Abelardo Ramos...—, jamás podrán aceptar una obra como la de Borges, creación metaliteraria, juego de la inteligencia que se sustenta y justifica por sí misma. No obstante, el protagonismo generacional que se arrogara Prieto es exagerado y ese «juicio de los parricidas» no puede aplicarse a toda la juventud de la época. Lo prueban los primeros estudios «científicos» que de forma más o menos desapasionada acceden a la exégesis textual del siempre controvertido escritor argentino.

Conviene recordar también que a fines de 1951 Roger Caillois publicó una traducción de *Ficciones* con prólogo de Néstor Ibarra, que fue el comienzo de su difusión internacional. En efecto, el año 52, en *Labyrinthes*, se agrupan muchos textos de *El Aleph*. Desde 1954, Paul y Silvia Bénichou traducen artículos de *Otras inquisiciones*, cuya edición completa, bajo el título de *Enquêtes*, se llevará a cabo en el 57. *Historia de la infamia-Historia de la eternidad* aparecerán en un solo volumen un año después. Y en esta dinámica, incluso Sartre, escritor invocado para desautorizar a Borges, apoyará su publicación en *Les temps modernes*...

Tal vez impulsada por ello, en 1953 la Editorial Emecé, con la que el escritor

¹⁵R. ODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Borges, una biografía...*, op. cit., pp. 375-376.

colaboraba, inicia sus *Obras completas*, con lo que esto suponía de consagración profesional. Por otra parte, la tesis de Barrenechea elaborada en los Estados Unidos, y sobre todo la reseña que escribiera Phillips en 1957 para la *Revista Iberoamericana* de Pittsburgh, comentando los libros de Tamayo y Ruiz Díaz —por un lado—, y Ríos Patrón —por otro—, dan fe de que Borges había ya traspasado las fronteras y era objeto de consideración en la Academia Internacional. Las décadas siguientes cumplirán con creces esta tarea.

3

La década del sesenta: La difusión internacional

Los homenajes pioneros

Indudablemente todos los precedentes del cincuenta auguraban el reconocimiento internacional para Borges. Éste llegó en 1961, con el *Premio Internacional de Editores* (Formentor), que compartió con Samuel Beckett. Por si ello fuera poco, en 1964 la revista *L'Herne* de París le dedicó un número monumental. Sesenta y tres colaboradores de distintas nacionalidades aparecen fundidos en un volumen que contiene testimonios de su madre y amigos; correspondencia de Borges; textos inéditos, cuya traducción se vio inmediatamente recompensada por el impulso al conocimiento de su obra; una serie de entrevistas realizadas por Napoleón Murat, James Irby, Gloria Alcorta y Carlos Peralta¹; una algo más especial, por Ibarra, que lleva como título el de su libro del 69; una cronología del ultraísmo a cargo de César Fernández Moreno; una biografía encomendada a Milleret, quien a lo largo de la década publicará sus *Entretiens avec Jorge Luis Borges* en 1967; un glosario argentino por

¹ Irby era un entusiasta admirador que escribía entonces su tesis doctoral. Alguno de los temas que toca son más interesantes para conocer la obra de Borges que los abordados por los otros tres. En cuanto a Murat, divide los asuntos en tres apartados (I. Vida y obra; II. Lengua, literatura y cine, y III. La política y la guerra) de distinta longitud: por ej., el último es muy breve. Los otros dos pretenden ser repaso bastante sistemáticos, tal vez demasiado codificados. La de Peralta no deja de ser un juego periodístico de asociación de palabras y había ya aparecido en *Marcha*, de Montevideo (1963). En 1968 (Buenos Aires, Galerna), y bajo el título *Encuentro con Borges*, se editó un librito que reúne las entrevistas de Irby, Murat y Peralta.

Juan de Montalbán; un intento de bibliografía completa, que llevan a cabo con singular dedicación Lydia Revello y Lucio Nodier; y una larga serie de trabajos de los más distintos niveles, en los que es obligado reconocer la masiva participación de especialistas franceses que medirán a Borges por el rasero de la literatura, lejos ya de las pueblerinas controversias que lo habían zarandeado².

De algún modo, la selección realizada por el *Cabier de L'Herne* ya es un índice de lo que hay de perdurable en este homenaje. Bajo el epígrafe de *Situation*, Miguel Enguádanos sale al paso de las interminables disputas de años anteriores sobre «el carácter argentino de Borges», contestando especialmente a Murena al plantear que lo interesante no es la relación del carácter del escritor con la realidad histórica de su país, sino la veracidad y autenticidad del sentimiento en sí, en su alma. André Marcel d'Ans sitúa a Borges en relación a la poesía de América, y Guillermo de Torre hace lo mismo con el lector respecto de la prehistoria ultraísta de su cuñado. Los dos restantes artículos de este apartado no por conocidos dejan de tener interés. En el primero, Ernesto Sábato reflexiona sobre *Les deux Borges* (pp. 144-165): aquel que se ha dejado atraer por Europa como paradigma de cultura, y el que ha sentido la llamada de su tierra. Su argentinidad —dirá— refleja la tristeza y la melancolía del país, recogidas en el tango; así como el carácter metafísico de su literatura, y la preocupación por el tiempo en su caso. Ambas se explican por la peculiar evolución histórica de esta inmensa llanura en la que creció desmesuradamente una megalópolis como Buenos Aires. En todo caso, Sábato, recordando la imposibilidad de ser original de forma absoluta, sale al paso de las críticas marxistas a su compatriota:

«Il n'y a pas de littérature nationale et de littérature universelle: il y a la littérature profonde et la littérature superficielle. Et voilà tout. Si quelque chose est profond, *ipso facto* il exprime l'âme de son peuple et, d'une manière ou d'une autre, est engagé avec son temps» (p. 152).

Recuerda cómo su camarada, apoyándose en el Círculo de Viena, ha enfocado la metafísica como rama de la literatura fantástica, utilizándola por lo singular, divertido o asombroso que hay en ella. La negación del tiempo que

² En 1981, *L'Herne* publicó una reimpresión del número y paralelamente un *Cabier de L'Herne*, edición reducida en la que se conservan los testimonios de su madre, Silvina Ocampo y Alicia Jurado; ha desaparecido la correspondencia de Borges con Alfonso Reyes y ocho de sus «textes inédits»; igualmente se suprimieron los que se presentaban bajo el epígrafe de «interferences»; los trece de «situation» se vieron reducidos a seis; de los «essais» solamente se retiraron las dos notas de Manuel Durán y Daniel Devoto. El *corpus* final se agiliza también al reducir las entrevistas a la de Murat y sustraer la «cronología del ultraísmo» de Fernández Moreno (accesible en sus libros y mucho menos interesante para la evaluación del Borges total).

hiere es simple secuela de una temible hipótesis que le ronda: el carácter soñado de la realidad. El mundo platónico es un refugio para quien se siente fascinado y temeroso ante lo real. Detrás de sus abstracciones, contradictorio y culpable, Borges juega y se siente atraído por lo que le falta: la vida y la fuerza, ritualizando la barbarie literaria del pasado. Pero esa vida «impura» se le insinúa en párrafos tan famosos como aquel «and yet, and yet», confesión final de un poeta que supo decir la miseria y grandeza de la condición humana y que, por eso, perdurará³.

Peltzer estudia *Les masques de Borges* (pp.166-175), concretándolas en el simple placer de la cosa literaria —exagerada en su etapa juvenil—, el paisaje —máscara transitoria que le lleva a enraizarse con lo argentino como rechazo al exagerado cosmopolitismo de su familia, o como deseo profundo de estabilidad—, y la máscara metafísica —la más estable—, según la cual el mundo es un laberinto en el que el hombre está prisionero. *El inmortal* y *El Aleph* avalarían que todo es inalcanzable, por lo que sólo cabe llorar sus vanas tentativas, mientras que *La escritura del dios* apuntaría un momentáneo respiro de iluminación y verdad.

Las notas eliminadas del *Cabier* no aportan demasiado⁴; no obstante, sí sería interesante señalar la de Abelardo Castillo, *Borges et la nouvelle generation*, representativa de la crítica de Prieto, pero sin su virulencia. «Je n'aime pas Borges; je l'admire»⁵ —dice—. Sus nueve libros lo avalan, pero se le detesta por cuestión de principio —distancia generacional—, así como por su actitud ideológica «conservadora» y por la paradoja de haber hecho amar a los argentinos una literatura que no es la suya. Este artículo es prácticamente excepcional en el conjunto interpretativo-laudatorio del número⁶.

³ Es patente la distancia que separa a Sábato de su compatriota, a quien acusa de «...incapacité à comprendre et sentir la *totalité de sa nation*» (p. 153) y de refugiarse en el reino del espíritu puro. A pesar de estar subyugado por la búsqueda del infinito, Sábato opina «...qu'en vérité ce qui est digne d'une grande littérature c'est l'esprit impur, c'est-à-dire l'homme, l'homme qui vit dans ce confus univers héraclitéen, non pas le fantôme qui réside dans le ciel platonique» (p. 163). El artículo refleja sus opiniones vertidas ya en *Uno y el Universo* (Buenos Aires, Sudamericana, 1952). Y volverá a reproducirse varias veces, por ejemplo en *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre*. Santiago de Chile, Ed. de la Universidad, 1968, pp. 31-62.

⁴ Scheneider imagina un Borges que aprendió de los extremismos de la primera generación romántica; Magrini idealiza al autor como amante de Buenos Aires; Juarroz recuerda brevísimamente la significación de las periferias para el enamorado de Adrogué; Cocaro escenifica el momento en que el escritor recibe de su boca la historia de Francisco el Real, punto de partida de *El desafío* (1952) y recogida antes en *Evaristo Carriego*, y Mujica Lainez trabaja sobre la noción de un Borges criollo —como él mismo— para quien «patria» y «familia» son una sola y misma realidad, y que se ha hecho digno de los suyos al combatir con la pluma. La reseña de Gutiérrez Girardot *Borges en Allemagne* será editada en español en el colectivo de Taurus coordinado por Alazraki.

⁵ *L'Hermé*, París, 1981, p. 199.

⁶ Tal vez sería oportuno recordar que, entre los franceses, casi con seguridad la única colaboración contraria a Borges es la de André Marcel d'Ans, quien termina su artículo

Si las notas que acabo de comentar «situaban» a Borges en el contexto literario argentino y daban unas primeras pinceladas sobre las peculiaridades de su obra, los estudios recolectados bajo el epígrafe de *Essais* lo profundizan a diversos niveles⁷. Horst (pp. 193-203) se enfrenta a los problemas de su traducción al alemán. Carrouges, Citati y Durand glosan sus textos a partir de una tesis inicial⁸. Unos cuantos investigadores se preguntan por el lugar de Borges en la literatura hispanoamericana y, en general, lo califican como iniciador de una tradición filosófica. Es el caso de *La mort vécue de J. L. Borges* (pp. 374-384):

«...la déficience que l'oeuvre de Borges tente de pallier: la absence de la philosophie, ou mieux de tradition philosophique dans la littérature américaine. Chez lui, littérature et philosophie se confondent. Sa démarche est déterminée absolument par une intuition métaphysique: l'illusion de temps» (p. 376).

En este trabajo, André mantiene la tesis de que es el «horror abstracto» equiparable a la muerte del deseo, lo que estructura los ensayos y cuentos de este escritor distinto a todos en su continente. Por su parte, Louis Vax (pp. 249-257) es uno de los primeros en sostener el valor de la filosofía borgiana, por su actitud ante la realidad y por la problemática que le interesa ligada a temas clásicos como el tiempo, la eternidad o la conciencia del yo. En consecuencia, se pregunta: «Borges fait-il autre chose, en sa légère et fausse naïveté, que les

condenándole por la ausencia de «compromiso». Eco de las polémicas del cono Sur, no en vano está escrita por un francés residente en Chile. Y de los textos «hispanos», «Le refus de l'histoire», de Antonio Regalado Jr., sin condenarla, ve la literatura borgiana como rechazo social de una realidad argentina depauperada y problemática a partir de la independencia. Su tesis es que, en consecuencia, Borges apuesta por lo universal identificado con el europeísmo, por el eterno retorno, como sustitución de la idea de progreso ligada a una sociedad regida por la historia lineal, y por el nominalismo, producto del horror ideológico y del rechazo de la acción. No obstante, pienso que hacer depender del contexto social la literatura de Borges es una equivocación.

⁷ Silvia Molloy ha recordado la desigualdad de los estudios: al ser una *summa*, está todo, lo bueno y lo malo, sin demasiado orden y algunas veces de modo repetitivo; lo cual —pienso— es inevitable en un número homenaje con colaboradores de ambos lados del Atlántico. Así como los argentinos, en ocasiones, insistían en semblanzas fruto del contacto personal, entre los franceses abundan los estudios específicos de su obra.

⁸ Al enfocar el estudio de *Tlön* (pp. 230-235), Carrouges plantea el conflicto de imaginación/naturaleza en la historia, para concluir cuestionando la invención del planeta por parte de Borges: todos somos ciudadanos de *Tlön* sin saberlo. Citati (pp. 287-293), bajo la imagen del imperfecto bibliotecario, presenta a Borges como desafío al tópico de la ausencia de filosofía en el mundo hispánico. Según él, en sus textos el argentino practica un idealismo, fusión de filosofía fantástica y relato fantástico, y su ironía, erudición y mistificación no son sino máscaras para no desvelarse. Durand estudia el homenaje de Borges a Dakar en su poesía (pp. 439-442).

philosophes en leurs discours pesants?» (p. 254). Partiendo de ese supuesto, Jean Wahl, bajo el título *Les personnes et l'impersonnel* (pp. 258-272), glosa su filosofía apoyándose en abundantes textos del argentino: nominalismo, panteísmo, culto del instante, forma, esencia/existencia, pesimismo/optimismo, realismo/idealismo... «plus qu'une science, ce que Borges nous propose, c'est un profond questionnement, une profonde ignorance» (p. 272), y eso es lo propio de la disciplina filosófica⁹.

De cualquier forma, junto al aspecto lúdico en ocasiones tratado, la visión que impera en estos esbozos es la de un Borges ideólogo¹⁰ que esconde su complejidad tras múltiples máscaras: ésta es la clave del excelente artículo de Brion *Masques, miroirs, mensonges et labyrinthe* (pp. 341-363). Brion estudia las máscaras de lo disímil, la impostura y el vicio en *Historia universal de la infamia*, la de lo indescifrable, en las *kennigar...*, para intentar después una revisión de las estructuras del viaje iniciático, la intriga policial y el laberinto en *El acercamiento a Almótasim*, *La muerte y la brújula* y *El jardín de los senderos que se bifurcan*, respectivamente. La revitalización de los viejos esquemas con un sesgo tan personal enriquece una literatura cuyo anclaje en un espacio y tiempo laberínticos le confiere una modernidad equiparable a la de los grandes autores contemporáneos:

«Le vertige métaphysique dans lequel nous plongeant les livres du grand écrivain argentin découle d'un concept d'angoisse, qui a été familier déjà à Kierkegaard et à Kafka: architecte de labyrinthes intellectuels, Borges est bien de leur famille» (pp. 362-363).

En el número están los «especialistas» borgianos, tanto franceses (el recién citado Brion, Caillois, Lefebvre, Bénichou...) como internacionales (Gutiérrez Girardot, Barrenechea, Monegal..., quienes entonces habían publicado un libro sobre el autor). Algunos reelaboran asuntos sobre los que ya trabajaron: es el caso de Caillois con *Les thèmes fondamentaux de J. L. Borges* (pp. 179-192), texto que incide con especial insistencia en el tiempo circular y el laberinto, o de Bénichou, que presenta un trabajo muy específico sobre fuentes: *Koublai Khan, Coleridge et Borges* (pp. 444-452). Otros amplían el campo con estudios parciales que se entienden dentro del contexto global de su libro, como sucede con *Une fiction de*

⁹ Este reconocimiento adquiere todo su sentido al comprobar que, al menos estos dos últimos, son especialistas en filosofía o historia de las ideas.

¹⁰ Es también el marco del estudio de Rabi, *Fascination de la Kabbale* (pp. 273-286), con un sentido mucho más restringido, como puede deducirse del título. Aporta más sobre esta materia en general que sobre Borges en particular.

Jorge Luis Borges (pp. 335-340), de Barrenechea, donde a partir de *La biblioteca total* (ensayo) y *La biblioteca de Babel* (cuento) se pone de manifiesto el arte de la escritura borgiana «insurpassable dans son aptitude à animer une construction métaphysique ou un problème intellectuel, comme si c'était une "aventure" de la pensée» (p. 339).

Es también el caso de Rodríguez Monegal, quien reconoce extraer de su libro del 57 la parte dedicada al ensayo. El artículo es de una claridad meridiana: Borges sería —según su interpretación— un hombre que conversa envuelto en perplejidades metafísicas y revisa múltiples doctrinas filosóficas o teológicas; para concluir convencido de la irrealidad del mundo aparente. Su idealismo, que va más allá de Berkeley, Hume y Schopenhauer, anula tanto espacio como tiempo. Por otra parte, la constatación de los riesgos y la incertidumbre de la crítica le llevará a enunciar los principios de una nueva retórica apuntalada en tres temas básicos: el lenguaje, la metáfora y los procedimientos narrativos. Una importante conclusión se desgaja de su artículo: la unidad central de su obra y la identificación de ésta con su autor:

«...une visible identité entre le monde des fictions et celui qu'habite réellement son inventeur; l'intuition que la réalité est pour Borges cauchemardesque, que ses fictions (fantastiques ou réalistes) sont véritables en ce sens qu'elles copient une réalité hallucinée: celle de son auteur» (p. 417).

Borges es toda una literatura, y más allá de las banales discusiones sobre cosmopolitismo/criollismo, debería juzgarse a partir de su coherencia interna que le llevó a verterse en múltiples cauces. El trasfondo psicoanalítico de esta interpretación se agigantará con los años hasta cuajar en la monumental *biografía literaria* del argentino.

A pesar de su intención inicial de ceñirse a un aspecto de su producción, Monegal termina por hacer una «enmienda a la totalidad»; algo pretendido desde el principio por Gutiérrez Girardot, cuyo punto de partida es más ambicioso, como refleja su título *Borges el Hacedor* (pp. 236-248). El crítico colombiano demuestra la modernidad de Borges, al encararlo con escritores como Hölderlin, Musil o Walter Benjamin, con los que tiene puntos en común. Y posteriormente bucea en la cosmovisión borgiana destacando sus puntos esenciales: el uso de fuentes literarias, que revela una concepción del universo en que «todo es uno» y «todo está en todo». Tiempo y espacio se anulan, y el narrador puede desarrollar un asunto en diversos tiempos. La biblioteca se iguala al universo, porque ser y apariencia se confunden. El arte es la única actividad metafísica posible. La actitud literaria frente a lo real que mantiene el escritor conlleva

como corolario que la oposición americanismo/europeísmo sea algo secundario. La concepción de la metáfora como un contacto momentáneo de dos imágenes determina que sus poemas se elaboren como exposición en imágenes de un pensamiento. Finalmente, es abordado el sentido de los géneros en Borges y su escepticismo, que se traduce en esa mezcla especial de melancolía e ironía, tan propias de la modernidad. Un artículo global y denso que figura aquí por derecho propio ¹¹.

Para cerrar este apartado de los especialistas en cuyo haber existe un libro sobre el argentino, podría citarse a Murillo, que todavía no había publicado el suyo (1968), pero del que su extenso y pormenorizado análisis sobre *El inmortal* (pp. 302-334) es un buen avance. Murillo comienza por identificar al inmortal con el «poeta inmortal», que vive su inmortalidad dentro del tiempo. Para el crítico, la clave de este relato —extensible a toda la narrativa borgiana, como demostrará con su libro— es la ironía, una ironía que supone tomar conciencia de lo arquetípico en muchas actuaciones individuales, y de lo individual que vivifica la abstracción del arquetipo:

«L'ironie en question n'est pas un élément accessoire dépendant simplement du caractère subjectif des perceptions individuelles, mais une composante voulue du récit que nous devons apprécier pour pouvoir accéder à une compréhension totale de l'auteur et du récit en tant qu'oeuvre d'art littéraire» (p. 304).

El cúmulo de interpretaciones revisado constituye un haz de versiones complementarias, al que los teóricos de la crítica francesa (Genette, Ollier y otros) añaden una nueva vertiente enriquecedora: el lenguaje. Ollier, en *Thème du texte et du complot* (pp. 294-301), analiza brevemente *Tema del traidor y el héroe* considerándolo paradigma de apropiación de lo cotidiano según una estructura literaria preexistente. Su importancia reside —según él— en que «Borges y monte et démonte sous nous yeux les rouages de la machine, montre comme les mots l'alimentent et assurent sa bonne marche, sécrétant *une histoire* et sécrètent *l'Histoire*» (p. 299). En resumen, es la palabra lo que sustenta el texto y no cualquier previsible mimesis. En la misma línea, el artículo de Genette, *La littérature selon Borges* (pp. 364-373), explora sus modelos, esos precursores que el autor confiesa y entre los que destaca aquellos que vieron la literatura universal

¹¹ Girardot nunca abandonó el estudio de Borges. Sus contribuciones en homenajes y colectivos tuvieron mucho que ver con la recepción bibliográfica del argentino en Alemania. Pero estudiaron también los cuentos y la cosmovisión borgiana, en general. Fruto de esta labor desarrollada durante años puede considerarse su último libro, miscelánea de trabajos en torno a Borges. Me refiero a *Jorge Luis Borges. El gusto de ser modesto*. Santafé de Bogotá, Panamericana, 1998.

como una vasta creación anónima donde cada autor encarna de manera fortuita a un espíritu intemporal e impersonal. Dos consecuencias se imponen: una de tipo panteísta, según la cual el mundo de los libros y el libro del mundo no son más que uno; y otra que reseña la falta de interés de la multiplicidad de autores, ya que sus peculiaridades personales no afectan las obras. En resumen, este planteamiento echa por tierra el postulado clásico de que una obra refleja a su autor. Genette aplica a Borges sus mismas teorías al considerarlo un producto de lecturas:

«...son oeuvre ne nous apparaît plus comme une création personnelle, mais comme le résultat fortuit d'une mystérieuse aventure bibliographique» (p. 370).

Sobre este «producto de lecturas» el escritor no debe ejercer ningún privilegio, sino que más bien deja su obra abierta al público, que la recrea en cada nueva lectura:

«Le livre n'est pas une entité close: c'est une relation, c'est un centre d'innombrables relations. Chaque livre renaît à chaque lecture, et l'histoire littéraire est au moins autant l'histoire des façons ou des raisons de lire, que celle des manières d'écrire ou des objets d'écriture» (p. 371).

En consecuencia, el tiempo de las obras es el espacio infinito de la lectura, nunca el estrecho y cerrado de la escritura. El espacio literario es la memoria de los hombres.

Este artículo de Genette —comienzo de una fecunda relación con los textos borgianos¹²— puede considerarse punto de partida de un enfoque metaliterario que se difundirá entre los franceses a lo largo de esta década y cuajará definitivamente en los ochenta. Por el momento conecta con el arranque del artículo de Coyné, *Une littérature du «suspçon»* (pp. 385-401), que es más amplio y disperso. Para Coyné, la literatura borgiana surge del Borges lector y va de la creación a la crítica en un circuito cerrado que se sustenta a sí mismo:

«Mais l'auteur n'a pas non plus à ménager la susceptibilité du lecteur; il s'explique d'abord avec lui-même, et si Borges va et vient de la création à la critique, c'est qu'il sera toujours en reste avec ses rêves, mais que ceux-ci jamais ne comblerons ses doutes. Qu'avant d'écrire il soit lui aussi quelqu'un qui lit, lui sert à soutenir ce

¹² No sólo a nivel de sus propios trabajos, sino también como dirección de tesis doctorales que exploran las diversas vertientes de la metaliteratura borgiana. Es el caso de la tesis de Raphaël Lellouche publicada bajo el título *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*. París, Balland, 1989.

va-et-bien» (p. 391).

Varios núcleos retienen la atención del crítico: la pervivencia de la literatura frente al paso del tiempo, las relaciones con Breton o Bloy, la preocupación metafísica como generadora del asombro, o esa nostalgia ante la inminencia de una revelación que experimenta frente al espejo...

El número de *L'Herne* terminó de consagrar a Borges. Por la amplitud y seriedad de los artículos incluidos en él no puede compararse a ningún otro homenaje de la década. Aun así, habría que señalar para los anales de la historia literaria el número que le dedicó *Norte*, de Amsterdam, no tanto por los estudios como por el cuestionario *Borges: ausente o presente*, con que Rodolfo Alonso aborda la tarea de ofrecer al lector europeo una muestra representativa de «lo que piensan de Borges en la actualidad diez jóvenes argentinos de mi generación» (p. 3). Tal vez esta frase de Elvira Orphée: «No encuentro nadie hoy que tenga impresiones digitales tan profundas como Borges» (p. 5) resuma el sentir de Raúl Gustavo Aguirre, Haroldo Conti, Sara Gallardo, Griselda Gámbaro, Néstor Sánchez, Alicia Suárez, A. C. Vila Ortiz y José Luis Vittori, quienes apuntan la valía del maestro en un amplio registro, que va desde la admiración hasta el reconocimiento de sus méritos. Sigue acusándose esa distancia perceptible entre «la severidad geométrica de un mito» y la lucha cotidiana de los seres humanos; pero han desaparecido las barreras.

Las primeras biografías

Acaso el reconocimiento y la consagración internacional fueran la causa de que la Editorial Eudeba de Buenos Aires decidiera incluirlo en su colección de clásicos *Genio y figura de...* El encargo se le hizo a una de sus colaboradoras, Alicia Jurado, que en el 64 lanzó un pequeño estudio con evidentes aportaciones a la biografía del escritor¹³. Su admiración por él le lleva a tratar de defenderlo de sus detractores, entrando en polémica implícita con ellos, si bien es verdad que no concreta nombres. Tal vez sus dos núcleos argumentativos más contumaces se centren en torno a dos acusaciones muy extendidas: «Borges, escritor para escritores» y «Borges, extranjero». En cuanto a lo último, rastrea en sus obras abundantes muestras de color local, sin comprender que la nacionalidad no se

¹³ Zunilda Gertel sugiere que «la amistad y admiración de la autora por Borges hacen que la figura del hombre se alce por sobre la del escritor —lo que no deja de ser válido, y así lo sugiere el título—. De ahí que la biografía esté mejor lograda que la interpretación de la obra, no sujeta a una actitud metódica que demuestre lo que postula» (*Borges y su retorno...*, *op. cit.*, p. 26). Pienso que la crítica de Gertel es acertada y que Alicia Jurado adolece en ocasiones de falta de objetividad.

identifica con eso. Y respecto de lo primero —según Alicia Jurado— el argentino escribe para una medianía culta e inteligente, apasionada por los juegos del intelecto, lo que —pienso— puede ser verdad, pero su concepto metaliterario de la escritura le convierte en un producto especialmente indicado para sus compañeros de armas.

La tesis del estudio relaciona al autor con el juego. Por eso, tras un apartado de *Cronología* (cap. I), otro que lleva por rúbrica el texto de *El Hacedor, Borges y yo* (cap. II), y un tercero centrado en la *Biografía* (cap. III), se llega al núcleo de su propuesta, *El jugador* (cap. IV):

«Sólo se trata de juegos, sin ningún propósito ulterior —magníficos y sutiles juegos de la erudición manejada por el talento—, el único refugio de una inteligencia demasiado lúcida para caer en la trampa de ninguna certeza» (p. 60).

En ese juego, esta autora señala una preferencia del escritor por determinados temas, como la confusión realidad/sueño, profecías, desdoblamiento del cuerpo físico, sugestión, hipnosis, sueños premonitorios, inexorabilidad del destino, teologías y monstruos mitológicos, juegos con el lenguaje... y, en general, los temas señalados por Barrenechea, a los que ella añadirá el destino. *Las reglas del juego* contemplan su predilección por la filosofía idealista y oriental, así como por la teología, predilección de un *dilettante* que postula un dios para sostener su obra y el universo, uno y el mismo. Sus imágenes —tigre, puñal, cuchillo, espejo, laberinto...— se reiteran en *las piezas del juego*, cuentos contruidos con argumentos, con personajes que manipula como peones de ajedrez. Una serie de procedimientos —la inclusión de un relato en otro, la invención de libros y autores, o la mezcla de seres reales e imaginarios— acreditan la autenticidad borgiana. En el análisis de los poemas, advierte en el argentino la búsqueda de la verdad sobre la belleza; algo que —según Jurado— en absoluto interesa en la prosa, regida por la búsqueda de originalidad o el afán de sorprender. Un último apartado sobre la lengua cierra su trabajo, en la línea de constatar su aquilatada excelencia estilística, como fruto de la «voluntad de estilo». Los neologismos primigenios fueron puliéndose hasta lograr un equilibrio entre el habla criolla y el castellano correcto. Humor, ironía y absurdo resultaron excelentes pilares en una tarea de décadas.

Al enjuiciar esta aportación, tal vez pudiera objetarse la falta de orden y rigor expositivo en un librito que, en principio y por las características de la colección a que pertenece, debiera haber servido para dar a conocer a un escritor, mediante la descripción global de su obra. Jurado toma partido, elabora una tesis, «Borges, jugador», y desde esa óptica analiza de forma deslavazada algunas facetas del

autor ¹⁴. La crítica posterior recurrirá a ella para apuntalar el Borges lúdico ¹⁵.

Borges y los otros, de María Angélica Bosco ¹⁶, es casi una secuela del aspecto biográfico de Jurado. La autora pretende hacer una «biografía humana» del argentino, apuntalada en testimonios de su madre, amigos y alumnos. Es obvio el aprovechamiento de las fuentes: afloran descaradamente textos de *L'Herne* y reseñas de sus primeros éxitos internacionales —Larbaud, Drieu la Rochelle, Etiemble...—. Una biografía de fácil lectura, que no aporta nada nuevo. Como tampoco aporta el *Jorge Luis Borges*, de Isaac Wolberg ¹⁷, concebido más bien como marco de una pequeña antología de poemas. Es un texto de fácil salida comercial que prefigura un sinfín semejante repartidos por el planeta, como los que Marcos Ricardo Barnatán publicará en España ya en los setenta ¹⁸.

Las entrevistas: el acceso a la popularidad

Los sesenta contemplan también la eclosión de las entrevistas, que se constituirán en un fenómeno inevitable hasta su muerte. Con la debida cautela, deberán utilizarse «como contextos que suministran legítima información de la obra imaginativa» ¹⁹. En estas primeras entregas los interlocutores abordan a Borges con un enfoque cognoscitivo que todavía no ha sido colmado. No sólo

¹⁴ No obstante, el que sea parcial no es un defecto; más bien sitúa el estudio en su contexto, muy ideologizado. Acaba de aparecer una tercera edición (Buenos Aires, EUDEBA, 1996), con leves cambios —bibliografía, algunas fotos...—, pero manteniendo el tono polémico en el cuerpo general del trabajo.

¹⁵ E. Anderson Imbert, por ejemplo, en *El realismo mágico y otros ensayos* (Caracas, 1976), dice lo siguiente: «El sofista Borges juega con ideas en las que no cree. Mueve piezas sobre un tablero intelectual, pero cada una de sus movidas no presupone una convicción» (p. 42). De los nueve ensayos que integran el volumen de Anderson Imbert, sólo tres versan sobre Borges: *El éxito de Borges*, *Chesterton y Borges*, que estudia la posible influencia del inglés sobre la prosa del argentino, y *El punto de vista en Borges*, sobre el asunto de la perspectiva en sus relatos.

¹⁶ Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora (Los Libros del Mirasol), 1967. Está dividido en seis capítulos: I. *En la infancia y la adolescencia*; II. *Juventud y la revolución martinfierrista*; III. *De la juventud a la madurez (1930-1955)*; IV. *Las «apariencias» del triunfo, aquí y ahora*; V. *Las «apariencias» del triunfo en el extranjero*, y VI. *El tiempo recurrente*. Tiene el mérito de haber traducido al español muchos fragmentos de *L'Herne* que entreteje con otros de las propias obras borgianas.

¹⁷ Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962. Biografía «genealógica y topográfica» —según Wolberg— de un hombre que es fundamentalmente poeta, aunque también haga ensayo y cuento.

¹⁸ Hasta donde yo conozco, Marcos Ricardo Barnatán ha publicado ya los siguientes libros sobre Borges: *Jorge Luis Borges*. Madrid, Júcar, 1972; *Borges*. Madrid, EPESA, 1972; *Conocer Borges y su obra*. Barcelona, Dopesa, 1978; *Borges*. Barcelona, Barcanova, 1984, y *Borges. Biografía total*. Madrid, Temas de Hoy, 1995.

¹⁹ CHAVARRÍA FERRARI, Arturo: *Lengua y literatura de Borges*. Barcelona, Ariel, 1983, p. 21.

es un escritor de moda, un fenómeno de actualidad, sino que también posee una brillante conversación que subyuga tanto como esa personalidad aún no suficientemente explorada.

Pero a la hora de la lectura e interpretación de esos diálogos surgen problemas. Incluso en estos momentos, es difícil deslindar al Borges comentarista de su propia obra, del Borges personaje de alguno de sus textos como *El Aleph*, o, en definitiva, de esa máscara literaria que irá surgiendo poco a poco, adueñándose del ser de carne y hueso y suplantándolo —como ha reflejado magistralmente en *Borges y yo*—. Y además, andando el tiempo, es inevitable la repetición en un autor que piensa que la realidad ama las repeticiones. Y así, ante ciertas respuestas borgianas, se comienza a tener la impresión familiar de lo «*déjà vu*», hasta el punto de poder hablar de «hipertextualización». Anécdotas, reflexiones y aforismos han sido progresivamente emblematizados —como ha observado sagazmente Lafon²⁰— y comienzan a reiterarse una y otra vez de forma previsible: el jardín y la biblioteca que auguran un Borges reescritor, los «errores» poéticos de juventud, el accidente de la Navidad del 38, la ceguera y tantos otros motivos recurrentes, hasta el autobiografema de la frustración de la vida madura del autor, compatible con el triunfo literario. No importa tanto ir tejiendo una imagen para la posteridad a base de seleccionar y reescribir la vida cotidiana —aunque eso también está—, como sumergirse de lleno en un nuevo «género» literario —la entrevista de escritor— que se va puliendo a través de la interminable reescritura.

Por otra parte, si la biografía de un escritor debiera ser la biografía de sus obras, ¿qué proporción cuantitativa debería asignarse a comentar éstas en los diálogos?

Milleret, en sus *Entretiens avec Jorge Luis Borges*²¹, entreteje ambas con especial atención al personaje a lo largo de cinco conversaciones en francés. Grabadas en distintos escenarios, desde la Biblioteca Nacional de Buenos Aires hasta los servicios culturales de la Embajada de Francia, intentan conectar éstos con los temas abordados. Tal vez la última sea la más representativa en este sentido: a partir de la plaza de San Martín, la Recoleta y el ficus de Drieu la Rochelle, se pasa a comentar las relaciones del argentino con el francés, el papel de Ibarra, la discusión de *Megáfono...* El bar Saint-James en el ángulo de Córdoba y Maipú es el detonante para poner sobre el tapete la eterna disputa sobre el criollismo. En las demás conversaciones se respeta prudentemente la vida íntima del escritor

²⁰ Cfr. LAFON, Michel: *Borges ou la réécriture...*, *op. cit.*, especialmente las pp. 73-106.

²¹ París, Ed. Pierre Belfond, 1967.

para hacer hincapié en su historia literaria desde el retorno de Europa, *Ultra*, Macedonio, la relación con Alfonso Reyes; así como se comentan los primeros estudios borgianos de Girardot, Monegal, Ibarra, Weelock, Caillois y las traducciones. Pero nunca se descontextualiza y el tejido vivencial soporta la literatura.

*El escritor y su obra: entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*²² recoge ocho entrevistas para radio que se le hicieron al autor durante una estancia en París. Los temas son generales, ya que, frente al caso de Milleret, Charbonnier no tiene más que un conocimiento superficial de los textos borgianos al no hablar español.

*Conversations with Jorge Luis Borges*²³, de Richard Burgin, es una entrevista realizada por este estudiante al autor cuando estuvo en Cambridge como profesor invitado por la Universidad de Harvard. Hay un cierto desorden en la inmensa cantidad de temas con que el entusiasmado joven aborda al escritor, que le sigue sin demasiado interés. No obstante, el texto sirvió para impulsar el descubrimiento de Borges en los Estados Unidos en los setenta.

Con el mismo propósito, Rita Guibert entrevistó al argentino para *Life en español*. Tal vez sea ésta la aportación más personal de la década, dentro del género «entrevista». Guibert no asalta al autor con el habitual repertorio, sino que prefiere dejarle charlar en libertad. Los temas giran en torno a su estancia en el país anglosajón con el que manifiesta estar bastante identificado, desde la lengua hasta sus escritores, como Whitman o Emerson. Si bien opone cierta distancia ante el extendido «American way of life» y rechaza con claridad el fenómeno «hippie», muestra su sorpresa por el nivel de interés hacia la literatura y, en concreto, la literatura argentina, de parte del alumnado yanqui, con el que parece entenderse a la perfección a partir de su primera estancia en el país a lo largo del 62. Un segundo núcleo de la conversación gira en torno al argentinismo como identidad nacional y problema borgiano. Eso da pie para hablar de la poesía sobre Buenos Aires, el compadrito, las milongas... Desde las primeras publicaciones hasta los proyectos en marcha, incluidos guiones para el cine y obras en colaboración, desfilan por estas páginas distendidas, en las que, de todos modos, también se tocan los tópicos obligados: el Nobel, la política, la crítica y los nuevos escritores, la supremacía de la literatura hispanoamericana contemporánea sobre la española, e incluso la Iglesia. El panorama es bastante

²² México, 1967. Es traducción de un libro que lleva el mismo título de Milleret: *Entretiens avec Jorge Luis Borges*. París, Gallimard, 1967.

²³ New York, Holt, Rinehart and Winston, 1969. Hay una traducción española: *Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus, 1974.

completo y no da la impresión de estar tan «encorsetado» como otras veces. En la atalaya de su consagrada madurez, el escritor reconoce su vicio de reescritura y trata de justificarlo:

«Si usted lee esa compilación que se titula *Obra poética*, verá que yo tengo muy pocos temas [...]. Es como si me hubiera pasado la vida escribiendo siete u ocho poemas y ensayando diversas variaciones, como si cada libro fuera un borrador del libro anterior. Pero eso no me avergüenza: es prueba de que escribo con sinceridad, puesto que no sería muy difícil buscar otros temas. Si vuelvo a esos temas es porque siento que son esenciales y también porque siento que no he cumplido con ellos... tengo como una deuda» (p. 339).

Siguiendo el ejemplo de *Borges y yo*, la dirección de *L'Herne* entrevista a Ibarra sobre sus opiniones borgianas. El resultado es un ameno librito titulado *Borges et Borges*. La forma dialogada no deja de ser mera falacia para dar paso a un monólogo-interpretativo de una de las personas más indicadas para ello. Como traductor se pronunciará sobre su propio trabajo, así como el de sus compañeros. La complejidad de los textos, la ironía, los riquísimos registros de lectura dificultan esta labor imprescindible para la difusión del escritor. Evidentemente tocará algún tópico, pero la agudeza de Ibarra libra a este jugoso diálogo de caer en la vulgaridad. El francés enfoca al personaje como un ser interesante, que ama contar historias de otros, determinado por circunstancias personales que inciden en ello. «Vida y muerte han faltado a mi vida»..., de forma que ni erudito, ni letrado, simplemente como curioso, incorporó la «superchería» a su obra ya hacia los años treinta. Lo considera gran poeta, por *El Hacedor* más que por su producción ultraísta, y piensa que maneja en sus poemas un tiempo teñido por el olvido y la muerte, menos intelectual que el de sus cuentos.

Ibarra habla de «*identismo*» para referirse a esa escuela literaria —según él— inventada por Borges, que consiste en comparar los objetos a sí mismos, y ello que le da pie para desvelar uno de sus temas fundamentales: la alternancia de lo uno y lo múltiple. Otros vendrán después: el instante decisivo para desvelar una vida y comprender la propia identidad, el tiempo, el infinito... De cualquier modo, el tema no deja de ser accesorio en sus cuentos, algo más importante en sus ensayos. El crítico analiza *La biblioteca de Babel*, *Pierre Menard...* y, por último, *Labyrinthes*, que Caillois considera la definición más acertada del escritor. Según Ibarra, la obra que mejor lo refleja es *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

Las estancias en Estados Unidos y las tesis doctorales sobre su obra

A lo largo de sucesivas entrevistas, Borges fue reconstruyendo su salto a la

América del Norte, con la que mantuvo a partir del 61 una ininterrumpida relación. En efecto, este año fue invitado a dictar unos cursos en la Universidad de Texas, lo que aprovechó para pronunciar algunas conferencias en otros centros del país. El 62 contempla la aparición de las primeras traducciones de sus cuentos y ensayos: *Fictions* y *Labyrinths*. Tal vez algo tardías, pero con perdurables repercusiones en la crítica. La posterior estancia del 67, invitado por la Elliot Norton Foundation para dictar poesía argentina en la Universidad de Harvard, le acabó de consagrar como uno de los valores estables de la literatura actual. A partir de entonces van a redactarse tesis y estudios sobre su obra en las principales universidades del territorio, tanto sobre poesía (las de Capsas, Gertel y Sucre²⁴), como y más abundantes aún sobre prosa (las de Irby, Weelock, Alazraki, Murillo y Christ²⁵).

Comentaré brevemente algunos estudios que alcanzaron mayor repercusión, comenzando por un trabajo algo atípico ya que se publica en México (Ed. De Andrea, 1963), pero que surgió de los contactos en el ámbito estadounidense de su autor. Me refiero al estudio de Manuel Blanco González, *Jorge Luis Borges. Anotaciones sobre el tiempo en su obra*. Se presenta como fruto del interés del crítico por el tema temporal, y de su intuición de que «Borges puede ser sumamente útil para aclarar conceptos sobre el tema del tiempo en la literatura contemporánea: porque está a medio camino entre el crítico y el artista» (p. 98); aseveración que ya supone la falta de sintonía entre el escritor y su poco perspicaz estudioso.

Esta tarea se realizará a lo largo de ocho capítulos sin título²⁶, de los cuales el tercero se centra en los ensayos sobre la materia, que se examinan y confrontan con la versión de los críticos. El resultado habla por sí sólo:

«...creo que nos da una buena y clara pauta de la forma en la que Borges utiliza a capricho los datos científicos y filosóficos que acumula» (p. 36) [...] «formas malabaristas de las ideas amontonadas en frágiles castillos de naipes, a las que basta crear una ilusión y forma ilusoria de la realidad» (p. 37)²⁷.

²⁴ Cfr. SUCRE, Guillermo. *Borges el poeta*. México, UNAM, 1967.

²⁵ Cfr. CHRIST, Ronald J.: *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*. New York, New York University Press/London, University of London Press Limited, 1966.

²⁶ El primero es solamente una declaración de intenciones; en el segundo se enfocan tiempo y espacio en la física clásica, y se consulta después a Einstein, Whitehead, Eddington, Russell, Freud y Bergson... para decidir si hubo algún cambio tras ellos. Desde mi punto de vista, este capítulo es una larga disquisición de un «amateur» que, además, personaliza demasiado en el texto.

²⁷ A pesar de la fecha, conociendo —puesto que cita— los estudios de Barrenechea y Tamayo-Ruiz Díaz, es demasiado pobre la conclusión que supone un Borges pseudocientífico, cuando es obvio que el argentino persigue otra cosa.

Del capítulo cuarto al séptimo se examinan catorce relatos, cuyo argumento se glosa. Se dividen en tres tipos, según la manera que tiene el autor de utilizar el tiempo en ellos. Las conclusiones ratifican la primera impresión, producto del acercamiento al ensayo:

«Pero esta admirable imaginación me sigue pareciendo superficial. Reconozco en ella una capacidad de síntesis extraordinaria y un pensamiento interesante; sin embargo, lo que creo que le falta es vida» (p. 65)²⁸.

Finalmente, Blanco concluirá que los juegos con el tiempo que lleva a cabo el escritor argentino tienen como punto de partida su profundo agnosticismo, para terminar insinuando el problema del agnóstico frente a la muerte. En conjunto, hay que decir que el mérito del libro consiste en abrir la larga galería de estudios sobre el tema; pero la aportación tiene sus límites.

En cuanto a las tesis propiamente dichas, *The Poetry of Jorge Luis Borges, 1923-1963*, realizada en la Universidad de New Mexico por Capsas, abre el camino a la evolución poética borgiana sistematizada en tres fases que constituyen otros tantos capítulos: I. *The Early Years*, centrada en la etapa ultraísta; II. *The Middle Years*, que aborda el período transicional ejemplificado en los escasos poemas contenidos en la recolección del 53, y III. *The Later Years*, que cubre los últimos años con especial hincapié en *El Hacedor*. La apoyatura crítica es necesariamente breve, como corresponde al momento²⁹, pero bien planteada. Capsas está preocupado por situar en su contexto la poesía del argentino para salvarle de la acusación de «poeta puro». Según él, en los primeros poemas hay una unidad emocional desde la que contempla la «charra algarabía» de su ciudad:

«The Argentine in his path is born, moves, thiks, talks, loves, suffers and dies. We Know this through an art that is peripheral. We observe what he is, not through his corporal state, but through details which surroun him, taken now from his physical reality, now from his spiritual surroundings: a historical note, the eave on a housetop, an old daguerrotype, a *charra algarabía*. And the reader becomes a companion on the poet's walk» (p. 182).

²⁸ La vieja acusación de intelectualismo renace aquí, confirmada por palabras posteriores: «El hecho de que Borges describa, estudie y analice una presunta novela no existente me sigue pareciendo un modo de crítica» (p. 94). Se parte de una radical incompreensión de la novedad literaria borgiana.

²⁹ Se cita a Barrenechea, Fernández Moreno, Tamayo y Ruiz Díaz, Prieto, Wolberg, Ríos Patrón e Irby.

Existe una continuidad esencial desde el primer Borges hasta los poemas de *El Hacedor*, sólo cambia la métrica. En cuanto a la técnica compositiva, el crítico piensa que en algunos poemas se detectan tres etapas: la percepción, la expresión metafórica de ese momento y la lucha con la página impresa para «ordenar» todo ello. Hay todo un camino evolutivo, de la complejidad a la simplicidad.

La última parte de su tesis resulta más discutible: al optimismo vanguardista se superpondría un pesimismo, fruto de causas personales como el accidente del 38, que se plasma en los juegos narrativos del intelectual; y también de la evolución peronista del país. Apoyándose en Ghiano, concluirá:

«In his fiction, he has preferred the oblique allusion to wrongs rather than an open denunciation of them. In his verse, honor and patriotism are cloaked in a song» (p. 186)³⁰.

De mucha mayor enjundia, *Borges y su retorno a la poesía*, de Zunilda Gertel, puede considerarse hoy uno de los puntales para el estudio de esta actividad que la autora aborda «no sólo por tratarse de un camino menos frecuentado por la crítica, sino por considerar que Borges es un ejemplo representativo del auténtico poeta “de la modernidad” en su actitud de creador, teorizador y crítico de la lírica» (p. 9, «nota preliminar»)³¹. Desde la distancia geográfica y cronológica que le permite enjuiciarlo, Gertel dedica todo el primer capítulo (*El autor ante la crítica*) a repasar las viejas polémicas que se suscitaron en su país en torno a su obra, así como los hitos que fueron delineando las aportaciones de la crítica hasta sus días. El análisis valorativo es ponderado e interesa especialmente ya que —hasta donde llega mi conocimiento— es la primera ocasión en que se emprende una tarea de tal calibre, como marco para la posterior evaluación personal. Pero, además, Gertel da la pauta de su baremo al señalar que «los críticos que han acertado en la estimación de la obra borgiana la han visto en valores que surgen del texto mismo» (p. 30) —baremo con el que, obviamente, estamos de acuerdo—. Por otra parte, la revisión tiene por objeto disentir con aquellos que han insistido en el «parón» de la lírica borgiana. Para Gertel, Borges «es ante todo poeta creador en el sentido etimológico de la palabra. Toda su literatura parte del motivo esencial de su poesía» (p. 30). Y por eso, el retorno a

³⁰ Interpretación discutible... Hay que tener en cuenta que Capsas trabaja sobre unos versos que no son la versión depurada de hoy en día, lo que puede ayudar a entender su enfoque.

³¹ Para realizar esta afirmación, Gertel se apoya constantemente en las teorías de Wellek-Warren y Hugo Friedrich. Sobre todo este último ha elaborado la historia de la poesía contemporánea a partir de los románticos alemanes, quienes sustentaron tesis semejantes. Cfr. FRIEDRICH, Hugo: *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix, 1974.

la poesía no es simple consecuencia de la ceguera, sino «hallazgo del símbolo personal o “privado”, elemento conductor de la inquietud metafísica que el poeta no logró expresar en su época ultraísta» (p. 31).

Partiendo de esta sugerente tesis, intentará demostrar la unidad de la lírica borgiana a lo largo de su trayectoria hasta su cumbre metafísica, y considerar la creación del argentino como consciente quehacer literario determinado por esa teoría que —según la autora— «se adelanta a su creación, en cierto modo la prescribe y explica también sus contradicciones como una necesaria dialéctica» (p. 9, «nota preliminar»).

La teoría poética de Borges (cap. II) examinará de modo no sistemático una serie de cuestiones prioritarias desde la óptica de Gertel: la literatura como disciplina integradora, la teoría poética y su interrelación con la poesía, los movimientos de vanguardia —especialmente el *ultraísmo* español y porteño—, los temas básicos borgianos como el concepto de identidad, la unidad y pluralidad del ser, la fantasía y el sueño, lo real y lo poético, la inquietud metafísica, el ser y el tiempo... La creación poética en el marco de la historia literaria, y un largo apartado que se destina a las fluctuantes opiniones del escritor sobre la metáfora, cierran un capítulo que constituye una evidente aportación a la crítica sobre el argentino.

Aunque cita a Barrenechea, Monegal, Phillips y Fernández Moreno entre los que se refirieron a la teoría poética del autor (pp. 91-92), en este asunto Gertel sigue a Gutiérrez Girardot, quien señaló la modernidad borgiana al integrar teoría y práctica dentro del ámbito creativo. En esa interrelación existirían tres momentos bien diferenciados: 1. El ciclo del ultraísmo; 2. «Rechazo y deserción del ultraísmo coincidente con un notorio quiebre en la lírica borgiana que comprende el lapso 1930-1958» (p. 46), y 3. «Encuentro de la poesía personal por la vía mítico-metafísica cuya plenitud ubicamos en 1960, con la publicación de *El hacedor*» (p. 46). Para Gertel, ya en el ensayo de 1921 sobre el ultraísmo están los temas básicos de la poética borgiana:

- «1. La identidad y pluralidad de la personalidad [...].
- »2. La literatura como condensadora de valores intemporales que encierran lo perenne y lo renovable de la creación poética, a la cual ve como una transmutación de la realidad concreta en un mundo interior.
- »3. La inquietud metafísica de ahondar en lo esencial de la realidad.
- »4. La metáfora, como categoría lingüístico-estilística, en cuya fusión de elementos el poeta cree posible lograr una realidad transmutada» (p. 59).

Según ella, la desrealización del expresionismo dentro de las vanguardias dio

la pista al argentino en su deseo de evadir la realidad para ahondar en lo eterno. Algo que, en parte, había ya señalado Gloria Videla —a quien cita en notas (pp. 93, 94...)— en su libro sobre *El ultraísmo* publicado en el 63. Precisamente en ese trabajo Videla confiere una gran importancia a la evolución de la metáfora. Gertel sigue esa línea investigadora, dedicando las páginas 83-91 a historiar pormenorizadamente la evolución del pensamiento borgiano en esta materia, nunca colateral sino definitiva en ese «hallazgo del símbolo “privado” como elemento conductor de la inquietud metafísica» (p. 105).

Precisamente, el capítulo III (*Función de los principios poéticos en el verso*) se enfocará hacia la demostración de esos postulados a lo largo de la poesía ultraísta, el hiato lírico y la poesía metafísica personal. Desde mi punto de vista, es ésa la mayor aportación del estudio de Gertel, quien llega a la conclusión de que:

«...no hemos de inferir con ello que los versos del ultraísmo de Borges no poseen validez poética. Logran, indudablemente, transmitir una emoción que trasciende la mera realidad objetiva y denotan una nostalgia de lo irrecuperable, pero quedan en lo circunstancial, no responden aún a la esencialidad poética que su autor propone» (p. 108).

Los temas básicos de su inquietud metafísica están ya prefigurados; falta sólo el elemento conductor que dé sentido a esa inquietud filosófica. En *Luna de enfrente*, Borges ahonda en el mito como búsqueda de su mundo poético, sin alcanzar el triunfo anhelado. El denominado «hiato lírico» no supondría sino una «época de lúcida concentración en la búsqueda de su lírica personal» (p. 123): *Poema conjetural* y *Mateo XXV, 30* son claros ejemplos de la calidad de una etapa en la que se alcanza el éxito. La poesía deviene «álgebra y fuego», es decir, cifra que contiene e intelectualiza la emoción. Y *Arte poética* es el arquetipo del encuentro de la creación lírica y la metafísica, ampliamente desarrollado en la trayectoria final de Borges.

Podría preguntarse «cuál es el rasgo importante que determina la transformación de la metáfora autónoma en símbolo» (p. 134). A través de esa misma pregunta retórica, Gertel descubre al lector cómo toda la argumentación de su libro descansa sobre presupuestos de Wellek-Warren. Según ellos:

«...si la metáfora se repite persistentemente como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo o incluso puede convertirse en parte de

un sistema simbólico (o mítico)» (p. 134)³².

Unas brevísimas *Conclusiones* sistematizan, una vez más, las pautas que siguió su estudio. Es obvio que intentó justificar la evolución de la poesía borgiana, destacando los «elementos raíces» de la primera etapa que se consolidarán con el hallazgo de un «símbolo privado» en la última. Aunque centrado en el análisis de los poemas posteriores a 1958, por su estructura e intencionalidad dedica bastantes páginas a la producción de los primeros tiempos³³.

Casi coetáneo, *Borges el poeta*, de Guillermo Sucre, escrito a fines del 65 y publicado dos años después es, sin embargo, un estudio de dimensión más ensayística fundado en la experiencia personal con la poesía borgiana, es decir, en la lectura y el trato directo con los textos de un lector privilegiado. Y no exento de tesis: «Su poética es una disciplina del despojamiento» (p. 94) —repetirá una y otra vez a lo largo del trabajo refiriéndose a Borges—. «Despojamiento» como término clave que entra a formar parte de un sistema de dualidades que polarizan ese mundo poético: «desposesión/plenitud, fugacidad/eternidad, muerte/trascendencia» (p. 77).

Dividido en nueve capítulos que se sustentan en un desarrollo cronológico, va tejiendo una mínima y muy conocida biografía al hilo del análisis textual, con excelentes resultados. *El poeta ejemplar* (cap. I) repasa la valoración francesa que lo lanzó (Drieu la Rochelle y *L'Herne*) para recordar cómo «la obra borgiana parece incitar los antagonismos [...]». Conjeturar sobre situaciones y teorías es una de sus artes, el que se conjeture sobre él y su obra debe resultarle un placer, no por narcisismo, sino como «regla de juego» (p. 18). Sus ideas sobre la poesía, la erudición como juego irónico destinado a desacralizar la literatura y desvirtuar algunos mitos como el de la originalidad, acabarán convergiendo en una rigurosa autocrítica motivada por el afán de dar lo esencial, «de mostrar el único rostro suyo —el anhelado rostro final— que le parece verdadero» (p. 20). Aun así, no es la vida la que da validez a la obra sino al revés, como el autor ha recordado en *Borges y yo*. A la pregunta «Borges, ¿poeta ejemplar?», el crítico responderá:

³² Uno podría argumentar si no deberían haberse destinado más páginas a demostrar esos presupuestos. Aunque se analizan pormenorizadamente bastantes poemas, el lector tiene la sensación de que se parte de una tesis que se repite una y otra vez, sin esperar a que se desprenda del análisis textual.

³³ Donald A. Yates, en la reseña que le dedica bajo el título *Cinco años de crítica borgiana: 13 libros nuevos* (recogida en *Jorge Luis Borges*. Ed. coord. por Jaime Alazraki ya citada), valora positivamente el trabajo apoyado —según él— en sólidos argumentos y una documentación exhaustiva. No obstante —dice—, «no demuestra familiaridad con numerosos poemas publicados por Borges durante los últimos cinco años y no recogidos en volumen» (p. 299).

«A Borges lo singulariza la autenticidad del acto poético, su meditación también ante ese acto; el gesto y la lucidez para esclarecerlo» (p. 22).

La equivocación ultraísta (cap. II) resume sintéticamente sus comienzos poéticos y el trasvase al cauce narrativo como consecuencia del famoso accidente del 38. A diferencia de Emir Rodríguez Monegal, que apuesta por una explicación simbólica, Sucre cree intuir una actitud estética incommovible y una ejemplar visión de sí que se afianzará con los años: «Fidelidad a la poesía, secreta y lúcida pasión por ella, pero a la vez cierta distancia, es lo que Borges nos propone siempre como su verdadera imagen» (p. 25). Porque —dirá— «Borges no fue ultraísta sino de manera muy personal» (p. 29). La proclama de *Prisma* y, sobre todo, el artículo de *Nosotros* (1921) condensan una teoría cuyos principios están cerca del *Imagínism* norteamericano³⁴. Pero esa ortodoxia ultraísta es desmentida por la práctica de su propia creación desde *Fervor de Buenos Aires* (1921), donde ya se atisba esa «durable inquietud metafísica» que le alejará irreversiblemente de la alocada vanguardia. Hay, además, en estos primeros textos ciertos rasgos que lo singularizan:

«...la sobriedad, el rechazo de lo enfático y del yo, la poesía como trasmutación de la realidad en una realidad interior y emocional, una visión del arte arraigada en la totalidad cultural y el deseo de no ser simple reflejo de los movimientos de vanguardia europeos» (p. 32).

No obstante, muy pocos tienen «la intimidad, la vivencia entrañable y serena, el lento discurrir, la meditación fervorosa» (p. 29) de su poesía posterior. Ésa es, posiblemente, la razón de su rechazo años después cuando permanece el mismo tono conversacional, la misma elementalidad poética; pero ha evolucionado su concepción de la metáfora, como demuestra Sucre en *La metáfora del destino* (cap. III). Frente a los ultraístas que perseguían el asombro con una concepción puramente técnica de la metáfora, Borges la concibe como un imperativo de la creación literaria: reflejar lo ineludible, las grandes verdades del ser y el universo. Por eso, las verdaderas metáforas son eternas y limitadas y la voz del auténtico poeta debe ser la voz del universo: *La busca de Averroes* y *Arte poética* lo atestiguan.

Como poeta contemporáneo, el argentino apuesta por una literatura que se justifica a partir de sí misma, y, en consecuencia, al igual que Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Paz y tantos otros, «se ha topado con la imposibilidad de crear *ingenuamente*» (p. 54). *Mateo XXV, 30* es el mejor símbolo de ese fracaso del

³⁴ Cuestión ya señalada por Ronald Christ en *The Narrow Act...*, *op. cit.*, como ha visto muy bien Sucre (pp. 30-31).

que le salva sólo su confianza en el acto poético —dirá Sucre en el capítulo IV (*El acto poético*)—. Su poesía no es más que un sucesivo y total despojamiento, por la vía de la humildad y la humillación:

«Buscar lo inaccesible y saber de antemano que ello es imposible: la poesía borgiana se ve dividida por esta lucidez. Su fracaso, pues, implica cierto modo de afirmación. El acto poético en Borges sigue teniendo así toda su validez» (p. 62).

La palabra del universo (cap. V) despliega y justifica la cosmovisión del poeta asumiendo de entrada la existencia de varios Borges cuya coherencia viene dada por una transmutación paradójica: a través de la desrealización de la realidad, se proyecta una realidad más esencial, y desde la despersonalización se atisba una personalidad más auténtica. Porque el destino de un escritor se gesta paralelamente al de su obra: el arte es espejo que nos revela nuestra propia cara. Más auténtico que los espejos tangibles, símbolo de la prolijidad de lo real que atenaza a Borges y le da pie para su concepción idealista del mundo. «El mundo existe para ser nombrado y el poeta debe nombrarlo según un orden significativo y coherente» (p. 73). Ahí está el poder de la literatura.

Ni siquiera el paso del tiempo con el subsiguiente *ultraje de los años* (cap. VI) puede minar su «ética de la serenidad», ese templado estoicismo que lo salva. Y ello se debe a la intuición borgiana de que algunos actos del ser humano superan su individualidad y podrán así trascender al tiempo. En definitiva, un hombre es todos los hombres y las repeticiones son un claro indicio de la existencia eterna: el poema *El truco* y el relato *Sentirse en muerte* confirman esa intuición desde los inicios literarios.

«Nombrar el tiempo es nombrar la muerte, pero es también nombrar el destino: tres aspectos de la misma condición humana» (p. 89). Borges está convencido de que cualquier destino se juega en un único instante que lo fija para la posteridad, y así lo ha plasmado en textos antológicos como *Poema conjetural*.

Tal vez todo el libro pivote sobre este capítulo, ya que «el tiempo es un debate en que se ahonda y polariza toda la poesía borgiana» (p. 93).

El elogio de la sombra (cap. VIII) termina de perfilar los contornos de una personalidad poética afianzada con los años: poesía de lector, en la que conviven memoria y olvido, barajando los temas de siempre —laberintos, espejos, soledad, amor, tiempo, historia, antepasados, bibliotecas, ceguera— desde una perspectiva distinta e iluminada por dos nuevos temas: la vejez y la ética. Inmensa tautología que desemboca en la perplejidad ante la inminencia de una revelación que no se llega a producir. Sitúa al lector en el umbral de esa muerte

que iluminará el sentido de su vida:

«Morir del todo es la forma más irrevocable de dejar de ser. Pero ¿quién no recuerda que para Borges dejar de ser o ser nada es quizá un modo más singular de plenitud?» (p. 132).

La última imagen (cap. IX) es una breve síntesis valorativa en que se apunta la significación poética borgiana. En medio de tensiones simbólicas —según Sucre—, la poesía de Borges traduce un «yo» trascendente que se va haciendo a la par del poema. Poeta sacerdotal como Mallarmé, Valery y tantos otros, «asume y somete el misterio» (p. 151), no se le subordina. Su actitud es semejante a la de Píndaro o Flaubert, cuya obra va tejiendo su propio destino. Su lucidez e inteligencia convierten a este platónico perseguidor de arquetipos en un escéptico consciente de sus limitaciones. Como la de los clásicos, su poesía es una inmensa metáfora sobre el hombre y el universo:

«¿No es la misión del poeta restituir al hombre lo que la realidad le sustrae o le niega? [...]. La obra de Borges no es sino el intento por rescatar el universo en sus formas esenciales. Sentimos también que en esa obra él dilucida su propio destino, su más íntima experiencia, la aventura de su propia vida» (p. 154)³⁵.

Este excelente ensayo sobre la poesía del argentino, que se cierra con *Elogio de la sombra*, introduce una cuña (cap. VII, *La biografía del infinito*) para «ver cómo se estructura y qué propone el mundo narrativo de Borges» (p. 95)³⁶. Siguiendo a los franceses, Sucre recuerda que la literatura es, para el escritor argentino, una creación verbal, «un objeto más añadido al mundo y no su espejo» (p. 103). Por eso su literatura fantástica no opone lo real y lo irreal, sino que los funde:

«Lo fantástico es para Borges un sistema de símbolos y no una simple alegoría; un

³⁵ Éste será el punto de partida de un nuevo acercamiento al argentino: *Borges: marginal, central* (recogido en un estudio posterior sobre la poesía hispanoamericana que lleva por título *La máscara, la transparencia*. México, FCE, 1985, pp. 140-156). Allí se enfoca a Borges como encarnación de la persona poética desde *La nadería de la personalidad* hasta *Borges y yo*. El arte, para él, es un espejo abismante que ejerce un doble poder anulador sobre la realidad y el hombre. Sucre estudia las técnicas borgianas tendentes a configurar un arte impersonal: al desaparecer el «yo», se exalta la primacía de la palabra y la obra... Un par de análisis sobre *Jactancia de quietud* y *Elogio de la sombra* culminan este interesantísimo ensayo.

³⁶ Cuña que se justifica dentro del texto por la idea de que «su obra en sí misma es campo de continuas relaciones y correspondencias» (p. 95). Fuera de él se hacía necesaria, a estas alturas, por la fama que había alcanzado la prosa borgiana.

juego o una mistificación que traducen una verdad más profunda. Tras ese juego descubrimos una dimensión sobrecogedora del hombre» (p. 108).

El juego es un riesgo que responde a profundas necesidades del creador. Como la realidad es ilusoria, puede ser regida por la imaginación que, con pocas piezas, armará un juego cada vez más complicado; en realidad, un único argumento con todas las permutaciones posibles. Una suerte de Aleph regido por la ambigüedad que se acentúa con toda clase de procedimientos: «el juego de lo real y lo irreal, de la concisión y la vastedad, las rupturas del tiempo, el desdoblamiento de la persona, la erudición verdadera y apócrifa, la ironía, la parodia» (p. 103)... y de figuras retóricas como hipálage y oxymoron. Juego con el que se encubre el infinito, auténtico centro del laberinto borgiano que es tema y forma a la vez. Metáfora del mundo y de la complejidad humana, supone un centro:

«Pero el verdadero centro del laberinto es para Borges el absoluto: esa dimensión donde los contrarios se anulan y se complementan; la totalidad y la simultaneidad del universo, así como sus claves últimas. El doble mágico del absoluto es el libro; lo es también el Aleph» (p. 120).

Para Sucre ese libro es infinito y circular como el mundo, por haber sido escrito por sucesivas generaciones humanas. Así el infinito «deja de ser una prisión fatalmente impuesta, para convertirse en una prisión aceptada y asumida. [...] El laberinto borgiano es una metáfora o símbolo de esa dualidad y la obra misma de Borges funciona como su centro dialéctico que, a su vez, sería el centro del universo» (p. 124).

No cabe duda de que es éste uno de los ensayos más imaginativos y sugerentes que se han escrito sobre el autor. Prácticamente el primero en evaluar globalmente el desarrollo de Borges como poeta³⁷.

Con esta inmersión en el mundo de los cuentos del argentino, Sucre se suma al número de investigadores que comenzaban a explorarlo desde distintas vertientes en los Estados Unidos. Uno de los primeros en este campo fue Irby, quien se doctoró en Michigan (1962) con un trabajo sobre *The Structure of the*

³⁷ Donald A. Yates, en su reseña titulada *Cinco años de crítica borgiana*, que ya cité, reconoce la inteligencia de su trabajo, pero opina que «carece, por otro lado, de un método crítico formal y, a fin de cuentas, no revela ningún aspecto nuevo de la poesía de Borges, ninguna interpretación original del espíritu poético del autor» (p. 298). Evidentemente, no está concebido como tesis doctoral; pero creo haber demostrado que sí mantiene una línea interpretativa con el *leitmotiv* del «despojamiento». Por otra parte, y desde la óptica actual, habría que decir que el no ajustarse a ninguna escuela crítica del momento es lo que le ha permitido conservar su capacidad de sugerencia.

*Stories of Jorge Luis Borges*³⁸. Se trata de una tesis doctoral ambiciosa que pretende abordar las ficciones desde vertientes complementarias —coordinadas temáticas, estructuras, ironía, *pathos*, trazos estilísticos, composición narrativa, temas...— con un afán de totalidad propio de esos momentos, en que el escritor era casi desconocido en los Estados Unidos. Si hubiera que extraer una tesis del conjunto, ésta radicaría en la elección de la «paradoja» como *leitmotiv* característico de la prosa borgiana, centro que aglutina elementos absolutamente heterogéneos que se fusionan en un todo original:

«The essence of Borges' thought and artistic method is the paradox, whose tension and clash of opposites is found in all aspects of his narrative work. All elements are defined in terms of their contraries and are joined with them in such a way that their inextricable unity and their sharp differences are simultaneously felt» (p. 286).

Tal vez hoy en día el cap. I (*Borges's Life and Career*) no aporta nada; pero a partir del segundo (*The World of Borges's Fictional Creations*) se intenta definir el concepto de «ficción» jugando con la discontinuidad, la contradicción y los elementos heterogéneos. El mérito borgiano estará —según Irby— en conseguir un todo abstracto por medio de la paradoja, la ironía y el *pathos*:

«Therefore, it could be said that the structural unity of Borges' stories is one of abstract and laconic juxtaposition (or simultaneity) of heterogeneous elements» (p. 91).

Estilísticamente (cap. III, *Stylistic Traits*), Irby adelanta algunos de los rasgos que Alazraki consagrará como definitorios de la prosa borgiana: el oxymoron y la metonimia; así como determinados epítetos, tropos y alusiones. El contraste entre diferentes órdenes léxicos, lo etimológico, los latinismos filosóficos con efectos metafóricos, la transferencia de atributos con la consiguiente inversión de las relaciones espacio-temporales y materio-espirituales. Y la alteración de la sintaxis como consecuencia de las elipsis y enumeraciones caóticas. En cuanto a la composición narrativa (cap. IV, *Narrative Composition*), intrincados sistemas de anticipación o revelación retroactiva, de simultaneidad o circularidad y de calculadas correspondencias se plasman en la confrontación de espejos o en perspectivas simétricas; en definitiva, todas estas posibilidades enriquecen la extensión y complejidad del significado. La hiperbólica unión de trazos

³⁸ *Op. cit.* No obstante, citaré por University Microfilm International. Ann Arbor, Michigan, 1981.

heterogéneos y la naturaleza compuesta de sus ficciones a veces se ejemplifica en la figura del «monstruo». En cuanto a los temas (cap. V, *Theme*), era lógica una gran amplitud, simbolizada en motivos que casi siempre son duales:

«The most frequent symbols in Borges' work —the book, the labyrinth, the mirror— all signify the nature of the world and of knowledge and art and are dual: unintelligibility and meaning, enigma and illumination, illusion and reality» (p. 288).

Esta tesis esclarecedora, de amplio alcance, no tuvo, sin embargo, la difusión que merecía en el ámbito hispánico. Otra fue la suerte de Jaime Alazraki —profesor en San Diego (California)—, quien en 1968 publicó un estudio bajo el título *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas. Estilo* (Madrid, Gredos), de inmensa difusión. En la estela del libro de Barrenechea con el que entabla, en ocasiones, un diálogo metacrítico, se presenta como un trabajo estilístico «que atiende a las relaciones entre lo que el texto expresa a nivel de los signos lingüísticos y lo que el texto propone a nivel de los significantes literarios» (p. 11). En consecuencia, establece dos grandes bloques —temas y estilo— inextricablemente unidos, desde los que abordar lo que sólo parcialmente han hecho sus antecesores: Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz Díaz, Enrique Anderson Imbert y la ya citada Barrenechea. De hecho se apoya de forma prioritaria en esta última, hasta el punto de remitir al lector a su estudio para ejemplos sobre el tema del «tiempo» (p. 111). Pero, a pesar de ello, sus conclusiones se alejan diametralmente de su compatriota:

«Ver las “ficciones” de Borges como un intento de “socavar nuestra creencia en un existir concreto” es como juzgar las andanzas de don Quijote como una colección de aventuras en nada diferentes de aquellas novelas que le secaron el “cerebro”» (p. 140)³⁹.

Por el contrario, para Alazraki la realidad se alegoriza en los cuentos de Borges, al utilizar símbolos que funden lo particular y lo general, lo individual y lo alegórico. Y ello, no para crear otra realidad, sino para revelar lo invisible en el ritmo histórico. Lo dirá él mismo en el primer capítulo de *Temas —Motivación*

³⁹ Por supuesto que la cita de Alazraki está extraída del libro de Barrenechea (México, 1957, p. 15). En otros momentos establece un diálogo explícito con su trabajo dentro del texto. Así, por ejemplo, al comentar un pasaje de *Otras inquisiciones*: «Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (O. I., 68-69). Para Ana María Barrenechea, en este texto estaría la clave de Borges, juicio demasiado arriesgado por cierto. Más sensato nos parece decir que ésta es una de sus motivaciones» (p. 106).

e invención—, al subrayar el sentido de sus fantasías metafísicas y el carácter real, y arquetípico a la vez, de sus personajes:

«Resumiendo: lo que la metafísica pretende —sin éxito— hacer en el plano de la realidad (penetrarla e interpretarla), lo hace Borges en el plano de sus cuentos capitalizando las hipótesis de la filosofía y las doctrinas de la teología. Borges ha negado la validez de la metafísica en el contexto de la realidad, pero la ha aplicado a un contexto donde recobra su vigencia: la literatura» (p. 36).

De ahí que Alazraki suscriba que «hasta el más lúdico de los cuentos de Borges [...] esconde una verdad sustancial» (p. 36)⁴⁰. Por distinta vía coincide —y él mismo lo subraya en nota a pie de página (p. 142)— con la interpretación de Rafael Gutiérrez Girardot, para quien el juego borgiano tiene implicaciones gnoseológicas: el nihilismo subyacente en sus cuentos no sería —para este último— sino un modo de conocimiento, un intento de abordar la realidad. Compruébese la similitud de la propuesta de Alazraki:

«Borges, al mostrarnos que la ordenación del mundo es un prurito de la inteligencia humana y que el universo es un caos impenetrable; al insinuar que nuestra realidad bien puede ser el sueño de Alguien; al reducir nuestro destino a palabras ya escritas en el libro de una Voluntad suprema; al absorber nuestra identidad en una identidad única que las contiene a todas y al presentar la posibilidad de que todo puede ser todo y una moneda el universo; al negar el tiempo; al ver en todas las cosas un resumen del universo; al definir los capítulos de la historia como concéntricas repeticiones de un círculo que retorna infinitamente, crea una sistema de oposiciones cuyo objeto sería demostrar el absoluto relativismo de todas las cosas» (p. 141).

Esta propuesta de las conclusiones resume también los principales temas tratados por él: *Caos y orden* (cap. III); *El universo como sueño o libro de Dios* (cap. IV); *Panteísmo* (cap. V); *El microcosmos panteísta* (cap. VI); *El tiempo* (cap. VII); *La ley de la causalidad* (cap. VIII), y *Lo esencial argentino* (cap. IX). Todo ello apuntalado sobre textos de los cuentos borgianos que se glosan a tono con la temática, advirtiendo que cada tema lleva aparejado varios subtemas, y que el tema principal de un relato puede convertirse en secundario de otro.

⁴⁰ Sale al paso de tesis como la de Alicia Jurado —a quien no parece conocer y, desde luego, no cita— según las cuales Borges es «un jugador que sabe que juega» y cuya finalidad es estética, de mera distracción o provocadora del asombro. Por el contrario, el planteamiento de Alazraki se sustenta en el epígrafe de *Borges y yo* que subtitula los «temas»: «Y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito.»

En la segunda parte se estudia el *Estilo*, a lo largo de seis capítulos que lo abordan de modo global y pormenorizado, respectivamente. *Borges y el problema del estilo* (cap. I) resume ese paso del estilo como cosa en sí, a la «invisibilidad del estilo»; algo que el Borges maduro persigue de modo inexorable, como demuestra el crítico con el análisis de *Las variantes* (cap. II). El rigor y la condensación expresivas propias del clásico se consiguen paulatinamente a través de distintos procedimientos que se convertirán en característicos: conjunción disyuntiva, paréntesis, recatados americanismos, citas en lengua extranjera, enumeraciones caóticas, anáforas y otros manejos de su *Modus operandi* (cap. III), cuya funcionalidad se explora, concentrándose en la *adjetivación* (cap. IV) y las *figuras de contigüidad* (cap. V) tan significativas⁴¹.

El estudio de Alazraki es un hito fundamental en la bibliografía borgiana. Como ya se dijo, arranca de Barrenechea y se mueve en la órbita estilística. Algunos estudiosos han criticado la subsiguiente separación de temas y estilo; pero lo cierto es que puede considerarse el primer análisis sistemático de determinados recursos estilísticos, y ésa es su verdadera aportación. El apartado de temas es más cuestionable, tal vez porque es absurdo intentar clasificar y agotar la intrincada red de temas y subtemas que saltan de un cuento a otro. El resultado adolece de desorden —no tanto como el caos borgiano— y, en definitiva, deja abierta una clasificación que se planteaba en su origen como un todo cerrado. Tal vez la limitación de Alazraki en este sentido fue intentar «poner puertas al campo». El *corpus* borgiano, como *La biblioteca de Babel*, destruye a ese hombre siempre empeñado en instalar el orden en su centro.

Esta sistematización tuvo su origen, en ocasiones, en el estructuralismo que pretendió delimitar y clasificar *corpus* heterogéneos cuya génesis debería ser explicada de manera simple, conectándola a una tendencia folklórica intemporal. Es, en parte, el caso del trabajo de Weelock, ya citado. Tanto Gertel como Sucre aludían al símbolo para interpretar la escritura borgiana. Weelock, en un breve trabajo estructurado en cinco capítulos, estudia sistemáticamente los motivos y símbolos de sus cuentos, en la estela del simbolismo de Cassirer. El resultado no puede dar cuenta de la complejidad de un Borges para el que las formas no son sino instrumento encubridor de sus designios profundos. Este tipo de trabajo, que tuvo su momento de inmenso éxito y difusión, ayuda a clarificar y ordenar; pero es particularmente limitado en el caso de textos como los del argentino.

⁴¹ Massuh, en su estudio ya citado (pp. 39-43), critica la aportación de Alazraki desde varios frentes: por ejemplo, la tópica clasificación temas/estilo que —según ella— no hace sino repetir la aborrecida fondo/forma. Además —sigue diciendo—, «la clasificación temática de Alazraki no es muy clara [...]: intenta agotar el pensamiento borgiano, pero como tal es defectuosa: sus miembros se superponen constantemente [...]: describe, enuncia, clasifica, pero se detiene en la paráfrasis.»

Un índice del reconocimiento que Borges logra a lo largo de la década en el ámbito anglófilo es el planteamiento de la tesis de Murillo al equiparar al argentino con Joyce. Borges sufrió el impacto del *Ulises* en los años veinte, sobre todo en cuanto se refiere a experimentación estilística. *The Cyclical Night. Irony in James Joyce and Jorge Luis Borges* estudia por separado, pero comparativamente bajo el prisma de la ironía, a ambos escritores, con el convencimiento de que ésta tiene una función estructurante en los dos. Dice así:

«At the center of the analogy between Joyce and Borges are the effects each produces by redirecting the representation of certain states of consciousness into the perceptions of their readers. Yet here precisely lies the cause for proceeding on two separate essays. The analogy results from their techniques for attaining a simultaneity of expression and multiple equivalences of form to subject. The underlying contrasts are harder to trace to their source» (p. XVIII).

Es claro que en Joyce la ironía está ligada al mito, y en ese sentido se estudia a lo largo de un recorrido diacrónico que va de *Stephen Hero* a *Finnegans Wake*⁴², recorrido que —según el crítico— lleva aparejada una involución del estilo narrativo. Por otra parte, hay que tener en cuenta que el estudio de la ironía en Joyce no puede desgajarse del significado total de sus trabajos. Por ello, Murillo propone un enfoque distinto al de otros críticos, convencido de que es necesario para subrayar que el irlandés consigue un efecto cualitativo con la resolución simultánea de varios significados, explícitos e implícitos. La ironía es un concepto más modal que sustantivo:

«Irony does not in the same sense express a substantive meaning as one modally or circumstantially» (p. XV).

No obstante, hay distancia entre ambos escritores: por medio del símbolo, Borges condensa ideas e imágenes, dramatiza la exposición aglutinando en páginas alucinantes una carga intelectual potente, de forma que una prosa cristalina en superficie encubre tensiones herméticamente comprimidas. Frente a él, obsesionado por alargar las dimensiones, Joyce expande las formas utilizando la ironía para acceder al mito. De alguna forma, el fin del primero es mantener conflictos irresolubles, mientras que el segundo tiene como objetivo

⁴² Cfr. James Joyce. *The way of irony to the threshold of myth*. 1. Mastery of art had been achieved in irony: *Stephen Hero* (p. 3). 2. On the continent as in Eironesia: *Dubliners. A Portrait of the Artist as a Young Man* (p. 15). 3. The irony of the stars: *Ulysses* (p. 35). 4. How paisibly eirenical: *Finnegans Wake* (p. 61). 5. Iereny allover irelands: *Finnegans Wake* (p. 81).

disolver y conciliar distensiones. En el caso de Borges, la conjetura intelectual, producto de la erudición, el humor y la incansable reelaboración de ideas e historias, desemboca en una estructura comprimida, solamente expresable en símbolos y a través de la ironía:

«Again, my argument is that the deliberate compression of Borges' stories acts a charge upon the content and imparts a symbolical meaning. The stories have their peculiar structure, compelling and "inevitable" symbolical interpretation...» (p. 127).

«Borges compels the reader to respond to his symbolism by activating, as a function of his irony, the "inevitability" of all symbolism...» (p. 128).

Es importante el nexo entre forma y contenido, dentro de los cuentos. Las historias funcionan como puzzles, con una precisión matemática. Contrasta el aspecto risueño cuasi *jeu d'esprit* de la conjetura, con la seriedad de las ideas que envuelve sobre el laberinto de la conciencia. Murillo analiza pormenorizadamente *El jardín de senderos que se bifurcan* (p. 135), *La muerte y la brújula*, *Emma Zunz*, *La escritura del dios* (p. 187) y *El inmortal* (p. 215); para concluir que la aproximación a la conciencia humana se plantea en Borges como una estructura antitética entre la fragilidad de los símbolos y la inexorable desintegración temporal. Pero además:

«The first part of his antithesis (enforced by the verb "compel") is the context in which irony intervenes in the reading or interpretation of the stories, and the second is the context of the action invested, variously from story to story, with symbolical value» (p. 131).

Un libro como el de Murillo, enfocado a lectores ingleses, es el ya citado *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*, de Ronald J. Christ. Es un estudio parcial que investiga determinados préstamos literarios borgianos tomados de la tradición literaria inglesa. No se concibe como trabajo meramente descriptivo, sino que más bien se propone descubrir las razones que motivaron al autor para tomar esos préstamos, y sus relaciones con esta literatura, especialmente De Quincey, al que explora concienzudamente. Christ reseña los primeros ensayos del argentino, centrándose en *Historia universal de la infamia* y *El acercamiento a Almotásim*, con el que aborda el tema policial en Borges.

Con estas aportaciones y alguna otra de menor importancia que no se reseña aquí, Borges se erige en «clásico» en el ámbito anglosajón, donde, como veremos más adelante, el interés por su obra comienza a generar una serie de simposios

que fructificarán a comienzos de los setenta.

4

Los setenta: la consolidación definitiva a nivel internacional

Biografías y autobiografía

Es indudable que, a nivel crítico, la consolidación de Borges se fraguó en los Estados Unidos, como puede comprobarse por la espectacular acumulación de bibliografía americana en esta década: proliferan las tesis doctorales sobre el argentino en las universidades más prestigiosas. El mismo autor no fue ajeno al fenómeno: en 1970 ve la luz *An Autobiographical Essay* en una lengua que fue la suya, privilegiada y amada por él. Por eso, al redactarlo como marco a una antología de sus textos, ha tenido en cuenta la recepción mimando a un público que le corresponde. A las mismas expectativas puede deberse la publicación en inglés de la monumental *Biografía literaria* del profesor Rodríguez Monegal, cuyo trabajo se desarrollaba en los Estados Unidos.

A mi juicio, los libros con entrevistas que aparecieron en la década no aportan demasiadas novedades. La popularidad le proporciona devotos adoradores, como Fernando Sorrentino, quien lanza en 1973 *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Se trata efectivamente de una serie de conversaciones grabadas en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires a partir de 1972. Numeradas como «primera, segunda»..., siguen una trayectoria cronológica al entrecruzar recuerdos personales, sociopolíticos y literarios, tal vez con una cierta preponderancia del contexto literario argentino. En el prólogo, Borges, con su fina ironía, le brinda al lector la clave de lo que serán estos libros a partir de ahora:

«...cuántas veces hablando mano a mano me ha conducido, como quien no quiere la cosa, a las contestaciones necesarias que luego me asombraban y que él, sin duda, había preparado. Fernando Sorrentino es, sin duda, uno de mis inventores más generosos» (p. 7).

Más creativos, *Diálogos Jorge Luis Borges/Ernesto Sábato y Borges. Imágenes. Memorias. Diálogos*, tienen al menos la frescura de quienes le han tratado antes del triunfo. Este último, escrito por María Esther Vázquez, una de sus más estrechas colaboradoras, consta de tres partes: la primera, *Imágenes*, está constituida por dos *flash* que corresponden a marzo del 75 y julio del 76, redactados por Vázquez, que analiza brevemente al hombre, la casa, la madre, el carácter, el método de trabajo... (pp. 19-34)¹. Vienen a continuación las *Memorias*, que pretenden dar una visión global de la vida y obra del escritor a través del diálogo entre éste y la crítica (pp. 35-178). Y, finalmente, remata el texto un tercer apartado con dos cortos *Diálogos*, en que intervienen además otros interlocutores (pp. 179-212). Una correcta cronología y bibliografía culminan un librito que, en mi opinión, es de lo más totalizador de la década.

Los primeros estudios bibliográficos

El estudio de María Luisa Bastos *Borges ante la crítica argentina* —tantas veces citado entre líneas— confirma desde la reseña bibliográfica que el escritor tiene a sus espaldas un volumen de crítica más que suficiente para consagrarlo al menos como *autor*.

El libro de Bastos —como ella misma reconoce— «aspira a proporcionar elementos para el estudio de la crítica literaria argentina referida a Borges entre 1923 y 1960» (p. 11). En realidad es el primer estudio sistemático de la primigenia crítica literaria argentina, la que le vio nacer como poeta y ensayista y perfilarse después como narrador. Abarca hasta la generación del 45 porque pretende evaluar lo que aquí se denominaron «los primeros estudios científicos», que en realidad cierran un primer círculo concéntrico: el de la consolidación crítica dentro del país, con todos los límites que se señalaron y con las impugnaciones que vendrán después. Para marcar la frontera final, Bastos no incide tanto en la recepción y el reconocimiento del argentino, como en el «cambio de perspectiva» que se produce en estas fechas dentro del aparato crítico de su país:

¹ Esta parte, traducida al francés, se incluirá en un número-homenaje de *Europe*. París, 60, mayo 1982, pp. 40-49.

«La fecha final del estudio coincide con el ápice de la madurez de Borges (*El Hacedor* se publica en 1960) y con el comienzo de un fenómeno nuevo en el ámbito intelectual: las revistas de información masiva, cuya actividad crítica se superpone muchas veces a la de publicaciones específicamente literarias, e incluso la suplanta. Cambia con ellas la perspectiva, pues se busca sobre todo el efectismo de la novedad, que no siempre significa calidad literaria» (pp. 11-12).

No obstante, teniendo en cuenta que el estudio de Bastos es un estudio fundamentalmente sociológico, el hecho de que elija a Borges como hilo conductor de su investigación habla por sí mismo de la importancia y representatividad del argentino a esas alturas, en las revistas y la esfera cultural de su tierra. Como ella misma señala, «su labor de crítico fue tan activa y heterodoxa como su producción de poeta y ensayista» (p. 305). No hay más que repasar el índice del libro y advertir que de sus ocho capítulos, seis tienen como objeto el ámbito de las revistas, y prácticamente en casi todas ellas Borges ocupa un lugar relevante: como gestor, como escritor, o simplemente como objeto de la discusión. Es imposible historiar la primera mitad del siglo XX marginando la figura de Borges: porque concita amores y desamores (*Megáfono, Sur, Ciudad...*).

Pero, además, en la década del cincuenta —y eso se demuestra ampliamente en los dos capítulos restantes— la crítica universitaria argentina se aplica a su obra rescatándola para la posteridad. Estudios como el de Barrenechea marcaron hitos no superados aún. Desde nuestra perspectiva, el libro de María Luisa Bastos tiene el incuestionable mérito de poner en manos del lector textos y revistas de muy difícil acceso en la actualidad.

La consagración a través de los homenajes

En cuanto a los homenajes, es claro que se multiplican guiados por el afán de profundizar en su obra. En los Estados Unidos se organiza buen número de simposios: una serie de coloquios y la subsiguiente publicación de actas dan fe de ello. *The Cardinal Points of Borges* —que recoge el simposio de 1969 celebrado en Norman, Oklahoma²—, *Prose for Borges* —número-

² Edited by Lowell Dunham and Ivar Ivask. Norman, University of Oklahoma Press, 1973. Tras la introducción, en que ambos coordinadores exponen la idea del simposio, se recogen las colaboraciones de distinto nivel: Borges, Jorge Guillén e Ivask escriben algunos poemas. Norman Thomas di Giovanni —que será su traductor y colaborador durante años— expone las dificultades de traducción que presenta el argentino, y traslada como ejemplo *Pedro Salvadores*, incluyéndolo como apéndice (pp. 67-78). Hay tres apartados sobre bibliografía —Fiore, Lyon e Ivask—, que resulta muy completa. Por fin, el cuerpo principal del volumen lo constituyen los trabajos de Christ (*A Modest Proposal for the Criticism of Borges*, pp. 7-16); Rodríguez Monegal (*In the Labyrinth*, pp. 17-24); Yates (*The Four Cardinal Points of Borges*, pp. 25-34); Irby (*Borges and the Idea of Utopia*, pp. 35-46); Alazraki (*Oxymoronic Structure in Borges' Essays*, pp. 47-54) y Murchison (*The Visible Work of Macedonio*

homenaje de *TriQuarterly Books 25*—, y *Jorge Luis Borges Number*, culminan con *40 inquisiciones sobre Borges*, número que la *Revista Iberoamericana* de Pittsburgh destinó al escritor de moda. Tal vez *Prose...* y este último sean los más completos e indudablemente lograron mayor difusión que los anteriores. Junto al número de *Iberomania*, y al colectivo coordinado por Alazraki para la Editorial Taurus de Madrid (1976), constituyen los pilares de las colecciones críticas sobre el autor en esta década. Trataré de señalar las aportaciones más novedosas en cada una de ellas.

Prose for Borges reúne dieciocho trabajos de diferente nivel: Alazraki y Coleman, respectivamente, se encargarán de situarlo en relación a la nueva novela latinoamericana y a la literatura norteamericana. Belitt, Kerrigan, Alter y Wright enfrentarán a Kafka, Unamuno, Stevens y Hawthorne en sendos estudios comparativos, que indirectamente impulsan al argentino al podio de los clásicos. Y, por fin, Borges es asediado desde múltiples flancos por los mejores especialistas: Mary Kinzie, Ronald Christ —quien además dialoga con él, al final del volumen, acerca de su estancia en New York—, Emir Rodríguez Monegal —que aborda *Pierre Ménard* valorando psicoanalíticamente el accidente del 38, con un enfoque de amplia secuela crítica—, Jaime Alazraki —quien expone la que, pienso, es su primera redacción sobre *Borges and the Kabbalah*³—, John Murchison, Carter Weelock... y otros más aprovechan la línea de sus investigaciones coetáneas. El libro se cierra con un *álbum* familiar, una serie de fotos que el mismo Borges va comentando. En esta línea, Victoria Ocampo entrevista brevemente a Norah Borges. Por último, se puede observar que la bibliografía —sucinta y a cargo de Di Giovanni— está centrada en las primeras ediciones borgianas, así como las versiones inglesas.

El resultado es de ineludible consulta para un estudio sobre el escritor, sólo superado dentro de su ámbito por el homenaje que la *Revista Iberoamericana* le dedicó en 1977, y comparable, a otro nivel, con el colectivo que Alazraki coordinó para Taurus. La concepción de este último es algo distinta al adaptarse

Fernández, pp. 55-66). Es obvio que no puedo comentarlos por falta de espacio, pero los títulos son un buen índice para un futuro rastreo intertextual. Desde 1981 son accesibles al público español, ya que fueron editados como libro en *Asedios a Jorge Luis Borges*. Ed. de Joaquín Marco (Barcelona, Ultramar). Se añadieron seis nuevos trabajos que sitúan la evolución del escritor en los años transcurridos (Marco, Ortega, Giménez-Frontín y Semprún), o lo enfocan desde la semiótica (Goloboff y Yurkievich). El resultado es bastante sólido.

³ En realidad, una primera aproximación al tema sería: *Kabbalistic Traits in Borges' Narration* (en *Studies in Short Fiction*, 3, 1971, núm. 1, pp. 76-89). La última acaba de aparecer en un volumen que reúne posteriores trabajos sobre el argentino. Me refiero a *Borges and the Kabbalah. And other essays on his fiction and poetry*. Cambridge University Press, 1988). La estructura es básicamente la misma, aunque se ha ampliado el número de páginas y rehecho el final.

a las normas de la colección, lo que beneficia al escritor con un muestreo diacrónico que abarca desde los *Primeros testimonios críticos* (I, pp. 21-80) hasta la *Crítica de la crítica* (V, pp. 267-304). Entre los primeros, E. Díez Canedo, R. Gómez de la Serna, Valéry Larbaud, P. Henríquez Ureña, Guillermo de Torre, R. Cansinos-Asséns, A. Alonso, A. Bioy Casares, A. Reyes, X. Villaurrutia, E. Sábato y Raimundo Lida constituyen esa «prehistoria» ultraísta e hispánica que lo reconoció en su andadura inicial. El asalto a la *Persona* (VI, pp. 305-358), a través de la entrevista de Rita Guibert, acaba de perfilar esa imagen, y la redondea con la historia literaria posterior situándola en su contexto.

La selección de estudios incorporados transparenta el estado de esa crítica que Rodríguez Monegal, Gutiérrez Girardot y D. Yates tratan de sintetizar en el apartado correspondiente, en cuanto se refiere a las relaciones de Borges con la «nouvelle critique» o su difusión en Alemania y Estados Unidos, respectivamente. Es una crítica plural, y no sólo por su internacionalismo, sino por el amplio campo metodológico aplicado al argentino que fructifica en lecturas complementarias o aun contradictorias. Alazraki la aglutina discutiblemente por géneros (*Poesía*, II), (*Ficción*, III), y (*Ensayo y prosa de varia invención*, IV). Incluso dentro de ellos, hay lecturas con pretensión de totalidad de cara a la trayectoria de las letras borgianas. Como ejemplo, las de Paul de Man, John Barth y Gérard Genette que aluden al barroquismo, la literatura del «agotamiento» como reconstrucción cultural cercana a la intertextualidad, y la utopía literaria, según la cual historia y literatura se identifican. Otras aportaciones dan cuenta de un libro o toda una etapa poética del argentino: sería el caso de Sucre para la poesía de los sesenta. Por fin, se incide en la funcionalidad estética de ciertos elementos que tipológicamente constituirán un estilo: la metáfora en la poesía (Gertel), algunos clichés lingüísticos (Barrenechea) o el oxymoron en el ensayo (Alazraki). En este camino descendente, de lo general a lo particular, hay todavía un estadio más: el del análisis de cuentos (Anderson Imbert, Alazraki) o poemas (Carilla).

Una cuidada *Bibliografía* primaria y secundaria (pp. 359-364) completa esta entrega pionera en el ámbito español que, según su coordinador, «intenta seguir ciertas direcciones de esa crítica, ilustrar sus fronteras y alcances, dar cuenta de sus limitaciones y, en suma, trazar ciertas isobaras que definen algunas de las tensiones más prominentes generadas por la obra de Borges en el espacio crítico» [...], «textos que son metatextos de la palabra propuesta por Borges» (p. 16). El volumen lo consigue.

40 inquisiciones sobre Borges, que aparece un año después, tiene el mérito de no duplicar el esfuerzo, aunque sí el número de colaboraciones divididas en dos bloques: *Estudios* (pp. 257-600) y *Notas* (pp. 601-745). La entrega se completa

con tres *Reseñas* (pp. 745-756)⁴ interesantes por la calidad de sus autores (Ortega, Bastos y Sosnowski) y por el diálogo metacrítico que se inicia precisamente con el enjuiciamiento del volumen de Taurus. Tal vez pudiera aplicársele a este nuevo volumen, en cuanto que en él la crítica se despliega en múltiples vertientes que son otras tantas indagaciones teóricas: la apuesta estructural postulada por Foster (*Para una caracterización de la «Escritura» en los relatos de Borges*, pp. 337-356), Mignolo (*Emergencia, Espacio, «Mundos Posibles: las Propuestas Epistemológicas de Jorge Luis Borges*, pp. 357-380) y Molloy (*Dios acecha en los intervalos: Simulacro y Causalidad Textual en la Ficción de Borges*, pp. 381-398), la estilística de Riffaterre que subyace en Bratosevich (*El Desplazamiento como Metáfora en Tres Textos de Jorge Luis Borges*, pp. 549-560), la nueva crítica francesa y sus interferencias borgianas en Monique Lemaitre (*Borges... Derrida... Sollers... Borges*, pp. 679-682), o, por fin, la crítica del lenguaje en Echavarría Ferrari (*«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»: Creación de un Lenguaje y Crítica de un Lenguaje*, pp. 399-414)...

Frente a ellos, la crítica más «tradicional» empeñada en acabar de definir ciertos temas o buscar las fuentes en las que se nutre el nuevo fenómeno literario: así Romero, con su completísima exploración de la teología y teodicea borgianas (pp. 465-502), o Rasi, en su historizada confrontación de Borges y Lugones (pp. 589-600)... La inevitable aportación de Rodríguez Monegal acerca de las tan cacareadas implicaciones políticas de Borges (pp. 269-292) es, en realidad, parte sustancial de esa «biografía literaria» que con singular empeño se gestó a lo largo de la década.

Imposible reproducir aquí los juicios ni hacer un vaciado de los artículos; si conviene, no obstante, recordar que las letras borgianas son asaltadas desde distintos flancos, sin ánimo de exhaustividad. Lo prueba el hecho de que coinciden trabajos sobre un mismo motivo (*Everness*, por ejemplo, abordado con diverso aparato crítico por Goloboff —pp. 575-588— y Holoway —pp. 627-636—), que ponen sobre el tapete los alcances y límites de esa misma crítica. Cuestionamiento del autor, cuestionamiento de la crítica en esa nueva lectura de especialista y público medio.

En esta recolección se han obviado los primeros testimonios, mimando, por el contrario, la faceta opuesta: así, abundan los análisis de *El libro de arena* (por ejemplo, el de Oviedo, pp. 713-720) que replantean la actitud de un «Borges sobre los pasos de Borges». El comentario crítico sobre relatos o poemas ocupa amplio número de páginas (Frank-Vosburg, Bastos, Mac Adam, Zeitz, Serra,

⁴ A las que se añadirán dos breves notas bibliográficas de YATES, Donald: *Publicaciones recientes sobre Borges* (pp. 729-736) y BONATTI, María: *Dante en la lectura de Borges*, (pp. 737-744). Esta última es una reseña del libro de Paoli.

Inclodon, Holzapfel-Rodríguez, Schwartz), si bien nunca se plantea con el deseo de agotar sistemáticamente al escritor. En nuestros días, que han sufrido la avalancha de análisis parciales generados por el estructuralismo y sus secuelas, tal vez pueda resultar redundante la propuesta de Foster bajo cuyos auspicios implícitos —pienso— se hizo el homenaje:

«La premisa de este estudio, sin embargo, es que la crítica puede predisponernos a una adecuada *lectura* de un autor o de un complejo de escritos; que una descripción satisfactoria de un número limitado de obras es más valiosa que el trabajo sobre breves referencias a muchas obras y que más aún que el análisis “total” que descuida las obras en sí mismas» (p. 353).

Eso es así porque lo que importa —como sugiere González Echavarría— es recordar el papel de Borges similar al de Ortega y Carpentier: «insertar en la lengua española diálogos iniciados en otras» (p. 697). Importa asimismo salir al paso de la «permanente polémica acerca de la supuesta extrañeza cultural de la obra de Borges [que] ha oscurecido, en lugar de favorecerla, una mejor discusión de su estatuto americano» (p. 257) —como dice Ortega en su estudio *Borges y la Cultura Hispanoamericana*, pp. 257-267—, demostrando que «la producción de su escritura revela mecanismos que son centrales a la misma elaboración de nuestra realidad cultural» (p. 267).

Menos innovadores y de menor repercusión en el ámbito mundial son otros dos o tres colectivos de la década: me refiero a dos aparecidos en Buenos Aires, *Borges*, y *Jorge Luis Borges*, con artículos de Pierre Macherey y varios estudiosos más. Este último es, en realidad, una simple traducción del famoso número de *L'Herne*. Más novedoso, un tercero que vio la luz en Montevideo, *Borges. Obra y personaje*, recoge dos interesantes fragmentos del trabajo de Sucre y Canfield, así como un par de artículos de Espada más discutibles. Como homenaje de conjunto es mucho más endeble que los americanos coetáneos, a pesar de la buena voluntad de sus promotores.

Los libros de divulgación

Tal vez como fruto de su popularidad, comienzan a propagarse en esta década una serie de libros de divulgación, que valoran diacrónica y globalmente la obra borgiana. Normalmente enfocados a los estudiantes, sólo pretenden presentar al escritor —sería el caso de *Jorge Luis Borges*, de Jaime Alazraki⁵, del

⁵ New York, Columbia University Press, 1971. Unas 40 páginas, acompañadas por una bibliografía sumaria.

Jorge Luis Borges,⁶ de J. M. Cohen, o, dentro del ámbito hispanoamericano, el de *Borges. Su estilo narrativo*, de Jenny Barros—. Otras veces esbozan guiones de estudio para alguno de sus textos en concreto —como sucede con Donald Shaw, *Borges: Fictions*⁷—. Un poco más amplio, el estudio de Pickenmayn, *Borges a través de sus libros* es, como su título indica, un recorrido descriptivo por la superficie de esos textos que fueron inundando el mercado. En España, Marcos Ricardo Barnatán realiza algo semejante en su libro *Borges*, destinado a acercar los textos del argentino al lector medio, sin formación literaria específica. Habría que señalar, dentro del «género» antología con su correspondiente estudio introductorio, la valiosa recuperación que realiza Carlos Meneses en su *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges* al recoger una serie de poemas de *Ultra, Grecia y Tableros* muy poco accesibles al lector actual.

Los estudios específicos: la consolidación del canon

Los detractores

En los setenta se vuelve a abrir de nuevo la polémica y la impugnación a Borges y, en esta tarea, la punta de lanza fue el libro de Blas Matamoro, *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*. El autor se propone pasar a Borges del mito a la historia mediante un estudio psicoanalítico —en la primera parte—, fenomenológico —en la segunda—, y de sociología del conocimiento —en la tercera—. El prefacio de Juan José Sebreli marca la pauta de lo que será una crítica que se atiene a la figura del autor más que a la obra propiamente dicha. Según Matamoro, en el contexto literario argentino, Borges ejemplifica las miserias y limitaciones de la cultura alvearista, propias de la generación de *Martín Fierro*. El loable propósito de enraizar los textos en su entorno da paso a una impugnación total, desde ópticas ideológicas que difícilmente pueden dar cuenta de la obra de Borges. Podría aplicársele en este sentido lo que Sebreli dice en el prólogo:

«...hace entrar en el ámbito de la obra la concepción del mundo, explícita o no, del autor, rechazando todo reclamo de inocencia para la labor literaria, toda separación entre lo privado y lo público, entre el individuo particular y la obra»

⁶ New York, Barnes and Noble, 1974. Dividido en diez capítulos y una bibliografía sumaria, sigue diacrónicamente la biobibliografía borgiana. Como ha reseñado María Luisa Bastos en *De Borges, sobre Borges* (incluido en *Cuarenta inquisiciones...*, *op. cit.*, pp. 750-755), contiene algunos fallos y lo deslucen graves erratas.

⁷ London, Grant and Cutler, 1976. Hay una edición española posterior: *Ficciones. Jorge Luis Borges* (Barcelona, Laia, 1986). Años después el crítico publicó *Borges' Narrative Strategy*. Leeds, Francis Cairns, 1992.

(p. 16).

Dividido en tres capítulos, *El inconcebible universo* (cap. I) se retrotrae a esa niñez limitada a la casa con su jardín-laberinto y la consiguiente mutilación paterna: ceguera, castración y muerte. Sus obsesiones simbólicas, procedentes de los terrores infantiles no bien superados, se plasman en fórmulas literarias muy cercanas al judeocristianismo —según el crítico—. La puerilidad del estilo mental borgiano no es sino la regresión a la infancia típica del neurótico angustiado. El fuego y lo ígneo como atributos paternos y la consiguiente elisión de la presencia fálica se combinan con la permanencia del ámbito materno, que corta de raíz toda posibilidad de entender el fenómeno humano —*La casa de Asterión* sería parcialmente autobiográfico si nos atenemos a esta interpretación—. El resultado es obvio:

«Toda una niñez limitada a una casa, casa cambiante que puede estar en Buenos Aires o en Ginebra o en Madrid, que puede ser en el barrio de Palermo o en la vecindad de la Recoleta, terminan por agotar las posibilidades de realidad que atesora el mundo circundante. El mundo se ha vuelto irreal de tanto codiciarlo y no tenerlo: tan irreal como la página de una epopeya o de un poema» (p. 63).

Pero más allá «el mundo existe realmente, como un atroz llamado a la insoportable lucidez del insomnio» (p. 69). Y por ello, *La atroz lucidez del insomnio* (cap. II) se detiene a analizar la angustia derivada de la inseguridad de ese ser humano que nunca salió realmente de su biblioteca y jardín. Fobia y pesadilla son las actitudes consecuentes ante una realidad humana que no se puede dominar. Por su voluntaria mutilación, el mundo no existe, es algo incognoscible, ha sido elidido por medio del ensueño o la ilusión, al negarle sus atributos concretos. Se ha transformado en un mero libro mágico, cuyo sistema de símbolos es incomprensible y absurdo. En consecuencia:

«Toda la estética de Borges, en cuanto sustento más o menos ideológico de su obra en sí misma, está basada en esta superposición de universo soñado sobre mundo real, verdad ideal sobre mentira inmediata. En realidad, lo que está edificando es una maligna estética de la destrucción, que consiste en deshacer al mundo real transformándolo en una apariencia verbal» (p. 91).

Además de los objetos reales, el argentino amenaza con elidir la identidad personal, la identidad moral o culpa y la muerte. Dentro de la ética del coraje, carecen de sentido en igual medida el hecho de vivir y el de matar. Como también se marginan amor y sexo. Todas estas elisiones son propias de un

neurótico. Y cuando se pretende «dar un remate dialéctico a los momentos de análisis que han precedido» (p. 112) y enjuiciar la personalidad global, el resultado es tajante:

«La obra de Borges revela un estilo de pensamiento acrítico, infantil, mítico y arcaico» (p. 112).

A continuación se pasa a examinar la filosofía del escritor a la luz de los postulados sartrianos. Lo suyo no es saber crítico, sino divertimento verbal, y ese predominio de lo lúdico en un adulto revela una fijación infantil, «una regresión a la infancia como medio de evadirse de la atroz lucidez del insomnio conciente» (p. 118). Matamoro recoge una lista de ejemplos en que se puede advertir la adhesión borgiana a ciertos rasgos arcaicos (pp. 130-132), para concluir que este «arcaísmo» —directamente ligado a su utilización de sagas, mitos y leyendas primitivas, y a filósofos como Platón, Berkeley y Schopenhauer— no es sino un síntoma neurótico, ya que no le compromete a conclusiones religiosas. ¿Qué es Borges, entonces?

«Un hombre encerrado en el mundillo lúdico de la infancia, acaso un hombre que ha sido un jugador infantil reprimido, hipostasiado a hombre de letras, he ahí un escritor irrealista y fantástico» (p. 120).

Detrás de la penumbra está Inglaterra (cap. III) enfoca al argentino como un simple epifenómeno del régimen, al estudiar las relaciones escritor-sociedad en la línea de las tesis de Prieto. Según este capítulo, las claves de su sistema literario serían la inutilidad, la amoralidad, la irracionalidad, el ludismo intelectual, el esteticismo, el inmanentismo (p. 153). Borges se definiría por el tradicional «complejo de inferioridad» de los argentinos, a quienes «fuera de aceptar los valores culturales europeos [...] no les queda más que marginarse de la historia, ya que naturalmente son inaccesibles a la civilización histórica» (p. 157).

El irracionalismo borgiano entroncaría con el pensamiento liberal argentino ligado al irigoyenismo, que en el plano literario se plasmaría, de alguna forma, en el círculo de Macedonio, reducido a «la posibilidad del ocio que da la renta, del banquete, de la conversación insustancial, brillante, erudita, henchida de *Boutades*» (p. 167).

Para concluir, puede decirse que el trabajo de Matamoro es un excelente ejemplo del desarrollo de unas tesis aplicadas a la literatura —con todo lo que pueden limitar también—. Es un estudio modélico en ese sentido y deudor de

su momento histórico y del contexto en que se escribió. Trabajos posteriores de este escritor y crítico literario se han abierto a nuevas interpretaciones que valoran la obra en sí misma, reconociendo el alcance de las aportaciones de Borges.

En la misma dirección ideológica, Juan Flo recopiló una serie de textos que vieron la luz en el 78 con el título: *Contra Borges*. En los nueve fragmentos que lo componen están representadas al menos tres generaciones: la de Murena, la de Jitrik y la de Matamoro. Dejo a un lado todo comentario sobre Murena y este último, por cuanto que ya han sido ampliamente tratados aquí, para pasar a esbozar algunas observaciones sobre los demás.

El texto más amplio con diferencia es el del propio compilador, Juan Flo, que bajo el rótulo *Vindicación o vindicta de Borges* (pp. 9-61) se propone examinar la obra de Borges para extraer las limitaciones derivadas de su ideología. Según el comentarista, el escepticismo y la concepción lúdica de la literatura que, en absoluto, se plantea la búsqueda de la verdad determinarán el carácter subjetivo y fragmentario de su crítica —como vio muy bien Prieto, con el que Flo coincide—. El interés por la palabra, su concepción de la literatura como algo puramente verbal, se refleja en el desdén borgiano por la novela, género de evidentes conexiones con la realidad. El imperio de la medida, de la imaginación aherrojada por la lógica eleática y cierto neoclasicismo explicarían las sucesivas correcciones de *Fervor de Buenos Aires*. El barroquismo y el distanciamiento humorístico de los cuentos revelan la destreza del autor, pero... son limitados. En uno de los apartados, *Estética in nuce* (pp. 50-54), Flo repasa sus argumentaciones comenzando a condensar lo que serán sus conclusiones. Aunque hace un esfuerzo por distanciarse de los estrechos planteamientos marxistas, para él, la literatura integra la realidad y se nutre de ideología. La función artística debe ser una función social:

«La función específicamente “artística” de la literatura no debe ser entendida, por lo tanto, como pura forma estética, sino como una función social, aunque es diferente de la ideología en el sentido usual o fuerte de la palabra» (p. 53).

Flo tiene el valor de afrontar las eternas críticas, llegando a resultados previsibles. Según él, la literatura sobre la literatura —donde tan bien encajaría Borges y que saludan jubilosos los críticos europeos— no es sino mera nostalgia, un síntoma de impotencia y de caducidad cultural. En cuanto al tan llevado y traído «nacionalismo» del escritor, se trata de un asunto mal planteado: Borges sería excelente reflejo de esa trilingüe elite porteña cuya literatura es clasista y cosmopolita; rechazarlo es incomprensible:

«Así como sabemos que la complicidad ideológica de la literatura con el pensamiento retrógrado no anula fatalmente sus valores específicos, así tampoco la mirada pasmada por el espectáculo europeo anula el inevitable carácter nacional de esa literatura dependiente» (p. 58).

Después de todo, para Flo es «arriesgado afirmar, sin matiz, que la ideología es la responsable de la limitación del escritor» (p. 55). Por ello vuelve a recordar sus valores:

«Por lo pronto voy a insistir en que la obra de Borges no es insignificante ni su fama pasajera. El impacto de su invención lingüística y de su renovación de temas, fuentes y tonos es un hecho imborrable de la literatura de lengua española. Por otra parte, sus limitaciones le impiden ser un escritor de primera magnitud» (p. 54).

¿Qué decir al respecto? Siendo muy loable la actitud del crítico que pretende adoptar una cierta distancia para enjuiciar con imparcialidad, lo cierto es que al final le pesa el fardo de las viejas teorías marxistas. Por otra parte, los estudios que ha seleccionado —si exceptuamos, tal vez, el de Sábato— están claramente dentro de esa óptica y son mucho menos equilibrados que el suyo.

En algunos casos, la incompreensión es total. Así sucede con Ramón Doll en *Discusiones con Borges* (pp. 63-74): la encuesta de *Megáfono* provoca en él amargas reflexiones sobre la decadencia argentina. Según este crítico, Borges habla como un español del XVI y además recapitula al odiado Groussac; por si ello fuera poco, abusa del neologismo sin arte. Su libro *Discusión* pertenece al género parasitario que consiste en repetir mal lo que otros dijeron mal. En mi opinión, estas afirmaciones no requieren mayor comentario ni glosa que las especifique: su opinión está bien clara.

La breve nota de Portantiero al libro de Prieto (pp. 83-88) tiene como misión sustituir este último, no autorizado por su autor. Se trata de una nota laudatoria, lo que ya pone de manifiesto su enfoque. El crítico va más allá: «Borges es un desertor de nuestra literatura» (p. 85), un ejemplo del escritor que traiciona a su país, traicionando su oficio. Y ¿por qué? Por su ausencia de compromiso en el sentido sartreano. Algo parecido sucede con J. J. Hernández Arregui, que en las páginas 89-111 juzga la —para él— incompreensión borgiana del *Martín Fierro* como un resultado de la desnacionalización de Argentina por el imperialismo, a la caída de Irigoyen. Malversaciones, incompreensiones... recorren un largo artículo que no aporta nada en el plano literario. Como tampoco aporta el texto de J. A. Ramos (pp. 113-128), para quien:

«Borges pertenece a esa clase de escritores, tan frecuente en nuestro país, que poseen el secreto de todos los procedimientos y combinaciones, pero les falta el soplo elemental de la vida» (p. 127).

Hermetismo, charlatanismo y la vana búsqueda de estilo definirían a su grupo.

Ernesto Sábato (pp. 129-138) realiza un planteamiento más inteligente, estudiando la relación entre Lugones y Borges, a quien —piensa— pueden aplicársele las opiniones que él mismo vertiera sobre el primero. Mantiene su repetida teoría de los «dos Borges»: nos encontramos ante un poeta al que se celebra por sus ficciones, pero —según él— lo que más se exalta es lo más desdeñable, porque su índole metafísica es un mero juego de ingenio. Y ni qué decir tiene que ello para Sábato es pecado mortal.

Estructura y significado en «Ficciones» de Jorge Luis Borges (pp. 139-162), de Jitrik, es un trabajo de raigambre estructuralista, con más entidad científica que las notas anteriores. No obstante, tras el complejo aparato que desarrolla, se detecta la antipatía por el escritor que estallará al final de su estudio. Éste comienza clasificando a Borges como un renovador en el contexto literario argentino. A continuación pasa a elaborar una cierta teoría del arte borgiano cuyos términos serían: irrealidad, invención y distinción entre lo explícito (la anécdota) y lo oculto. El autor reconoce con acierto que lo importante en Borges no son los temas, sino la invención, y estudia los cuentos en cuanto descubrimiento, creación y organización:

«Ahora bien, todos esos libros constituyen una *Biblia*, es decir, un conjunto dentro del cual cada uno cumple una función distinta en relación con la totalidad, aunque los temas puedan coincidir. Agrupando estas funciones se puede reconocer una especie de proceso que rompe el por lo general admitido estatismo de Borges, asentado en su declarada adhesión a Berkeley. El proceso es abierto por *Las ruinas circulares* y cerrado por *La lotería de Babilonia*» (p. 155).

Pasa después a reseñar hasta nueve funciones constitutivas de ese proceso que —en su opinión— implica una gnoseología. La última parte de su artículo subraya los tironeos entre pensamiento y acción, y es aquí donde se decanta su condena de una serie de intelectuales —de Echeverría a Borges— más atraídos por la «acción» que denigran (la barbarie, lo propio), que por el «pensamiento» europeísta que les ayuda a denigrarla. Evidentemente, a Jitrik no le es simpático ni Borges ni su grupo.

Lo mismo le sucede a Rodolfo Braceli, que un año después se suma a la polémica siempre abierta con un «antiensayo» o «cuasinovela», a modo de

entrevista ficticia con el autor. Su libro *Don Borges, saque su cuchillo porque he venido a matarlo* se plantea como un texto pretendidamente neutral, contra admiradores y fanáticos, decidido a interesar al autor, con quien quiere «pactar»:

«...finalmente, pretendo eso: que el señor Borges escuche lo que le expongo sobre su, muchas veces lamentable, *tercer inquilino*» (p. 11).

...que no es otro sino el inmovilista, el que destila en sus declaraciones todo tipo de arbitrariedades. El núcleo del ensayo está en la pregunta «¿pudo ser diferente el tercer Borges?» (p. 165) —es decir, aquel que «desluce» al buen escritor—. La respuesta se apoya en la conjetura: si hubiera sido padre, si el matrimonio le hubiera ido bien, si no hubiera sido un resentido, si hubiera tenido un hijo negro... Prefiero reservar mi opinión y enfrentar al lector con las palabras del crítico, para que elabore sus propias conclusiones:

«Jorge Luis Borges pudo ser tres, como ahora, pero con un tercer hombrequito, si no heroico y admirable, por lo menos prudente y no showman de inhumanidades» (p. 165).

Las monografías «fundadoras»

Los estudios monográficos tienden a especializarse siguiendo las grandes líneas temáticas ya esbozadas por la bibliografía anterior. Dentro de ella, se proponen llevar hasta el final determinados presupuestos, o, por el contrario, parcializar el análisis descendiendo a los textos concretos. En el primer caso estaría el estudio de Manuel Ferrer *Borges y la nada*, que la crítica considera deudor de Barrenechea y Alazraki. Estructurado en tres partes bajo las rúbricas *Aparición e instalación de la nada*, *La nada y Borges*, y *La nada y la obra de Borges*, subdivide cada una de ellas en tres o cuatro apartados que, desde mi punto de vista, no hacen sino dispersar las tesis que pretende exponer. Para Ferrer, el rechazo de la producción primera sólo puede explicarse por esa progresiva instalación de la nada en su obra. De este proceso serían hitos sustanciales *El truco*, *Sentirse en muerte* y *Hombre de la esquina rosada*, que «culmina la primera etapa de la intromisión de lo irreal en Borges» (p. 21). Cronológicamente habría que situarla hacia 1930, en que se produjo:

«Por un lado, eliminación de casi toda su obra ensayística del primer periodo; por el otro, olvido o remodelación de sus versos de acuerdo con una nueva dirección psicológica [...] de un peculiar sentimiento de la irrealidad» (p. 31).

Apoyándose en el libro de Alicia Jurado —que junto al de Ríos Patrón constituye su soporte metacrítico—, Ferrer achaca este proceso a la formación y lecturas inglesas de ese chico introvertido. Al carácter fantástico de su literatura, se superpondrá el factor «tiempo», que contribuirá a profundizar el germen de irrealidad. Y, finalmente, la relación con Macedonio Fernández terminará de incrementar dicho fenómeno. El resultado es que, para el argentino, lo irreal que se identifica con la nada no será otra cosa que el mismo universo sensible. La irrealidad «viene a convertirse en la única realidad borgeana» (p. 59). A su parecer, este proceso ha sido intuido por la crítica que no supo extraer las últimas consecuencias del desdoblamiento entre el Borges hombre y el Borges literato:

«En ese primer periodo, la psique y la mente, la intuición y la lógica, la pasión y la razón aún no se habían disociado en Borges y se daban en perfecta hipóstasis [...]. Pero más tarde el sentimiento de la irrealidad, la nadificación van abriendo una brecha entre esas potencias y disociándolas hasta dar paso a una perfecta separación entre las mismas, y la primera obra, consecuentemente, dejará lugar a la del segundo periodo —el del hombre de letras—, ya con predominio de la parte racional y lógica» (p. 63).

En consecuencia, Ferrer pretenderá apurar las ramificaciones de ese desdoblamiento en el plano intelectual, lo que da paso al estudio de los espejos y su funcionalidad en el universo borgiano que habría que entender desde la óptica de una nueva interpretación del mito de Narciso: en su base estaría el horror a lo que nos supera, cuyo instrumento sería el reflejo en el agua, el espejo. Lo hará asimismo en el plano sentimental donde, según Ferrer, no le acompañó el éxito. Para evidenciarlo, y siguiendo a Jurado, el crítico exagera desmesuradamente el papel «redentor» de la mujer en su obra:

«En la encrucijada de los años treinta, Borges siente que el mundo se le escapa, que cuanto ha cantado y amado en poemas anteriores y donde como hombre tiene que vivir, se le evade y difumina, dejándole en su soledad, en el aislamiento radical de su nada. En su último y desesperado intento, consciente de que ese mundo se va haciendo inadmisiblemente para él, decide sobornar a lo que le puede salvar: la mujer» (p. 84).

En busca del dolor personal del hombre Borges, Ferrer examina *Museo* (pp. 93-106), serie de piezas del año 1946 que le parecen especialmente significativas por no plantear una gran distancia entre el creador y el hombre. Por el contrario, en los relatos que analizará a continuación (pp. 107-137) se abre —según él—

una imponderable brecha entre ambos, que influirá en el agravamiento de las relaciones con sus criaturas. Y en cuanto al ensayo (pp. 138-164), alejándose de todo propósito metafísico deliberado, el escritor se lanza a ironizar sobre los extensos tratados filosóficos en pro de una catarsis que le permita desquitarse del agobiante mundo real. Finalmente, bajo el epígrafe «Borges antólogo» (pp. 164-192), el crítico vuelve, una vez más, a reiterar sus tesis.

El estudio de Ferrer, no exento de valores, puede impugnarse con relativa facilidad, como manifestó ya Yates. No es en absoluto evidente que el principio rector de toda la reescritura borgiana sea la instalación de la nada en su persona y obra.

En el mismo año en que Ferrer publicó su libro aparece en Ediciones Universal un estudio bajo el título *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges*. Su autor, Alberto C. Pérez, es parte de esa crítica universitaria afincada en los Estados Unidos, que se dejará deslumbrar prioritariamente por la prosa borgiana. A ella se enfoca este trabajo, que se ajusta en gran manera a su título. Como Jurado y tantos otros, parte de la convicción del aspecto biográfico de su literatura: las circunstancias personales de su infancia llevarían al futuro escritor a encerrarse en sus sueños, por lo que «la literatura fantástica de Borges es una consecuencia natural de esa sensibilidad peculiar suya» (p. 18). Para el acotado teórico de lo fantástico, repasa la bibliografía francesa sobre el tema (pp. 18-21) apoyándose en Albères y revisa el concepto de lo fantástico como género literario (p. 23 y ss.), cuyas categorías temáticas —según Caillois— ve ejemplificadas en Borges: «la inversión del campo de la realidad y del sueño» y «la paralización del curso del tiempo o su repetición» (p. 24). El propósito de su estudio será «poner de relieve los mecanismos literarios utilizados por Borges para derrotar la realidad y sumergir al lector en el fascinante vértigo intelectual en que culmina la trama ascendente de su prosa inexorable» (p. 29). Ello se plasma en la disección de «forma interior/forma exterior» —según Michaud— que se reducen a una forma esencial, la visión borgiana del mundo y del hombre, aplicable a tres niveles: el de la realidad, el intermedio o mágico, en el que operan los mecanismos que anulan las reservas mentales del lector, y el fantástico, donde se produce la revelación. Para Pérez, humor e ironía —en la línea de Gutiérrez Girardot y Murillo, con los que establece en el texto un fluido diálogo metacrítico— son las vías introductorias adecuadas, que el argentino utilizará con sabiduría.

A partir de aquí se accede al análisis de los relatos distribuido en cinco capítulos: I. *El cosmos borgiano*, II. *El hombre en la obra de Borges*, III. *El Dios de Borges*, IV. *El suprat tiempo de Borges*, y V. *El desengaño*. Este análisis es eminentemente descriptivo, al hilo de los argumentos textuales, pero siempre va

guiado por la búsqueda de planos alegóricos. *La biblioteca de Babel* (pp. 41-48) centra la indagación sobre el cosmos bajo el epígrafe «orden y caos»; *La lotería en Babilonia* (pp. 48-55) establece las relaciones «individuo-sociedad»; *Tlön...* (pp. 55-70) analizará el binomio «realidad ilusoria-realidad real»; *Pierre Menard...* (pp. 71-75) y *Tres versiones de Judas* (pp. 75-80) atacarán dos vertientes de la «realidad fantástica». Las conclusiones de este capítulo:

«...nos presentan la confrontación del hombre, extranjero en un mundo incomprensible, con el orden perfecto y la simetría total que reina en el universo, y llegamos a la conclusión de que el caos proviene de la frustración del hombre que ansía “aprehender” la inalcanzable realidad cósmica: los hombres quieren ser como dioses —ascender por “las escaleras divinas”—» (p. 80).

Conclusión voluntariamente alejada de Alazraki, como señala el crítico, para quien éste insiste demasiado y demasiado desordenadamente en la concepción del orbe borgiano como «caos».

En el capítulo II se rastrean las formas de la no-individualidad del hombre: «el perfil de la persona humana se desvanece en la desindividualización del hombre y en la nada» (p. 105). El análisis del hombre como sueño en *Las ruinas circulares*; la dualidad de cada ser humano en *Los teólogos*; la lucha del hombre por definir su propia individualidad en *El jardín...* —a propósito del cual y del concepto de «destino» critica ampliamente la concepción de Murillo— llevan a la conclusión de que:

«...lo único que queda del hombre en el cosmos borgiano es la conciencia agónica que busca su propio “yo” en el caos de la existencia humana o la conciencia tranquila que ha aceptado las “formas de su destino” que un caprichoso azar le depara» (p. 132).

El Dios de Borges (cap. III) contempla desde el ángulo panteísta *La escritura del dios* y ve ejemplificado su misticismo en *El Zahir*, para concluir que:

«El panteísmo borgeano es una piedra angular que unifica su visión del cosmos. La realidad es ilusión, o imagen o forma ideal; el hombre es “sueño” de otro hombre; pero en cada ilusión, o imagen, o forma ideal o “sueño” está la sustancia de un Dios indivisible y total. Así la realidad y la suprarrealidad se superponen y llegan a identificarse en un todo compacto y único donde el “tiempo” es un concepto vacío y sin sentido, tal como lo percibió él en 1928 en *Sentirse en muertos* (p. 179).

El estudio del suprat tiempo abre el capítulo IV, que comenzará incorporando las diferentes teorías críticas al respecto (pp. 173-176); para analizar después la concepción estética borgiana de una suprarrealidad ausente de tiempo y espacio. Ahora son tres los relatos que le sirven como modelos adecuados:

«En *Funes el memorioso* encontraremos una supramemoria capaz de abarcar, en un instante, los más mínimos detalles del pasado y el presente. En *El milagro secreto*, Borges nos hace contemplar un tiempo psicológico capaz de incluir el futuro en unos pocos segundos. Y en *El Aleph*, la revelación de un suprat tiempo en que desaparece el espacio» (p. 176).

Según Pérez, toda esta trayectoria culmina en *El desengaño* (cap. V) como consecuencia de la indagación de esa «nada» que es el hombre. Un minucioso recorrido por las páginas de *El inmortal* pone de manifiesto la lucha del ser humano por ser «alguien», para lo cual deberá acceder al ámbito de los mortales.

Finalmente, unas breves conclusiones (pp. 233-238) vuelven a reiterar ciertas ideas que, de pecar de algo, sería precisamente de reiterativas. Según estas tesis, ya en *Sentirse en muerte* (1928), Borges percibió esa irrealidad que le situaba al margen de las fronteras temporales. Su *leitmotiv* será el tiempo con el que juega distorsionando sus categorías habituales, para acceder a esos planos fantásticos o alegóricos. Desde nuestro punto de vista, tal vez el matiz «fantástico» no ha sido puesto de relieve de forma neta. Por otra parte, en las conclusiones se insiste en un concepto que ha ido apareciendo esporádicamente: la constante presencia del dolor humano en los cuentos de Borges como «un elemento más que contribuye a la unidad de una obra maravillosamente integrada alrededor de unos pocos temas esenciales y que compensa, en el delicado equilibrio del estilo borgiano, la aridez de sus complejas implicaciones» (p. 238). En absoluto puede decirse que ese dolor sea visible en la prosa del argentino, donde el rasgo más acentuado es el juego que, de alguna manera, se plasma en el humor e ironía ya señalados por Girardot y Murillo.

No cabe duda de que lo fantástico y su relación con lo cotidiano es de indudable atractivo para la investigación. Lo prueba el hecho de que dos años después se publica una tesis alemana bajo el título *Phantastische Elemente und ästhetische Konzepte im Erzählwerk von J. L. Borges*. Su autor, Adelheid Schaefer, divide el estudio en tres partes: A, *Einführung* (pp. 1-30), dedicada a definir lo fantástico como categoría, historiendo su evolución para aplicarlo a Borges; B, *Typologie* (pp. 31-116), que constituye el cuerpo central del trabajo, y C, *Zusammenfassung* (pp. 117-124), en que se examina la funcionalidad de las ficciones. El enfoque tipológico introduce una parcelación algo artificial. En

Borges resulta difícil establecer límites entre «criollismo» (I), «ficciones metafísicas» (II), «ficciones analíticas» (III), «ficciones realistas» (IV), «metáforas fantásticas» (V) y «ficciones gnósticas y mágicas» (VI). Bajo estos epígrafes, el crítico aborda los cuentos de *El Aleph* y *Ficciones*, analizándolos por separado. Su trabajo es interesante como tesis doctoral de la que se extraen unas conclusiones aceptables.

La también tesis doctoral de Michel Berveiller⁸ se plantea como una respuesta de amplia enjundia a la temprana y nunca olvidada polémica entre nacionalismo y cosmopolitismo en la que le envolvieron sus detractores. Berveiller pretenderá aportar una exhaustiva documentación que resalte el carácter erudito de Borges, sin olvidar los resabios nacionalistas de tantas de sus obras.

Tal vez por ello, la introducción contextual bajo el título *Nationalisme et cosmopolitisme littéraires en Amérique Latine* (pp. 1-60) se encarga de explorar las fluctuaciones del binomio en ese continente joven: la fragmentación e inmensidad territorial, la escasísima conciencia unitaria tras la independencia, cierto sentimiento de inferioridad o la marca execrable del caudillismo han influido en que la explotación de los temas locales en pro de un estilo nacional se combine con un cierto internacionalismo deseoso de ser sancionado por los países «civilizados». En el caso particular de Argentina, el turbulento XIX con sus caudillos y proscritos y las delicadas relaciones con los Estados Unidos, así como la inmensidad territorial y el ser un país de inmigración, le confieren una especial dificultad a la hora de definir la esencia nacional; pero también inciden en el interés que el asunto ha despertado desde siempre en esa zona. Los motivos son la pampa y el gaucho, frente a la ciudad cuyo progreso se comienza a exaltar a fines del XIX y cuya épica se incrementa en la vanguardia, culminando en la narrativa de los cuarenta. Dentro de este marco, se examina finalmente el caso individual de Borges: su explotación de los temas «argentinos» como la ciudad, el gaucho y la pampa, el tango y la milonga.

A partir de una ojeada panorámica sobre su producción, se establecen una serie de cuadros que intentan sistematizar de modo cuasiestadístico los temas argentinos en las primeras obras de creador. No obstante, Berveiller resalta que la historia y preocupaciones argentinas en su totalidad no han atraído tanto a este pensador, más enfocado al mundo de los hombres y al mundo de las ideas en general. Tal vez por ello:

⁸ *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*. Thèse présentée devant la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris le 30 Juin 1970. Université de Lille III, 1973.

«Borges est le premier écrivain d'Amérique latine ayant connu de son vivant une réputation européenne, puis mondiale, grâce à des écrits qui ne devaient rien, ou presque rien, aux prestiges de l'exotisme» (p. 45).

Berveiller recolectará, en consecuencia, el gran número de autores citados según sus diversas nacionalidades. Será su objeto de estudio en la segunda parte del trabajo. Por lo pronto, en la primera —dividida en cinco capítulos— abordará algo no por más tópico menos necesario: el hombre y sus circunstancias históricas valoradas siempre a la luz del consabido binomio cosmopolitismo-nacionalismo. No se persigue configurar una biografía completa a la vista de las opiniones borgianas sobre las biografías de escritores, sino más bien un «esbozo de retrato» teniendo en cuenta sus gustos, su paradójica atracción por el coraje físico y su aristocratismo intelectual. Eso explica que:

«Fier de ses ancêtres, fidèlement attaché aux traditions de sa famille, il était pourtant loin de pousser le sens familial jusqu'au conformisme intellectuel, jusqu'au préférer, par exemple —comme l'eût souhaité sa mère— le *Don Segundo Sombra* du patricien Güiraldes au *Martin Fierro* plébéien» (p. 137).

Su orgullo y su modestia constituyen una interesante paradoja: parece disculparse por sus incursiones de «amateur» en la filosofía que siempre le atrajo, aunque no sintiera capacitados para ella a los hombres del Nuevo Mundo. Por el contrario, es un hombre seguro de sí en cuanto al estilo y al lenguaje de su obra, que le confieren un puesto privilegiado en el entorno hispanoamericano. Incluso a ese ámbito aplica la modestia, al confesar que es el fruto de un lento trabajo depurador y no ocultar las fuentes de su increíble erudición. Orgullo y modestia, conciencia de su valor y límites a la vez.

La segunda parte (pp. 142-481) constituye el núcleo de su estudio. A lo largo de once capítulos concreta el nacionalismo y cosmopolitismo en la obra del argentino, ciñendo este último a los dominios «ibérique, latino-américain, français, britannique, nord-américain, germanique, italien, gréco-latine, judéo-christiane y d'Orient et Extrême-Orient». Es un muestreo muy completo que especifica numéricamente, casi en plan estadístico, las lecturas y preferencias borgianas, clarificando algunos tópicos como su admiración y dependencia de los autores ingleses. Las conclusiones (pp. 482-630) se imponen por sí mismas:

«...rien de moins exceptionnel chez les écrivains argentins et, plus généralement, chez les écrivains d'Amérique latine que cette tension, souvent confessée par eux-mêmes, entre l'appel de la terre natale et, à l'opposé, l'aspiration à des valeurs ou à des prestiges dont ils estiment, à tort ou à raison, qu'on ne peut les trouver

qu'ailleurs» (p. 482).

En esta tesitura, Borges ha comenzado por adscribirse al cosmopolitismo afín a las vanguardias europeas en las que se inicia, y solamente en una inflexión posterior, de vuelta a su país, «il n'hésita pas à forcer la note, à se faire plus “criollo” que les Argentins sédentaires» (p. 484). Para Berveiller, ello es consecuencia de su interés en hacerse aceptar por sus compatriotas, es decir, resulta forzado. Por supuesto, esta actitud es perfectamente compatible con su ininterrumpida denuncia de la «patriotería». Cosas tan opuestas se reconcilian gracias a su concepción de una Argentina cuya vocación es universalista, como se pone de manifiesto en la cosmopolita Buenos Aires.

¿Cuáles son las «lagunas» del cosmopolitismo borgiano? Su ausencia de interés por las literaturas rusa y de América meridional y central: la narrativa indigenista y lo preincaico «sont pour lui comme si elles n'avaient pas existé» (p. 494). Para justificar algo así, Berveiller recurre al psicoanálisis: debe haberle influido —dice— cierto racismo inconsciente propio del letrado... Traigo aquí sus palabras porque me parecen significativas, en cuanto que muestran que el crítico sale del campo literario y, desde mi punto de vista, equivoca su función errando por completo en el juicio:

«Tant l'indifférence au passé comme au présent des races aborigènes d'Amérique ne peut pas ne pas causer un certain malaise. Comment l'expliquer sinon —malgré qu'il en eût— par quelque racisme inconscient, par quelque obscur préjugé à l'encontre de ces peuples indiens que l'écrivain tendait à confondre tous dans un commun mépris de créole urbanisé, lettré, supérieur? Ici apparaissent les bornes de son cosmopolitisme ou, si l'on préfère, de son humanisme. Si ouvert que soit cet esprit, il reste cependant fermé à certaines formes particulièrement proches et pathétiques de l'humain» (p. 495).

La conclusión viene forzada por el planteamiento: cuanto más se profundiza, más se ve el cosmopolitismo borgiano como simple aristocratismo intelectual, incapaz de hacerse cargo y compartir las tribulaciones con esa humanidad que puebla sus textos. Berveiller olvida que nunca es válido extrapolar conclusiones gratuitas desde la máscara literaria al otro «yo», al yo personal que Borges tuvo especial cuidado de mantener oculto. El aspecto lúdico de sus producciones, tan importante, es compatible con sus profundas preocupaciones gnoseológicas que afectan al destino final del ser humano. De cualquier forma, esos «límites» no cuestionan en absoluto la calidad de su obra.

La última parte de las conclusiones se enfoca hacia la consideración del papel fecundante del cosmopolitismo en la obra del argentino. Tal vez —piensa el crítico— en poesía se reduzca simplemente a variar decorados en pro de un

mayor «colorido». En la prosa, sirvió para reproducir en su diversidad el macrocosmos terrestre. La fusión de tradiciones heterogéneas —francesa, inglesa y alemana— es posible porque el eje aglutinante es el escritor: sus motivos, así como su piraeta irónica desembocan en una mixtificación sin precedentes en la literatura hispánica. Precursor también de la ruptura genérica e inventor de una fecunda literatura fantástica, no puede, sin embargo, considerarse ciudadano del mundo, su cosmopolitismo es exclusivamente literario.

Un buen índice de la distancia entre la exhaustividad gala a la hora de abordar un asunto y la ligereza ensayística hispanoamericana es el libro de Matilde Albert Robbato, *Borges, Buenos Aires y el tiempo*. El título da la clave del contenido temático que se aplicará a la poesía, lo que supone una división del material en cinco capítulos, ya que nos hallamos ante un estudio estilístico y habrá un capítulo destinado a «desglosar» las formas en que se apoyan los contenidos anteriormente descritos. El concepto poético borgiano —según Albert— parte de Platón, Darío y Shelley, postponiendo a Aristóteles y Claudel. En cuanto a su esencia, la crítico apuesta por una «conciliación» de las tesis de Enguídanos y Sábato, muy difundidas en esa época:

«Borges pone de relieve la constante e íntima renovación poética. Ese difícil secreto de lo nuevo. Opinamos que éste es el carácter de la poesía borgeana. El autor cree en esa “renovación” y la práctica, quizá sin una clara conciencia de ello en todos los casos. A veces los motivos serán los mismos: el tiempo, la muerte, Buenos Aires, la personalidad; sin embargo, el lector y el autor los pueden percibir bajo diferentes ángulos» (p. 32).

Este enfoque se aplica a un recorrido poético que comprende desde *Fervor...* hasta *Para las seis cuerdas*, corpus textual en el que se reitera una y otra vez Buenos Aires (la Chacarita, la Recoleta, las calles, los lugares queridos, las gentes, el tango y la milonga). Ello da pie a un estudio del argentinismo de Borges, con el consiguiente repaso crítico a las tesis de Murena, Videla, Sábato, Mastronardi y Barrenechea. El resultado es, de nuevo, conciliador (Albert Robbato parece proponerse «fusionar los opuestos»):

«He contrapuesto estos dos puntos de vista, el que sostiene Murena y el de Mastronardi, para aclarar cómo ambos, de diferente forma, aceptan el argentinismo de Borges. Murena, aunque a veces trate a Borges de nacionalista, acaba concediéndole la categoría de lo nacional. No obstante, para nuestro propósito, es suficiente con que reconozca cómo Borges trabaja su poesía a base de temas criollos, estén éstos dentro del ámbito nacional o no» (p. 105).

En consecuencia, las observaciones finales afirmarán la hábil conjugación de nacionalismo y universalismo. En cuanto al tiempo, se utiliza como una especie de cajón de sastre (tiempo-proyección de vida, tiempo circular, su transcurrir, el pasado, el amanecer, la tarde y la noche, su negación, su realidad, el tiempo como enigma...), que va guiando el recorrido por los textos. Su propósito es más descriptivo que valorativo.

Por fin, se considera que Borges adopta una postura ecléctica en el estilo (cfr. *El idioma de los argentinos*), del que se comentan los *topoi* espaciales, las metáforas y la personificación sobre Buenos Aires y el tiempo, así como algunos aspectos de la lengua. En definitiva, se trata de un estudio útil para una primera toma de contacto con el escritor, que conviene situar en su momento.

En ese rastreo de fuentes y concomitancias, surgen en esta década una serie de investigaciones de distinto nivel metodológico; pero que, de cualquier manera, bucean en el «cosmopolitismo» que señalara Berveiller con el deseo de ir clarificando un *corpus* textual que parece inagotable. Es el caso de Raymond Doyle, *La huella española en la obra de Borges*; Saúl Sosnowski, *Borges y la cábala. La búsqueda del verbo*⁹; Jaime Alazraki, *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato*; Roberto Paoli, *Borges, percorsi di significato*¹⁰; o Giovanna Garayalde, *Jorge Luis Borges: sources and illumination*. El primero es un estudio con ribetes deterministas que recuerdan a Sánchez Albornoz, en cuanto que se dictamina que la huella biológica y lingüística condiciona una literatura. En consecuencia, Borges, por su ascendencia española y por el hecho de ser buen conocedor de esa literatura, deberá mostrar en su obra las «características permanentes de la literatura española». Lo curioso es que, a pesar de que éstas se definen según la hipótesis de Menéndez Pidal —realismo, anonimia, popularismo, tradicionalismo, sobriedad y austeridad moral, verso asimétrico y arte para la vida—, se aplican según otros cánones que incluyen: la tendencia metafísica (pp. 61-90), el tiempo (pp. 91-108), la vena fantástica (pp. 132-140), la vena escéptica y el arabismo fatalista (pp. 109-120).

El libro de Sosnowski se estructura en cuatro capítulos ensayísticos de los que el último puede considerarse una breve conclusión. El conjunto es «un revelador recuento de las coincidencias cabalísticas en los textos de Borges, algunas de ellas, como la búsqueda del Nombre, centrales a esos textos; otras,

⁹ Buenos Aires, Hispamérica, 1976. Sosnowski confiesa seguir las primeras aproximaciones de Alazraki. Su conocimiento del hebreo y la religión judía le hacen especialmente apto para enfrentar esta temática en el argentino.

¹⁰ Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1977. Está centrado en las implicaciones dantescas de los textos borgianos.

demostrativas de la dinámica deconstructora de la escritura borgiana, como las imágenes y paralelismos sobre el papel fundador del lenguaje»¹¹. *Convergencias/Divergencias* (cap. I, pp. 11-27) establece como punto de partida común «la consideración de la palabra como instrumento todopoderoso» (p. 17) al margen de las discrepancias que, de hecho, existen entre el sentido lúdico inmanente a Borges y la fe sagrada de los cabalistas. Instrumento de posesión de la realidad y de conocimiento, «el poder de la palabra escrita ha llevado a su sacralización» (p. 24), ya que los cabalistas piensan en la creación del universo por medio del verbo. En *Una vindicación de la cábala y Otras inquisiciones*:

«...sin recurrir a la presencia de la Divinidad, Borges postula el lenguaje como cenit de la creación humana. El idioma (de)mostraría la posibilidad creadora del hombre, reflejo que se da en un estrato superior cuando Alguien dijo: “Hágase la luz”» (p. 26).

El verbo cabalístico (cap. II, pp. 27-44) es un «interludio» destinado a profundizar la visión cabalística del lenguaje como «manifestación directa de la Divinidad». Se le ha adjudicado al Creador la sabiduría de ofrecer un texto total que potencie múltiples interpretaciones según la capacidad «intelectual» y mística del iniciado» (p. 43). En consecuencia, el hombre podrá responder, tendrá una fórmula de acceso al Creador.

La búsqueda del verbo (cap. III, pp. 45-98) constituye el grueso del ensayo que, por supuesto, está lejos de asignar valores teológicos a Borges. Lo que le acerca a la cábala es la fe en la palabra como instrumento creativo, que Sosnowski estudiará detenidamente en *Tlön... La sacralización del lenguaje hasta el punto de considerar posible «la existencia de un libro o una biblioteca universal que contenga toda combinación lingüística»* (p. 53) es el supuesto de *La biblioteca de Babel*. Por último, *La escritura del dios* es un aleph para aprehender el sentido humano del universo: triunfo personal para Tzinacán, mientras que el cabalista lo utilizará para establecer nuevas relaciones entre él, Dios y el pueblo. *La luna* (incluido en *El otro, el mismo*) «narra un proceso inverso: el deseo de un hombre de cifrar el universo en un libro» (p. 73); mientras que *La muerte y la brújula* profundiza en la aberración con que puede profanarse el Nombre Secreto. El poder creativo y sus riesgos consecutivos de vida/muerte subyacen a *Las ruinas circulares*. Tras comentar con detenimiento estos textos, Sosnowski concluye:

«Que la *Torah* se haya transformado en objeto sagrado y clásico, es materia teológica y mística; que la obra de Borges se haya convertido en clásico es

¹¹Ö RTEGA, Julio: *Para un mapa de Borges* (en *40 inquisiciones...*, op. cit., p. 749).

resultado de una creación literaria que concibe el lenguaje como instrumento “sacrosanto” que se une para crear lo que una injusta modestia luego llamará “borradores”. Aunque en niveles totalmente diferentes en cuanto a compromisos de fe religiosa o aprecio crítico, ambos lenguajes exigen búsquedas recónditas en los intersticios de las letras» (p. 98).

En las brevísimas páginas de *Desplazamientos* (cap. IV, pp. 101-105), el crítico rompe una lanza en favor del hombre que «a través de los intersticios del orden que nos rige [...] denuncia las jerarquías y los órdenes vigentes» (p. 102), desplazando esa denuncia hacia la reflexión sobre los enunciados de las palabras, con «un anhelo de rescatar el sabor original de las letras» (p. 104). Tradición que no apunta sólo a la cábala, sino también a románticos como Novalis. En cualquier caso, y dentro de los trabajos cabalísticos aplicados a Borges, este libro es un importante eslabón entre Alazraki y Aizenberg.

De técnica muy diferente es el estudio de Garayalde quien, tras reseñar la «misteriosa y desconocida» personalidad del argentino (cap. I), aborda las líneas maestras de su pensamiento (cap. III), intentando conectarlas con las del «Ancient Middle East» (cap. II) en sus coincidencias temáticas (cap. IV) y de técnica literaria (cap. V). Las conclusiones se redondean con una serie de datos bibliográficos que confieren relativa entidad a este curioso análisis que en absoluto emprende una «enmienda a la totalidad», sino que siempre se ajusta a su parcela.

En cuanto al crítico Jaime Alazraki, puede decirse que Borges siempre estuvo en su trayectoria investigadora. En esta década aparecerá publicado en España su libro *Versiones. Inversiones. Reversiones...*, ya citado. El subtítulo no deja de ser la tesis que sustenta al menos en dos de los cuatro trabajos que se recogen aquí: «El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges». *El Sur* específicamente en el capítulo II, y casi todos los cuentos que integran *Ficciones* y *El Aleph* son reexaminados a la luz de una tesis apriorística, claramente especificada en el prólogo:

«El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges está sugerido, en cuanto invitación a una forma, por su concepto de la literatura [...]. Los textos de sus cuentos funcionan como un espejo que invierte o revierte imágenes ya advertidas, pero además esas imágenes se repliegan y vuelven sobre sí mismas en busca de su propia reflexión: *lo visible no es sino el reflejo de lo invisibles* (pp. 10-11).

El estudio se completa con un acercamiento a la poesía y otro más que, bajo la rúbrica *Para una definición del acto literario*, examina «*El sueño de Pedro Henríquez Ureña*» soñado por Borges. En conclusión, hay que ver este libro como un corolario

de la tesis del 68, siempre dentro de los cauces estructuralistas manejados con amplitud. Se plantea una tesis y se aplica a un material convenientemente trabajado. Se profundiza en el autor buceando analíticamente en sus textos para, a continuación, abstraer conclusiones teóricas de alcance más universal. No es un libro aislado, es parte de un material que se continuará en los ochenta, bien a nivel individual con trabajos sobre la cábala en Borges, o bien como editor de misceláneas en que los mejores especialistas abordan la figura y obra del argentino.

El libro de Paoli, dentro de los límites a que voluntariamente se ciñe, es más ambicioso y más interesante, desde mi punto de vista. Tal vez porque el hilo conductor, la religación dantesca de Borges, se apuntala con un fino trabajo de tipo semiológico, en el que se utiliza con inteligencia la bibliografía más actual en ese campo. Dividido en cuatro capítulos, no aspira a dar cuenta de la evolución del escritor, ni de toda su escritura, sino que más bien analiza en profundidad aspectos parciales de sus cuentos.

El Aleph: biforcazioni di lettura (cap. I) es un largo comentario de este relato (pp. 7-41) presidido por la característica «duplicidad tonal» del argentino, que le permite destilar unas gotas de soterrado humorismo en los asuntos más profundos de su narrativa. Como ha señalado la crítica francesa que toma como soporte teórico (Blanchot, Genette, Todorov...), el acto de escritura establece una línea de discurso cuyas tensiones entre narrador, destinatario y lector explotará muy bien el texto borgiano. La polisemia inherente a cualquier obra se refuerza con su «panteísmo acosmístico» que contribuye a parcelar el interior de todo individuo u obra. En consecuencia, Paoli analiza el relato desde el punto de vista de un narrador bifronte: admirador cortés y despreciativo de la dama (Beatriz Elena Viterbo, pp. 12-25), displicente y envidioso a la vez del poeta rival (Carlos Argentino Daneri, pp. 25-42). En el ritual de la morbosa devoción a la amada más allá de la muerte detecta el lastre de Dante y Petrarca, deformados por la ironía contemporánea para poner de manifiesto lo patológico del protagonista. Ambigua Beatriz, mitad ángel mitad demonio, y a la que la parodia desdibuja:

«La Beatriz dell'*Aleph* è, rispetto alla Beatrice dantesca, un po'quello che è Molly, la sposa di Bloom, nell'*Ulisse* di Joyce rispetto alla Penelope omerica: donna dalla turbinosa vita sentimentale, la prima; sposa infedele, la seconda» (p. 19).

En consecuencia, la visión de Beatriz que recibe el personaje Borges a través del Aleph es necesariamente macabra, pero equilibrada y necesaria dentro de ese cosmos total. A su vez, puede adivinarse el anagrama de Dante que se encubre

tras Carlos Argentino Daneri. Éste genera una indudable antipatía en el lector al presentar todos los defectos del italiano emigrado en Argentina; a pesar de lo cual fascina al Borges personaje:

«Daneri eredita ed alimenta quel rapporto sadomasochistico che si era stabilito fra Beatriz e il personaggio Borges» (p. 35).

En resumen: puede hablarse de los sentidos plurales y ambiguos del relato, que se desgajan de una serie de indicios, por ejemplo, la botella que el narrador introduce en la casa el 30 de abril de 1941, a partir de la cual Paoli intenta varias novedosas vías de exégesis textual. El estudio se cierra con el examen de «lo indecible», topos literario que remonta a Homero aunque Borges pudo tomarlo del *Paraíso* dantesco, en el que se insiste en la insuficiencia de la palabra para transmitir la belleza. Esta interpretación es avalada por referencias lingüísticas —la fórmula «yo vi»+ asíndeton—, aunque no hay que olvidar que la enumeración caótica remite a Whitman. La vertiginosa fuga de espejos que origina, plantea una nueva cuestión: ¿dónde está el verdadero Aleph? Con una ágil pirueta, Paoli sugerirá que es el último término de una serie infinita, y que implícitamente remite a las igualmente infinitas significaciones del texto:

«...ma indica, implicitamente, anche un omologo “luogo privilegiato” mentale, da cui scaturisca la visione di tutte le possibili (e teoricamente infinite) significazioni del testo: luogo inattingibile per tutti, si sa, ma non per questo meno frustrante per il singolo interprete» (p. 49).

Que trata de las armas y las letras (cap. II) toma como ejes *La muerte y la brújula* y *El Sur* para ejemplificar esta temática que afecta tanto al autor como a sus protagonistas. El primer cuento fluctúa entre el código policíaco, que opera activamente a nivel sintagmático; y el cabalístico, polivalente y ambiguo a nivel paradigmático. Todo el mensaje que Scharlach transmite a Lönrot tiene su sentido en la cábala. El «nombre secreto» no puede ser, borgesianamente hablando, más que la muerte. El panteísmo de Spinoza y el voluntarismo de Schopenhauer —este último siempre rastreable en los relatos que tienen como tema una persecución— constituyen el entramado de un texto proteiforme, rico en sugerencias, como demuestra Paoli:

«Come si vede, siamo in presenza di un testo proteiforme costituito da una continua emissione di nuovi segni che giocano a contraddirsi fra di loro, in una delirante e insieme lucidissima altalena» (pp. 67-68).

En cuanto a *El Sur*, el crítico lo considera reescritura del anterior, un texto claramente autobiográfico en su alternancia de «armas y letras», lo que sería para Paoli el primer punto de contacto entre ambos cuentos, a través de ese reclamo de «la casa en el Sur», equiparable a Adrogué, y de su identidad como hombre de letras. Las reminiscencias oníricas de *El Sur* avalan lo mismo, confirmando la falta de distinción borgiana entre vivir y soñar; mientras que la ambivalencia de *La muerte...* en la confrontación de la vida y los libros, se intensifica aquí:

«Come si vede, la nozione stessa, astratta, di libro è in questo racconto un polisenso di non agevole descrizione. E, per dirla con Pagnini (1965, 206; 1967, 93) una *allegoria impazzita*, irradiante molteplici e contraddittori significati» (p. 77).

Dahlmann, que es una víctima de los libros, se venga de ellos haciéndose matar por un gaucho, es decir, por la vida. Apoyándose en Freud, a quien remite en toda su argumentación, Paoli concluye unificando sueño y vigilia.

Dante in Borges (cap. III) retoma *El Sur*, un «magnetismo mortal», para recordar que podría catalogarse, según el estructuralismo proppiano, entre los relatos codificados como «infracción seguida de castigo». Héroe y antihéroe a la vez, su protagonista disfruta de esa libertad que supone aceptar la necesidad. El mismo Borges ha señalado un paralelismo entre la arriesgada aventura del Ulises homérico y la de Dante en cuanto que este último teme no dar cumplimiento a la no menos arriesgada de la escritura de un poema sacro. Paoli va a estudiar el arquetipo del Ulises dantesco en algunos cuentos del argentino:

«Noi vorremmo riprendere questo arquetipo e riproporlo anche per alcuni racconti di Borges, ma spostando, almeno inizialmente, l'attenzione dal “folle volo” ai significati ricavabili dal motivo del paese ignoto e proibito, che in Dante è vagamente localizzato nell’“occidente”, dal “lato mancino”, sotto le “stelle... dell'altro polo”, e in Borges, altrettanto vagamente, nel “Sur”» (p. 89).

Un recorrido por los cuentos *El Sur*, *La muerte y la brújula*, *La historia del guerrero y de la cautiva*, *La biografía de Tadeo Isidoro Cruz* y *El Evangelio según San Marcos*, que se completa con los poemas *La noche que en el Sur lo velaron*, *La milonga de Alborno* y *Poema conjetural...* En todo ese conjunto afloran connotaciones dantescas que el crítico sopesa con finura. En cuanto a la estructura, Paoli considera la aceleración narrativa como característica borgiana, cuyos cuentos tienen la densidad del «relato segundo» —según terminología genettiana—. Para ello, se utilizan dos trucos: a veces el autor está presente como personaje, observador o testigo; y en otros casos, se finge editor, traductor, o simple transcriptor de un manuscrito apócrifo. De cualquier modo, lo que interesa al

crítico es la correspondencia entre la aceleración narrativa y la «biografía compendiosa», es decir, la reducción de la vida de un hombre a unos pocos minutos, a una escena paradigmática que se confunde con la forma de su destino. También en Dante, los personajes que relatan su vida la suelen condensar en una escena, la de su muerte violenta. A Dante igualmente reconduce la revelación de una historia secreta, o de la versión secreta de una historia conocida que recorren las páginas del argentino. Podrían citarse *Isidoro Acevedo, Página para recordar al coronel Suárez* y tantos otros que encubren bajo máscaras su auténtico rostro.

Il muro e l'infinito (cap. IV, pp. 121-142) estudia el espacio del recluso en tres cuentos: *La casa de Asterión*, *La espera* y *La escritura del dios*, ligado al modelo de la «caza del hombre» en los dos primeros, y semejante a la experiencia de *El Aleph* que remite al *Paraíso* dantesco, en el último. Se analizan también las relaciones entre espacio y destino humano, valorando su grado de aceptación.

En conclusión, Dante, los *topoi* literarios como el viaje homérico, la cábala y la filosofía, son los puntos de referencia sobre los que operan la teoría formalista —Tomachevski, Shklovski, Eichenbaum—, Bakhtine, Eco, Todorov y otros para iluminar los oscuros rincones de unos cuantos textos. Como reconoce Sosnowski en su crítica, «Paoli logra sustentar sus consideraciones filosóficas y literarias con un sólido armazón crítico que le reservará un lugar privilegiado entre las serias lecturas de los textos de Borges»¹².

En el mismo año en que vio la luz la compilación de Flo se publica también en Buenos Aires un estudio totalizador al estilo de las tesis doctorales: *Leer Borges*, de Mario Goloboff. Su autor es un argentino residente en Francia, y son muy obvias las huellas de la poética gala en el enfoque estructural semiótico del libro. Una *Breve reseña biográfica y bibliográfica* (cap. I, pp. 11-24), que es más bien lo primero, abre el estudio que en su segunda parte, concretamente en el apartado que destina a *La obra poética* (cap. II, pp. 25-166), repasa someramente

¹² Paoli fue un activo revisor de los textos borgianos. Además de varios artículos que relacionan a Borges con Dante o Papini, o le enfocan desde la aventura escritural, pueden citarse su libro *Tre saggi su Borges* (Roma, Bulzoni, 1992) y *Borges e gli scrittori italiani* (Napoli, Liguri Editori, 1997). En cuanto a la bibliografía italiana sobre el argentino, es bastante sólida. Cfr. como ejemplos aislados: CRO, Stelio: *Jorge Luis Borges: poeta, saggista e narratore* (Milano, Mursia, s.f.); CAMPA, Ricardo: *Il viaggio: Riffessioni con Jorge Luis Borges* (Nápoles, Guida, 1986); POGGI, J. y TARAVACCI, P.: *Le buggie della parola. Il giovane Borges e il barocco* (Pisa, 1984); PORZIO, Domenico: *Jorge Luis Borges: Immagine e immaginazione* (Pordenone, Studio Tesi, 1985); SCARANO, Tommaso: *Varianti a stampa nelle poesie del primo Borges* (Pisa, Giardini, 1987); VIAN, Cesco: *Invito alla lettura di Jorge Luis Borges* (Milano, Mursia, 1984). Y los más recientes de SCARANO, Tommaso: *Modelli, innovazioni, rifacimenti. Saggi su Borges e altri scrittori argentini* (Viareggio, Mauro Baroni, 1994) y CACHO MILLET, Gabriel: *L'ultimo Borges* (Lecce, Argo, 1996).

la bibliografía borgiana. Se insiste en las aportaciones de *L'Herne*, sobrevalorando los artículos de Genette, Ricardou, Blanchot, Macherey, Jitrik y Rosa. Todo ello da al lector la pista del enfoque metodológico adoptado por este crítico. Pero, además, el resultado del balance le permite concluir señalando el desnivel de la poesía a favor de la prosa; en consecuencia, su estudio enfocará preferentemente la poesía, aunque se destinen algunas líneas a *Las ficciones* (cap. III, pp. 167-242) y a *Los últimos libros* (cap. IV, pp. 243-266). En el capítulo final se aborda la problemática de la personalidad borgiana: bajo el epígrafe *And yet, and yet* (pp. 267-342) se recogen algunos artículos ya publicados.

Para Goloboff, el problema inicial de la obra poética será definir qué sea «la poeticidad», lo que se salva buceando en las declaraciones del autor:

«Borges pretende afirmar un carácter distintivo de toda creación poética, el de la emoción, aunque desinteresándose por la forma que esa creación asume» (p. 37).

Salvando ese escollo notable, ya que el mismo escritor parece, en ocasiones, no diferenciar exactamente entre ambos «géneros», Goloboff pasa a la «descripción» y posterior interpretación de las poesías borgianas. Según el crítico, la búsqueda nucleada en torno a la preocupación por el lenguaje desembocará en la visión personal de una poesía, cuyas tematizaciones —por ejemplo, la ciudad, y su esencia poética que se pretende atrapar— a nivel de significativo son, a la vez, indagación sobre la escritura. Esa búsqueda de un lenguaje esencial unido a la argentinidad se frustra en los tres primeros libros. Perdurará la preocupación lingüística en su posterior profundización de isotopías y correspondencias entre los signos de la realidad y los signos propios del poeta. Goloboff sigue diacrónicamente la historia poética del argentino, sus maduraciones y cambios. Y en este camino se subraya la intertextualidad: hay toda una lista (pp. 110-112) de los poemas que escribió en función de otros escritores, con los que se identifica al ocupar la primera persona del personaje invocado, o dirigiéndose a sí mismo, como hablante lírico, en segunda persona. El resultado es una acumulación cultural y literaria a la que subyace una profunda unidad del verbo que permite préstamos y transferencias. A la hora de la «interpretación», entre el todo y la nada se mueven todo un conjunto de «motivos», «leitmotiv» y «temas»¹³ perfectamente entrelazados. Su autor tiene absoluta conciencia de ellos. Su concepción de la literatura, en la que libro y comentario son la obra, cierra a la crítica la posibilidad de otro comentario, y abre un diálogo infinito, pero caracterizado por la entropía:

¹³ Siempre en la línea de los formalistas rusos y los estructuralistas... Cfr. al respecto las pp. 122 y ss.

«En Borges, el libro es ya una totalidad y, como tal, debe contener sus propios comentarios. Libro y comentario del libro contienen la obra, son la obra. El fenómeno no es original de Borges, pero su particularidad es que el comentario (y aun el contralibro de Tlön, como el post-libro) se integra a él, lo constituye, en una etapa que, para Borges, no está fuera del acto de escritura, sino que integra con él un solo acto literario. De ahí el papel que en la producción borgeana se asigna a la lectura, no como un estado pasivo que tiene lugar fuera del acto literario, sino como parte esencial del mismo» (p. 132).

A continuación, se pasa a señalar cuáles sean estos motivos —la violencia, la literatura, el destino...— y sus combinatorias; para analizar después uno de ellos —el espejo— a modo de ejemplo según los supuestos lacanianos. Hay una vinculación espejo-lenguaje a partir del signo semiológico básico: el reflejo. Espejo y repetición están fusionados y se insiste en el término «olvido». Finalmente se especula sobre el proceso de identificación: el otro y el doble, que plantea el problema de la identidad como núcleo generador de textos sobre el que convergen la casi totalidad de motivos y *leitmotiv*.

A la luz de las teorías de Todorov, *Las ficciones* (cap. III) trata de indagar a través de qué elementos se incluyen los cuentos borgianos en la literatura fantástica. El repaso de algunos escritores, como Kafka, Melville o Bloy, induce al crítico a sospechar que Borges adjudica a lo fantástico propiedades alucinatorias y simbólicas, transidas por el sentimiento de la vanidad de las cosas. El encuentro de un Borges «en el universo más próximo, más palpable, de lo casi natural, de lo humano» (p. 183) le permite relacionarlo con esa «domesticación» de lo fantástico propuesta por Sartre que «renunciando a la exploración de realidades trascendentes, se resigna a transcribir la condición humana» (p. 183) —apreciación discutible: de Poe a Borges varían los registros a tono con el cambio de los tiempos—. Goloboff destaca la radical desconfianza del narrador frente a la palabra. Debido a ello, en el texto se elaboran una serie de símbolos manejables en ámbitos distintos a los de la palabra comunicable, para establecer nuevas formas de comunicación (rueda, aleph y zahir). Fundamentalmente —se concluye— los relatos son fantásticos no sólo por el tema, sino sobre todo por los procedimientos con que se formula. A diferentes anécdotas subyace el mismo planteamiento: quien narra ve más allá del lenguaje y le niega a éste la posibilidad de ser vehículo de su visión. Pero además los símbolos utilizados son ellos mismos un laboratorio del lenguaje, en cuanto que su origen o conformación es lingüístico-literaria. La conclusión a la que llega es obvia:

«...como consecuencia de toda la configuración que venimos describiendo,

leemos una narración “fantástica” (puro producto de una fantasía lingüística) cuyos fundamentos y sujeto están borrados. Es ese *borramiento*, sin embargo, el que da consistencia y sentido a la narración, ya que ella se postula a sí misma como aparato translingüístico. Hecho de palabra comunicable, producido a través del lenguaje, el relato no es solamente lenguaje, palabra comunicable» (p. 196).

Lo fantástico residirá en comprobar que nuestro mundo es irreal, lo verdaderamente real está más allá y siempre se escapa —todo el tema del espejo no sirve sino para comprobar el fracaso en su búsqueda de la identidad—. Habrá que «interiorizar» ese otro y «desdoblarse» a fin de poder reconocerse. A este asunto dedica Goloboff el capítulo V (*And yet, and yet...*), concretamente tres artículos titulados *Ser hombre, Ser nadie, Ser Borges* (pp. 267-342) que constituyen una progresión inevitable dentro de la dinámica interior borgiana.

Como se ve, el planteamiento de Goloboff se ancla en la crítica literaria francesa para enfocar la obra como problema lingüístico, objetivado después a la luz de Lacan. Casi todos los relatos de *Ficciones* tematizan el proceso de la producción textual, con sus dificultades y límites. En *Sueño, memoria, producción del significante en «Ficciones»* (cap. III, pp. 201-242) el crítico argentino examina este asunto ejemplificándolo en tres cuentos antológicos: *Funes el memorioso, Las ruinas circulares* y *El milagro secreto*. Al final queda claro que se trabaja en el orden de la «ficción» creando una realidad que siempre está haciéndose frente a lo dado, lo exterior. El trasvasamiento de una realidad a otra, de una práctica a otra, es imposible¹⁴.

Un año después, el libro de Silvia Molloy, *Las letras de Borges* ahondará en la postulación lingüística de la narrativa borgiana. Aunque sus tesis difieran, el punto de partida es común: «la letra», es decir, «la escritura» que se aborda desde los parámetros de la crítica francesa. Molloy no se impone la ardua tarea de examinarlo «todo» —tal vez no tuviera sentido o le resulta imposible en cualquier caso—. Más bien realiza una serie de calas en la ficción destinadas a mostrar el funcionamiento textual:

«La ficción borgeana traba el simple esquema emisor-mensaje-destinatario deteniéndose y complicando cada una de sus etapas, borrando distinciones, multiplicando *simultáneamente* las posibilidades del diálogo narrativo. El autor dialoga con el lector, pero a la vez se presenta como lector (destinatario) de su propio mensaje leído» (p. 51).

¹⁴ Una reseña interesante del libro es la de Noé Jitrik: «Sobre Gerardo Mario Goloboff. “Leer Borges”», en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, 46, julio-diciembre 1980, núms. 11-113, pp. 667-668.

A través de siete capítulos, Molloy examina el afán de bifurcación y multiplicación de un texto que no quiere instalarse como letra fija, pero que a su vez pretende fijarse en una realidad ya postulada. Doble movimiento que remite a esa doble desconfianza borgiana ante el signo arbitrario y ante los rostros elusivos. El capítulo I, *Borrar, borrajear* (pp. 15-48), sigue ese vaivén en los textos primeros, en los que ya se concluye la inexistencia del «yo» de conjunto. El ilusorio eje de la narración literaria será, en consecuencia, tan elusivo como el yo. Dentro del mismo capítulo aborda *Evaristo Carriego* y las biografías infames que —según ella— transgreden el espacio cerrado y protegido en que se crió Borges: el primero desde la nostalgia, y las siguientes intensificando el carácter artificial de los mecanismos narrativos. Para Molloy, el codicioso de almas se transforma en codicioso de relatos, aprovechando historias ajenas mediante el abuso de «enumeraciones dispares, brusca solución de continuidad, o la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas». El resultado es un carnaval textual en que la descripción metonímica de la figura de un persona se convierte en simulacro metafórico:

«Más que en la infamia —pecado vistoso— estos relatos se fundan en otro tipo de transgresión: el temor (con su consiguiente tentación) de armar con palabras una imagen personificada. Una imagen que pueda remitir, aunque sea con sus desechos, a un referente extratextual que sea más que una circunstancia, que sea un individuo» (p. 39).

Aun así, los personajes de *Historia universal de la infamia* son y no son máscaras, personajes fragmentados por el autor, que jamás ocupan el centro del relato. Son textos de gestación híbrida que corresponden a la gestación literaria de su autor, en realidad y para entonces ya bastante perfilada. Por ello, la crítico concluirá:

«El simulacro que es caos de apariencias en *Historia universal de la infamia* es producto de una técnica deliberada: Borges enmascara y desenmascara al personaje —por fin literalmente *descarado*— como enmascarará y desenmascarará más tarde otros recursos, otros soportes del relato» (p. 46).

Rúbricas textuales (cap. II, pp. 49-72) alude a las «letras de un libro» recordando que la paradoja de la ficción es tan inquietante como la de la biografía, como lo demuestra el análisis de la primera ficción borgiana *Pierre Ménard, autor del Quijote*, relato de complicada textura, en el que sin embargo no pasa nada. Se inaugura así la erudición borgiana como técnica ficcional, destinada a «inquietar básicamente a través de la risa, señalando a la vez su falsía

y su verdad» (p. 61). Los personajes son claras fabricaciones textuales a partir de *Pierre Ménard...* Las historias ajenas son pre-textos funcionales que permiten a los personajes encarnarse intertextualmente en la pluralidad de relatos que los contienen. Lectura y vida se interrelacionan hasta el punto de que una lectura mal hecha, como sucede en *El jardín...* conduce a la muerte. No obstante, hay excepciones visibles en *La otra muerte*, *El milagro secreto* y *Tema del traidor y del héroe*, en los que la muerte se desvía como final ilusorio, como falsa lectura.

Codicias y fragmentos (cap. III, pp. 73-102) aborda el personaje, cuestionado como unidad mimética y en consecuencia fragmentado hasta el infinito. No es *persona*, sino actante. Suele coincidir con la *situación*. Desde su estatuto inicial de personaje disperso, máscara o juego de caretas, se disemina convertido en conjunto. Más allá del doble hay un tercer elemento, como Molloy demuestra sobre el texto de *Los teólogos*, *Historia del guerrero y de la cautiva* y *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*. Borges utiliza un personaje ávido, cuya codicia impulsa la acción narrativa:

«No otra cosa que “estados sucesivos (o imaginarios) del sujeto inicial” son los personajes borgeanos, unidos —mantenidos en tensión— por el paralelismo, el contraste, el desequilibrio y la codicia» (p. 94).

Mero fragmento o fantasma porque el yo, la nada y el otro se pueden permutar aquí, caos de apariencias o *trompe-l'oeil...* El personaje puede considerarse heredero del surrealismo, con su estela de dobles y fantasmas; pero además es eminentemente posmoderno por su concepción fragmentaria y su tendencia a la dispersión. Por eso Molloy insiste en el «énfasis del gesto» y en la doble dinámica que lo constituye: «el encanto de lo superficial» frente al «desperdicio de lo superficial» (con sus propias palabras).

Realidad postulada, realidad elegida (cap. IV, pp. 103-134) en el centro del estudio aborda claramente su eje:

«Hasta aquí se ha insistido en la voluntariosa fragmentación del texto borgeano: añicamiento del personaje, divergencia continua del camino previsto, siempre dispuesta a dispersar el texto, a bifurcarlo, a multiplicarlo para que no se instale como letra fija. Pero también juega en el texto borgeano, en contra de esa fragmentación elegida, la añoranza de fijarse en una realidad postulada» (p. 105).

En la búsqueda de «restos diferenciales», Molloy aborda *Discusión* para detectar esa «postulación de la realidad» regida por la imprecisión y la selección, y apuntalada en tres métodos: notificación general de los hechos que importan, imaginación de una realidad más compleja que la confesada al lector, e invención

circunstancial. Aplicando esos modos naturalizadores a la ficción borgiana, Molloy ve restos de los tres en cada relato. A ello se añadirá, pasado el tiempo, un cuarto apuntalado sobre la voz o la entonación del narrador. Y es que, para la crítica que nos ocupa, Borges ha creado a sus precursores: la postulación de verosimilitud, su vacilación ante el personaje ficticio, la distancia entre autor y texto están ya en Stevenson —algo en lo que coincide con la tesis de Balderston—. En contra de sus declaraciones, habría que destacar la importancia de la mímica gestual, de los detalles nimios y cotidianos. No cabe duda de que Molloy dibuja en su estudio un Borges paradójico, firmemente decidido a construir en una dirección no mimética, pero tironeado más allá de sus deseos por lo circunstancial que, teóricamente, siempre es desdeñado:

«...en un contexto más amplio, sin embargo —en el contexto de la lectura—, el reconocimiento tardío de lo circunstancial, o su no reconocimiento, implican, más allá del patetismo, un puro desperdicio por parte del lector» (p. 133).

Tal vez eso quede más claro en el siguiente capítulo, *Inquietud y conversión del simulacro* (cap. V, pp. 135-162), en el que se insiste en el aspecto de taller de laboratorio inherente a toda escritura y, en concreto, a la del argentino. Siguiendo este planteamiento, «organizar-acentuar» son las bases de esa «deformación inquietante» en que consiste la escritura borgiana. El eje de este capítulo está en la palabra. El nombre es el simulacro porque inexorablemente «nombrar es falsear». La desconfianza ante el lenguaje, por un lado, y la concepción de este último como actividad que engendra el universo, por otro, han sido los pilares sobre los que descansó la poesía desde la vanguardia hasta hoy. Si nombrar es falsear —dirá Molloy—, el texto deberá analizarse como «desvío, conversión o metáfora» del mundo exterior. De nuevo la crítica visualiza un Borges tironeado por requerimientos opuestos:

«La nostalgia, la tentación del hechizo del nombre, y por fin el fracaso de ese nombre, vuelto simulacro en cuanto se lo pronuncia, es constante del texto borgeano» (p. 145).

Si se nombra, se hace con cautela y resignación, procurando sólo aludir, conscientes de que —como ya se dijo— al nombrar inevitablemente se falsea. Y *Tlön...* es una parábola excelente al respecto.

Los dos últimos capítulos vuelven a centrar su discurso en el aspecto artesano del poema, en el taller de laboratorio del que surgen. El capítulo VI (*Placer y desconcierto*, pp. 163-190) alude al hiato, a la ruptura inherente a la selección que realiza el texto de Borges siempre amenazado por la precariedad:

«La precariedad se traduce por la insistencia de Borges en lo desarticulado, en la descomposición. Descomposición de la personalidad —“superstición occidental” la llama Borges—; descomposición del tiempo lineal; de la historia literaria (prestigiosa metáfora del mero tiempo sucesivo, anotado); del pensamiento unívoco y didáctico; de la secuencia narrativa orientada de modo previsible; del personaje rotundo fabricado a base de pura acumulación» (p. 166).

En la desarticulación del hiato encuentra Borges el placer de la interpolación. Bien pensado, hay mucho de las tesis de Jurado y Gutiérrez Girardot detrás de estos planteamientos... Borges no deja de ser un personaje que *juega* con sus materiales y recompone sucesivos *collages*. Y, a su vez, la interpolación se nutre de la erudición con la que se van «salteando» —dirá Molloy— los textos creados:

«¿Qué sentido dar, de otra manera, a ese vasto sistema erudito al que recurre Borges para hablar de *cualquier cosa* —hecho que desprestigiaría de inmediato a la cita si se la tomara, limitadamente “en serio”— sino el de señalar una distancia con respecto a un texto que el lector arde en deseos de domesticar y que permanentemente lo insatisface?» (p. 186).

Erudición que no fusiona ni intenta equilibrar los contrarios... Erudición que, unida a la memoria, puede llegar a ser algo terrible e inevitablemente tenía que converger en un personaje: Funes del que Molloy hablará en el último capítulo, *El soterrado cimiento*. El papel de la memoria y su modo de plasmarse a través de enumeraciones y concatenaciones es evaluado por quien está convencida de que:

«Borges cuestiona e inquieta los componentes del destino del hombre como cuestiona la configuración sintáctica de un texto, temiendo y conjurando el posible reverso de la heterogeneidad que propone: un yo, un tiempo, un mundo, un texto determinados por la severa causalidad, espantosos porque pueden ser irreversibles y de hierro» (p. 216).

En conclusión: las paradojas borgianas —según Molloy— están ahí para inquietar el texto e igualmente al hombre contemporáneo. Las *letras de Borges* son las de nuestro mundo actual en el que la mimesis ha sido desplazada. Aun así —habría que decir— este análisis, muy en la línea semiótica, deja fuera ya en su momento la mayoría de los textos poéticos borgianos a los que puede aplicarse, pero que no agota¹⁵. De cualquier forma, está claro que con esta investigación quedan definitivamente superadas las estrechas interpretaciones de ciertas tesis

¹⁵ Molloy ha seguido trabajando en Borges, pero además su libro fue traducido al inglés. Cfr. *Signs of Borges*. Trad. Oscar Montero. Durham, Duke UP. 1994.

como la de Pérez, por ejemplo, incapaces de dar cuenta del sentido y alcance textual de libros en los que el concepto de reescritura es imprescindible.

Cerrando la década se publica en Europa la tesis doctoral de Gabriela Massuh bajo el título *Borges: Eine Ästhetik des Schweigens*¹⁶. Concebido como trabajo doctoral —según se ha comentado aquí—, el texto tiene dos partes muy claras: una primera en que bajo el título *La crítica sobre Borges: sus etapas decisivas* (pp. 15-67) se pasa revista a las principales aportaciones sobre el tema, siendo muy meritorio que no sólo se describen, sino también se valoran intentando además poner un cierto orden metodológico en la ya incontenible marea de aportaciones a esas alturas del sigl. Y una segunda parte, que constituye la tesis propiamente dicha y en que a lo largo de dos capítulos se examinan *los límites y superación del lenguaje* (cap. II, pp. 71-188), para después apostar por una interpretación: *Borges, una estética del silencio* (cap. III, pp. 189-240). Veámoslo un poco más despacio.

Al hablar de los límites del lenguaje, recuerda cómo Rest, Sturrock y Blanchot han definido la literatura de Borges como la articulación de un universo regido por leyes propias que, de alguna forma, instalan a su constructor en una prisión, un laberinto nominal cuya única posibilidad de ser trascendido consiste en plantear que:

«...el misterio final que corona ciertos relatos de Borges no esconde un espacio sagrado, sino que se erige como una manera de agotar intencionalmente las posibilidades expresivas de la palabra. De esta manera el lenguaje puede superarse a sí mismo y abrirse hacia un reino de significaciones plurales que lo contiene y al mismo tiempo lo supera» (p. 72).

A partir de estas premisas y de la valoración del «silencio» —punto en el que la autora reconoce coincidir con el trabajo de Rest como uno de los elementos centrales en la estética borgiana, al permitirle trascender los estrechos límites de la ficción—, se pasa al análisis de una serie de cuentos *El acercamiento a Almotasim*, *El Zahir*, *El Aleph*, *La escritura del Dios*, *El espejo y la máscara* y *Undr...* de marcada preocupación metalingüística.

En el capítulo III se prioriza *la búsqueda* (pp. 189-193) como centro de la estructura similar de los relatos analizados, para concluir después que la solución del misterio es extratextual a diferencia de la novela policíaca. De alguna forma, este proceso sería semejante a lo que Sturrock denomina *proceso de glorificación*, que consiste en despojar al texto de todo elemento constituyente que supere sus

¹⁶ Erlangen, Verlag Palm und Eecke, 1979. La publicación en español apareció un año después en Argentina: *Borges, una estética ...*, op. cit. Aquí se citará por esta última edición.

límites.

En *el protagonista* (pp. 194-200) se nos viene a recordar que cada cuento alegoriza la lucha del poeta en el momento de la creación; los héroes de Borges son paradigmas de su autor que, en realidad, es el auténtico protagonista de su obra.

La *crisis del lenguaje* (pp. 201-214) trata del acto de la escritura, que para Borges es una forma de instalarse en un espacio ficticio. Su narrativa —según Massuh— se inscribe en la crisis del lenguaje del siglo XX ya anunciada por Hoffmannsthal y planteada a fondo por Mauthner (1885), poeta, periodista y dramaturgo de Praga que comienza a publicar en 1901 su *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, completado años después con el *Wörterbuche der Philosophie* (1910-11). Fue uno de los pioneros en esta tarea de señalar a fondo la crisis del lenguaje; pero a partir de 1930 desaparece condenado al ostracismo. Sin embargo, ello no fue obstáculo para el argentino, quien en una reseña de *Sur* (octubre de 1940) confiesa haber releído las obras que tenía en su propia biblioteca. En *Otras inquisiciones* vuelven a aparecer referencias. La propuesta de Massuh es clara:

«Si bien es cierto que Borges tiene muy poco en común con el emocionalismo decadente de Mauthner, la frecuencia de las citas prueba que las tesis del alemán provocaron más que un interés superficial sobre el argentino. Borges nunca compartiría el tono patético de Mauthner, pero sí —con algunas restricciones— sus propuestas acerca de la insuficiencia del lenguaje» (p. 210).

Por eso, tras un epígrafe destinado a relacionar en el ámbito de la *trascendencia* a *Borges y la mística* (pp. 215-222) —tendrían en común la peregrinación simbólica, la anulación del tiempo y el espacio, el despojamiento sucesivo de la realidad exterior y la valoración radical del silencio ante la insuficiencia del lenguaje para reproducir experiencias—, y partiendo de la idea de que la trascendencia en el escritor estudiado no es religiosa sino verbal, se llega a caracterizar la *estética de Borges* (pp. 223-240). Nombrar es limitar, por eso el argentino no nombra, sugiere (Massuh recuerda a Mallarmé y Valéry a quienes Borges leyó con admiración en su momento, y establece los paralelismos y las indudables divergencias). De ahí, una vez más y como conclusión, la importancia del silencio:

«Nada es azar en la prosa de Borges. Cada uno de los cuentos analizados a lo largo de este libro obedece, paso por paso, a una voluntad ordenadora, demiúrgica, que estructura un universo y lo lleva hasta los límites de su propia destrucción. Esta autoeliminación, que parte de la intención de abrir las compuertas del texto con el fin de aumentar infinitamente sus significados,

convierte al silencio en una forma de expresión adecuada a las necesidades estéticas de su autor. El enmudecimiento aumenta las posibilidades de la palabra: la trasciende y la contiene al mismo tiempo. El silencio no es la aniquilación, sino el ámbito del significado» (p. 239).

SEGUNDA PARTE

La incidencia del autor en la gestación del clásico

1

An Autobiographical Essay: la fijación del canon Borges

Intencionalmente, he dejado para el final el comentario de dos textos muy distintos, pero con los que, desde mi punto de vista, puede considerarse cerrado el periplo que los textos borgianos iniciaran en 1921. Me refiero a *An Autobiographical Essay* (1970), del propio Borges, y al exhaustivo *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (1978), de Emir Rodríguez Monegal, uno de sus biógrafos más pertinaces. Desde ángulos convergentes y de modo distinto terminan de consagrar a ese Borges que, no cabe duda, dedicó gran parte de su existencia a lograr situarse de cara a la posteridad. Y lo hacen hacia dentro, desde la creación autobiográfica o simplemente biográfica de esa realidad que se llama *Borges*.

En cuanto a las páginas autobiográficas del propio Borges, si bien de modo inmediato se concibieron como pórtico de una selección de cuentos destinada

a lanzarlo en Estados Unidos ¹, lo cierto es que su sentido profundo va mucho más allá. En determinado momento de su trayectoria literaria —y es éste, el inicio de la década del setenta—, Borges siente la necesidad de incidir en el proceso de reescritura que suponían ya la serie de entrevistas y las primeras biografías —Jurado, Bosco...— que inundaban el mercado. El *hacedor* ya había dejado muy clara su actitud en *Borges y yo*:

«Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. [...] Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. [...] Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

»No sé cuál de los dos escribe esta página» (O. C., tomo II, p. 186).

Si nos atenemos a estas palabras, a comienzos de los sesenta Borges era muy consciente del desdoblamiento entre persona y máscara en lo que a sí mismo se refería. Eso supone que en el umbral del Premio Formentor (1961) —que según la mayor parte de su crítica le abre las puertas de la consagración internacional— había cerrado el proceso de creación de una *máscara* destinada a sobrevivirle y, en consecuencia, estaba maduro para el asalto del mundo exterior que, providencialmente, viene a continuación. Sus textos, su teoría y práctica literaria habían estado enfocados a ello, y el reconocimiento internacional le encuentra preparado. La sucesiva serie de reportajes y entrevistas que van perfilando el mito literario así lo confirman. Y el propio ensayo autobiográfico de Borges,

¹ En Estados Unidos fue publicado por vez primera en el *The New Yorker* (19 de septiembre de 1970), pero inmediatamente se convirtió en el pórtico de la antología *The Aleph and other stories 1933-1969. Together with Commentaries and an Autobiographical Essay*. Ed. por Norman Thomas di Giovanni en colaboración con el autor. Jonathan Cape Bedford Square London, 1970.

destinado a presentarle al mundo norteamericano, es un ejercicio consciente por parte del argentino en esta línea. Tommaso Scarano, en un artículo que, a mi entender, constituye el más fino análisis sobre la autobiografía, ha resaltado el dato de que es ésta la única «auténtica» autobiografía de Borges, en cuanto que se trata de un «*testo* voluto, organizzato, scritto e firmato dall'autore». En consecuencia, va más allá y decide que debe leerse como un *texto literario* «che presenta particolarità sue specifiche ed occupa un posto preciso all'interno della attività di Borges scrittore»².

El escritor recuerda con claridad las críticas que se le han hecho, en el sentido de considerarlo «redundante», ya que en cada entrevista —según sus detractores— se limitaría a repetir los mitemas consolidados en las entrevistas anteriores; o «parcial e incompleto». Todo tiene su explicación. Monegal ha recordado el pudor y las reticencias borgianas frente a la exhibición de la intimidad. Asimismo, el descrédito y la distancia desplegados ante las biografías³, si bien no deja de ser paradójico el hecho de que él mismo escribiera bastantes, además de ser un ávido lector de autobiografías.

No cabe duda de que esa paradójica dualidad aflora cuando decide escribir unas notas autobiográficas para prologar/impulsar su obra en Estados Unidos. Y aflora en el proceso de selección del material y en la voluntaria o inconsciente manipulación de la memoria al respecto. El esquema de su esbozo vital es muy simple: *Familia e infancia; Europa; Buenos Aires; Madurez; Unos años bien llenos...* Años atrás Borges había editado *Recuerdos de provincia*, la autobiografía de un mítico personaje argentino, Domingo Sarmiento, según el cual en la infancia se gestan los rasgos que habrán de definir al gran hombre. A su imagen, Borges va a crear una mitología que descansa en el ámbito familiar y exalta —como sucediera con Sarmiento— a sus antepasados. La pequeña casa de Palermo con la abuela inglesa, Fanny Haslam, lectora empedernida, responsable de la iniciación inglesa del niño y viuda del coronel Borges, a quien su nieto mitificará en sus poemas... La rama materna, argentina y uruguaya, descendiente de otro ilustre coronel, Isidoro Suárez, vencedor de Junín, y emparentada con Laprida... Glorioso destino épico por ambos lados familiares, que Borges *siente* haber traicionado:

«J'ai donc des deux côtés de ma famille des ancêtres guerriers; cela peut expliquer

²S CARANO, Tommaso: «Sulle *Autobiographical Notes* di J.L. Borges», en *Tuttamerica*, 7, 1986-1987, núms. 29-30-31, p. 133.

³M^a Teresa Gramuglio en la entrevista que le hace Sergio Pastornerlo —recogida en *Variaciones Borges*, 1997, núm. 3, pp. 46-53—, afirma: «La idea de una literatura sin nombre está presente en Borges. Pero a su lado está la idea de la historia de la literatura como una serie de biografías. Están las dos juntas» (p. 47).

mes rêves de destinée épique que les dieux m'ont refusée, sagement sans doute».

«...j'ai de très bonne heure eu honte d'être quelqu'un n'aimant que les livres au lieu d'être un homme d'action»⁴.

Como en tantas entrevistas, Borges declara que el acontecimiento capital de su vida ha sido la *biblioteca* paterna, de la que cree no haber salido nunca. Y curiosamente siente su destino como un destino vicario, heredado a partir de la ceguera paterna e impulsado por ambos progenitores si bien de modos distintos: el padre transmite al hijo el sentido y alcance de la poesía; mientras la madre será la encargada de desarrollar a largo plazo, con calma y eficacia, la carrera de su hijo. En este sentido declara:

«Dès mon enfance, quand mon père devint aveugle, il fut tacitement convenue que je devais accomplir la destinée littéraire que les circonstances lui avaient refusée [...]. On attendait de moi que je sois écrivain» (pp. 240-241).

Para llegar a esta conclusión ha debido recuperar antes una imagen paterna que responde a los semas de filósofo, anarquista, profesor, inteligente, lector de los poetas ingleses y de libros sobre el Oriente. Un padre escritor al que —como es bien sabido— se atribuye la primera traducción del hijo. Episodio que no tendría mayor trascendencia si Borges y alguno de sus críticos —como Monegal— no se la hubieran dado, fundiendo las personalidades y destinos literarios de ambos. La evocación borgiana de la infancia finaliza con una referencia a la *pampa*, atisbada de lejos en una visita a los parientes. Aun así, en sus recuerdos de la época ya puede entreverse una primera idealización del *gaucho*, posible objeto literario que se cree (¿quiere?) haber comenzado a escribir ahora.

Europa se constituye en el viaje iniciático de todo futuro escritor, más aún si es argentino. En el caso de Borges, es la familia entera la que se desplaza en 1914, a causa del deseo paterno de salvar su vista ya muy afectada. Cuando lo recuerda en 1970, Ginebra sigue siendo para el escritor no sólo la ciudad de sus estudios, sino *su ciudad*, mucho mejor conocida que Buenos Aires. De esa etapa proviene la selección de sus favoritos: Schopenhauer y Whitman, descubiertos ahora, o los amigos judíos... Del paso por España —Sevilla y Madrid— rescata los recuerdos del grupo que se reunía en torno a la revista *Grecia*, «ce groupe qui s'appelait "ultraïste", se proposait de renouveler la littérature, une branche des

⁴BORGES, Jorge Luis: *Livre de Préfaces suivi de Essai d'autobiographie*. Trad. del inglés por Seumour Tripiier. París, Gallimard, NRF, 1980, p. 238. A partir de ahora, citaré en el texto por esta edición.

arts dont ils n'avaient pas la moindre idée» (p. 250). Como puede deducirse, hay una visión muy parcial del grupo; sólo se salva su maestro Cansinos-Asséns, del que exalta el haber hecho la primera versión española de las *1001 Noches*, su judaísmo y su excelente biblioteca, símbolo de la cultura europea que en ese momento dejaba atrás. En España escribe dos libros, que destruyó antes de volver al Nuevo Mundo.

La llegada a *Buenos Aires* a fines de marzo de 1921 marca algo más que un retorno: es el redescubrimiento de la patria. La ciudad de Buenos Aires se convierte en motivo poético de *Fervor...*, libro que considera romántico y lleno de metáforas lacónicas, pero al que da una importancia especial, el de ser germen y centro de toda su escritura posterior:

«...j'ai l'impression de n'avoir dépassé ce livre-là. Je sens que tout ce que j'ai écrit depuis n'a fait que développer les thèmes abordés là pour la première fois; j'ai sens que durant toute ma vie j'ai réécrit ce même livre» (pp. 255)⁵.

A partir de estas declaraciones y otras semejantes, habría que señalar la interrelación del creador y su crítica en cuanto al concepto de *reescritura*, que ya no es sólo el inicial, esa poética de la lectura o taller metaliterario en el que siempre se movió el argentino. Ahora se trata de una *poética de las variaciones*, a partir de un genotexto que en 1970 Borges localiza —según sus palabras, que tal vez deban a sus críticos mucho más de lo que pudiera pensarse— en *Fervor...* Por lo que se refiere a su valoración del *ultraísmo argentino*, es evidente que casi cincuenta años después de los acontecimientos Borges manipula la evolución literaria del grupo como tal, asimilándola a la suya propia. Por eso —concluye—, mientras que los manifiestos primaban la metáfora, buscábamos escribir una poesía esencialmente poética. Interpretación aplicable específicamente al argentino y que debe mucho al influjo de Macedonio Fernández, maestro y guía que «symbolisait ici pour moi la pensée à l'état pur» (p. 257). Macedonio ocupa casi tres páginas del escrito —lo que proporcionalmente es muchísimo—. Jorge Luis se considera deudor de su compleja teoría del mundo como sueño, y sobre todo de haber aprendido a leer con escepticismo.

La segunda cuestión llamativa respecto a su evaluación de la etapa ultraísta es la pirueta borgiana, quien pone en boca de otro —Néstor Ibarra— la sentencia calificativa que marca su posición respecto del grupo:

⁵ En agosto del 69, al prologarlo de nuevo tras su revisión para ser editado en un volumen de toda su poesía, volverá a decir: «Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después» (*O. C.*, tomo I, p. 13).

«Borges, dit-il, a cessé d'être un poète ultraïste avec le premier poème ultraïste qu'il a écrit» (p. 257).

Sentencia que le permite salvaguardar su originalidad y que se completa con un rechazo explícito de esta etapa por parte del escritor. Borges irá glosando su obra del 21 al 30 —poesía, ensayo, primeros tanteos narrativos...—, arrepintiéndose asimismo del excesivo color local de muchos textos de esta época. Su trabajo en las revistas, su participación en las polémicas y los escritores amigos desfilan ante los ojos del lector, como apretado sumario de un periodo vital con el que establece distancias. Sólo la amistad contrarresta lo «pedante y sentencioso» de ese hombre en el que ya no se reconoce.

La *madurez* se centra en la gestación del narrador a partir de *Historia universal de la infancia*, verdadero comienzo de su carrera, según el escritor. La década del treinta en torno a la revista *Crítica* tiene mucho que ver con esa poética de las variaciones que le irá entrenando en la escritura de sus ficciones. En esta parte, Borges recuerda sus inicios en ese campo, pasando revista al emblemático accidente de la Navidad del 38, con el subsiguiente miedo por su integridad mental y por su capacidad como escritor. *Pierre Ménard...* habría surgido de ahí y el escritor lo sitúa a medio camino entre el ensayo y el verdadero cuento, identificándolo en esta valoración con *El acercamiento a Almotasim*. A pesar de que la crítica ha insistido en la consideración de *Pierre Ménard...* como germen modélico de los cuentos borgianos, éste reivindica ese lugar para *El acercamiento...*, y lo hace, una vez más, desde la perspectiva de la poética de las variaciones:

«Il est possible que j'aie été injuste pour cette histoire; il me semble aujourd'hui qu'elle anonçait et même qu'elle fut le modèle de tous les comtes que pour ainsi dire m'attendaient et sur lesquels se fonda ma réputation d'auteur de nouvelles» (p. 270).

Con esta declaración, Borges retrotrae sus inicios narrativos y los simboliza en una forma muy querida por él: la falsa reseña literaria. «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros, el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario» —ha dicho en el prólogo de *Ficciones*, como ya se ha recogido en este trabajo—. Crea así un concepto de reescritura que se completará después con esa poética de la lectura subyacente a *Pierre Ménard...*

Nueve años de trabajo en una biblioteca-cárcel en la que fue «horriblemente desgraciado» porque, entre otras cosas, el ya relativamente famoso escritor es un

perfecto desconocido entre los compañeros. Como catarsis compensadora, las traducciones y la escritura de sus cuentos. Además, el encuentro y la colaboración con Bioy, quien —según sus palabras— era el maestro del binomio y le condujo hacia el clasicismo. Y la presidencia de la Sociedad de Escritores en el cincuenta, con los consabidos cambios políticos que le llevan a la dirección de la Biblioteca Nacional... Todo muy conocido y académicamente expuesto. Quizá por eso, un Borges que ha primado el destino en tantos textos desde su poema *El truco*, cae en la tentación de introducir el azar: su vida —según la lectura que le hace una vieja dama inglesa— sufrirá un cambio radical hacia la popularidad, los viajes, las conferencias y el dinero. El escéptico se ríe de la premonición:

«...m'avait prédit que j'allais bientôt voyager, donner des conférences et gagner ainsi beaucoup d'argent. Quand je racontai cela à ma mère nous en rimes tous les deux car parler en public était très au-dessus de mes moyens» (p. 275).

Entra en escena de forma más inmediata una madre cómplice e impulsora de la carrera literaria del hijo, que a partir de aquí se abre ante los ojos del escritor, a sus cuarenta y siete años, como un destino apasionante y enriquecedor que le justifica. Destino en el que han influido las lecturas inglesas y escandinavas; destino ejemplarmente plasmado en *El Hacedor*, que siente como su obra más personal, tal vez la mejor y desde luego dictada por una necesidad interior. Ahora —para cerrar este apartado y perfilar su calificación del hacedor— introduce el texto final de ese libro, en el que un pintor pasa toda su vida cubriendo muros para realizar un cuadro del universo. Paradójicamente, a la hora de morir, descubre que no ha pintado sino su propia figura. Borges, el *Hacedor*, se la aplica a sí mismo: «Il en est peut-être ainsi de tous les livres; c'est certainement le cas de celui-ci» (p. 284).

Bajo el epígrafe *Años bien llenos*, el escritor habla de su celebridad, es decir, de la recepción a partir del 61 —fecha del *Formentor*—. Y quizá por dirigirse a lectores estadounidenses incide de forma especial en los cursos y conferencias impartidos en sus universidades. El tono es adulator, se insiste en el mito de un país «de plus amical, le plus indulgent et le plus généreux que j'aie jamais parcouru» (p. 285), que se vuelca en el análisis de sus textos también durante su segunda estancia en Harvard (1967). Las últimas referencias a los amigos intelectuales de todo el mundo, con los que contacta en sus viajes por Inglaterra, Escocia, Estocolmo e Israel, se cierran con una especie de código literario que resume su evolución global y lo sitúa frente a la posteridad como un autor consagrado. Ese código, con mínimas variantes, irá en la portada de la *Obra poética* revisada y publicada en estas fechas. Ahora dice:

«Quand j'étais jeune je voyais la littérature comme un jeu d'habiles et surprenantes variations. Maintenant j'ai trouvé ma propre voix» (p. 288).

Voz que es esencialmente la misma, pero cuyo código ha cambiado hacia la «modesta y secreta complejidad» —como reconoce en el prólogo a *El otro, el mismo*—. Voz tras la que se transparenta un hombre que piensa haber escrito ya lo mejor de su obra, pero que paradójicamente siente no haber expresado todo lo que tenía que decir. Un hombre que se considera todavía capaz de ser feliz y que valora la paz, el placer del pensamiento, las amistades y todo aquello que permite amar y ser amado. Un hombre, en fin, que declara estar muy lejos de preocuparse por asuntos como el éxito o el fracaso. Otra cosa es el lector lo crea.

2

Rodríguez Monegal: «Jorge Luis Borges. A Literary Biography». ¿La biografía literaria de un clásico?

Los escritos del uruguayo Rodríguez Monegal acerca del argentino ilustran desde los parámetros de la crítica literaria el concepto de *reescritura* que acuñara Lafon para referirse al taller borgiano. Desde mi punto de vista —y ésta es la tesis que propongo— es la monumental *biografía literaria* la que consagra definitivamente a Borges como un clásico. Pero, no cabe duda de que va precedida de acercamientos envolventes de distinto nivel, que jalonan la década del setenta, aunque arranquen de muchos años atrás. En ese proceso, Borges irá transformándose de un recién llegado en un escritor *canónico*, es decir, aceptado como parte inexcusable de la tradición literaria argentina. Para, finalmente, alzarse como un *clásico*, dentro del contexto literario occidental. En la última parte del proceso, creador y crítico colaborarán estrechamente.

Veamos la secuencia: su punto de partida, en cuanto que se trata de un artículo abarcador que tiene como objeto presentar y valorar su obra, podría situarse en *Borges, teoría y práctica*, ensayo del 55 que nos llega hoy a través de una miscelánea de estudios agrupados bajo el título *Narradores de esta América*. La edición original es del 76 y en nota del 75, el uruguayo reconoce que este trabajo no es sino el núcleo de *Borgès par lui-même*. A su vez, el formato de este último librito —muy condicionado por la estructura de la colección *écrivains de toujours*

al que pertenece— fue el germen de la reelaboración en castellano *Borges por él mismo*. Y de alguna manera, todo este material —incluso la arquitectura externa de este último trabajo— sirvió como base para modelar el texto más abarcador que Monegal haya realizado sobre el argentino: su *Borges, una biografía literaria*¹.

No es el último: en el 81 preparó una antología de sus textos en inglés, cuya versión castellana se publicó cuatro años más tarde en Fondo de Cultura Económica de México². Me gustaría analizar un poco más despacio este funcionamiento intratextual, este taller de laboratorio apuntado en un doble movimiento de péndulo: de la obra, al personaje y de la distancia aséptica del crítico, a la inclusión biográfica del mismo en la historia del biografiado.

El artículo primero al que me referí es, a su vez, un *collage*: en la primera parte, fechada en el 67, desde la orilla del éxito a nivel europeo resalta las dificultades de recepción de un escritor hispanoamericano cuyo único y voluntario exotismo «consiste en ser un escritor antes que un latinoamericano» (p. 188). Y como corolario de este planteamiento —dirá el crítico—, «la invención de Borges, pues, es la invención de un lenguaje, y a través de ese lenguaje, la invención de un mundo (p. 191). Así se entiende que «a partir de Borges la literatura latinoamericana es otra» (p. 191). La segunda parte de su presentación corresponde al trabajo ya citado del 55 y se divide en siete apartados que tienen como finalidad exponer los resultados del análisis de los tres géneros —poesía, ensayo y narración— a los que Borges en ese momento había aplicado unos cuarenta años de vida literaria.

Más que resumir lo que es muy conocido —las tesis de Monegal lo son—, me interesa subrayar la estructura de su presentación porque preconiza lo que serán sus libros: el análisis de la obra borgiana debe culminar en el de su *cosmovisión* (capítulo V), que aborda la convicción metafísica y el idealismo como

¹ Dejo al margen artículos complementarios que se reunieron años después de la primera publicación en volúmenes como *Borges, hacia una lectura...*, *op. cit.* Contiene los siguientes artículos: «Borges y Paz: un diálogo de textos críticos» (pp. 9-40); «El lector como escritor» (pp. 41-90), y «Borges y la “nouvelle critique”» (pp. 95-120). A mi entender, este último —ya citado en la introducción— es el más novedoso y se centra en la crítica francesa a partir del número de *L'Herne*. Resalta evidentemente la importancia y repercusiones del enfoque genettiano —«la lectura como escritura»—, y en segundo lugar, tras mostrar sus diferencias con algunos otros críticos, considera a Foucault un pionero porque es capaz de intuir «el centro de la escritura borgiana: una empresa literaria que se basa en la “total” destrucción de la literatura y que a su vez (paradójicamente) instaura una nueva literatura; una “écriture” que se vuelve sobre sí misma para recrear, de sus propias cenizas, una nueva manera de escribir...» (p. 120).

² Cfr. RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir y REID, Alastair (eds): *Borges. A Reader. A Selection from the Writings of Jorge Luis Borges* (New York, Dutton, 1981). Sin ser exhaustivos, cabría recordar también su labor editora en *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. Boston, Massachusetts, G.K. Hall and Co., 1987.

características netas. Pero debe asimismo culminar en el *hombre* (capítulo VI), que se identifica con *Funes el memorioso* y del que se pretende confirmar «una intuición invasora: la de una visible identidad entre el mundo de las ficciones y el mundo que habita realmente su inventor, la intuición de que la realidad es para Borges pesadillesca, de que sus ficciones (fantásticas o realistas) son verdaderas en el sentido de que copian una realidad alucinada: la de su autor» (p. 233). Y por último, para cerrar este camino ascensional de la obra al hombre que son «uno y el mismo», pese a quien pese, debe culminar considerando a Borges como una literatura plural y abarcadora, enclavada dentro de otra: la argentina (capítulo VII, *Una literatura*).

Borgès par lui-même y después *Borges por él mismo* esencialmente se atienen —como dije— a la misma arquitectura del artículo recién comentado: unas pocas páginas introductorias que se hacen eco de la lenta, pero al fin exitosa, recepción borgiana. A continuación una serie de capítulos sin numerar —*La escritura como máscara, Un hombre que conversa, Una poética de lo fantástico, La realidad metafórica, El tiempo y el yo, Un sistema de símbolos*— dan cuenta de los asuntos subyacentes en la obra del argentino, enfocándolos siempre en función del escritor. En un tercer momento se produce la innovación: ahora es Rodríguez Monegal quien se convierte en personaje, en asunto tratado, pasando a formar parte del texto: *Dentro del laberinto* recoge tres encuentros con el escritor en la ciudad de Buenos Aires a lo largo de las décadas del cincuenta-sesenta. Ambos conversan ligados al Sur y a la Biblioteca Nacional, en el contexto de la fluctuante y difícil política argentina de esos años. De alguna forma y a través de estas páginas, ambos se inscriben en el canon literario del país al releer juntos la *Historia de Sarmiento* escrita por Leopoldo Lugones. Recojo el fragmento a pesar de ser largo, porque me parece muy significativo de la tesis que quiero mantener aquí: Borges dedica gran parte de su vida —configurada como reescritura literaria— a inscribirse en el canon o, mejor, a postularse como un futuro clásico. En el momento de la redacción de su ensayo sobre el argentino, Rodríguez Monegal —que es consciente de ello— se suma decididamente a esa dinámica:

«Borges me pidió que le leyera el pasaje en que Lugones describe minuciosamente la casa de Sarmiento, que había conocido personalmente. Empecé a leer un texto saturado de detalles. Casi en seguida, Borges me interrumpió para seguir recitando el texto de memoria. No lo hizo, no, para deslumbrarme con un efecto de prestidigitador verbal. Se trataba de algo más sutil: al recitar, se asociaba más activamente a una lectura que me permitía participar (también como oyente) en la creación de un sueño textual que había sido de Lugones al evocar a Sarmiento, y que ahora era de Borges y mío, al

evocar la evocación. Así, de la palabra de Borges salía otro laberinto que por el recitado, la lectura y la escritura nos llevaba al centro de la literatura argentina» (p. 130).

Ese laberinto producto de la creación de un sueño textual y no otra cosa es la literatura para Borges, y Monegal así lo entiende, asumiéndolo como propio. La poética de la lectura aprendida en los franceses se convierte en algo más sutil, y el crítico uruguayo sabe que merece la pena estar ahí. De esa relación con el creador, reiterada en momentos similares, nacerá el proyecto que culmina años de fructífero intercambio: la *biografía literaria*. De momento, y por lo que se refiere a los libros que ahora se comentan, es obligado recordar que se cierran con una *antología arbitraria* que nunca lo es tanto: para la primera versión francesa rescatan al Borges desconocido, y para la española se eligen aquellos textos que «ilustran su independencia y originalidad literarias [así como] su independencia moral y política» (p. 131).

En cuanto a su gestación, *Borges, una biografía literaria* está muy bien documentado. En la nota final, el crítico uruguayo cuenta cómo fue un proyecto discutido a lo largo de casi seis años con el futuro biografiado. Incluso en la posdata del 85, correspondiente a la nueva edición revisada del 87, sitúa su génesis hacia el 49. A ejemplo del autor, que abomina de lo confesional en la autobiografía y alaba la reticencia, el crítico debate y pacta con él su proyecto, que deberá consistir —y cito— en:

«...la biografía de la obra literaria llamada Borges: cómo llegó a producirse, cómo las experiencias del hombre (Georgie, Borges, Biorges y, desde luego, “Borges”) la habían modelado, cómo se había desarrollado dentro y fuera de él y hasta en oposición a él. Le expliqué que mis fuentes principales no serían los datos biográficos habituales, sino los textos mismos; textos escritos por Borges y también los textos que escribió con ayuda de familiares, amigos, colaboradores, entrevistadores, críticos y hasta enemigos. Subrayé el hecho de que veía mi biografía sobre él, mi texto, como un comentario y una prolongación de su autobiografía. Le dije que aspiraba a escribir en los intersticios y los márgenes que dejaba su propia descripción. Mientras él tenía que dividirse en dos personas diferentes para escribir sobre sí mismo (el narrador y el protagonista), mi tarea era más simple: yo sólo tendría que crear la perspectiva de una tercera persona literaria (el lector). Mi biografía, en una palabra, se ocuparía igualmente de la vida de Borges (la *bio* en biografía), y de la escritura de su vida (la *grafía*, desde luego)» (pp. 439-440).

El texto cumple lo pactado: es ante todo un comentario y, en consecuencia, una prolongación de la autobiografía borgiana. Dejando a un lado las habituales

secciones en los libros anteriores de Monegal de *cronología, bibliografía y filmografía*, se estructura en cinco partes que, en realidad son cuatro y una especie de epílogo mucho más breve. Frente a los trece capítulos que constituyen cada uno de los cuatro bloques principales, este último sólo tiene cuatro. La primera parte está destinada a las raíces familiares y contextuales de sus años iniciáticos. La segunda estudia la estancia en Europa y los primeros años del retorno a su país. La tercera revisa los años treinta en el contexto argentino; mientras que el pormenorizado examen de las dos décadas siguientes, aun estando anclado en el contexto nacional inmediato, termina por entronizar al escritor en la galería de los ilustres inmortalizados por la fama.

A su vez, entreverados con los datos biográficos de los que Monegal parte para ver su incidencia en los textos borgianos, hay epígrafes que articulan desde dentro lo que es —siempre según el crítico— su concepción de la literatura. Así, a epígrafes titulados *El arte de leer, el arte de escribir*, que prácticamente abren/cierran la parte primera, corresponde en la quinta *el arte de dictar*, arte al que queda reducido el escritor a causa de su ceguera y que influyó de forma decisiva —si nos atenemos a la autobiografía borgiana— en su retorno a la poesía. En el medio, *la invención de un público y la lectura como escritura* —en la tercera parte—, y *una teoría de la literatura fantástica, un nuevo tipo de ficción, el encuentro en un sueño y el nacimiento de «Borges»* —en la cuarta— jalonan un proceso que transforma al biografiado en un literato, o mejor, en una literatura que se proyecta sobre la atemporalidad, que aspira a convertirse en clásica. Es fácil reconocer en todo ello el germen de anteriores libros del uruguayo, en cuanto a teoría de la literatura se refiere. Ahora, yendo más allá, se quieren extrapolar las mismas tesis literarias de una biografía minuciosamente sondeada, a partir de ese texto que son las propias declaraciones del autor complementadas con las múltiples entrevistas que se le hicieron hasta esa fecha.

Si bien Monegal va a los textos para descubrir en ellos la «vida empírica» que les dio origen, en absoluto descuida los detalles de esa vida. Para justificarlo se remite en la última parte de su nota a los deseos de Borges, quien, al hilo de una conversación sobre un autor de moda, «me hizo prometerle que no me concentraría en sus cambios de domicilio para así olvidarme de sus libros» (p. 441); pero a la vez, recordando las anécdotas de sus vacaciones veraniegas en el Uruguay, le insistió: «Emir, no se olvide de aquel pequeño arroyo del Paso Molino» (p. 441). Emir no lo ha olvidado. Lo que en la *autobiografía borgiana* no iba mucho más allá de la estética del pudor al fijar solamente la vida pública del literato, con su núcleo escondido en la eterna biblioteca de libros ingleses hasta

el punto de que *leer* y *escribir* son las dos isotopías que vertebran el texto³; ahora se transforma en un deseo de rastrear a fondo la infancia y el reducto familiar para verlos indirectamente reflejados en los textos del autor estudiado. Rodríguez Monegal refuerza de modo sistemático los rasgos que aíslan a Borges de su medio, que lo clausuran en medio de una familia muy peculiar: antepasados ilustres que, de alguna forma, van a definir su vida.

En el capítulo 4, *Las dos madres, los dos códigos*, va a recordar la eterna resistencia del escritor a la simplificación del psicoanálisis freudiano, simplificación que muchos de sus críticos intentan aplicarle a partir de lo que deducen todos: una Madre doblegada tanto a la autoridad del marido, como a la de su suegra —la abuela inglesa que impone el código lingüístico—. Una Madre que «está siempre allí, siempre es mencionada con cortesía, pero siempre es mantenida (de manera muy sutil) en una posición subordinada» (p. 26). La interpretación psicoanalítica —según el uruguayo— no es aceptable. Pero —habría que decir— para no aceptarla dedica demasiado espacio e interés a exponer las conclusiones del mejor estudio que se hiciera en este sentido, el de Didier Anzieu:

«Como portador del inglés (del código privilegiado), Padre desplaza drásticamente tanto a Madre como a la abuela Haslam y asume el papel de maestro, el amo del nuevo código que es la lectura. En un nivel consciente, Georgie acepta el cambio. Pero en un nivel inconsciente (en el nivel en que han comenzado ya a producirse todos sus cuentos fantásticos), nunca lo acepta. Y sólo en el código descartado y despreciado de Madre —el idioma español— conseguirá después simbolizar todo ese material arcaico y reprimido: la materia de la que se hacen los cuerpos (y la poesía)» (p. 29).

Recojo el largo fragmento porque con él concluye este capítulo en cuya recta final Emir ha estado glosando a Didier Anzieu para establecer —piensa el lector— las correspondientes distancias. Pero... quizá no sean tantas; de hecho no existen marcas textuales que permitan decidir dónde acaba Anzieu y dónde comienza el uruguayo. En consecuencia, el lector empieza a creer que lo psicoanalítico y freudiano pesa mucho en la reescritura biográfica de Monegal. Todos los símbolos tan conocidos —el laberinto que es un útero, el temor borgiano a los espejos que, como la cópula, multiplican hasta el infinito— se interpretan en esta clave. Referido a Padre —las mayúsculas lo subrayan—, este

³ Tommaso Scarano ha insistido en ello, e incluso ha contado las veces en que aparecen «i termini leggere, lettura, lettore, scrivere, pubblicare, tradurre» para concluir que se trata de 140. Cfr. SCARANO, Tommaso: *Sulle «Autobiographical...»*, op. cit., p. 134 y ss.

asunto se liga a la traumática iniciación sexual en Ginebra, bajo su tutela. Pero antes, mucho antes, las cosas fundamentales en la vida del joven argentino proceden y son un trasvase del padre: la biblioteca y las lecturas —no tanto los libros concretos, como determinados episodios—, el juego de ajedrez, enseñado por el progenitor y que se convertirá en su juego literario favorito, incluso *Evaristo Carriego* y su destino como escritor, destino prefijado que aflige a un Borges que debe cumplir el destino de otro hombre. Aquí —como en otros puntos— Monegal confronta sus tesis con la *autobiografía...*, corrige, completa; o las enfrenta a la opinión de Madre, vertida en las entrevistas, según la cual Borges a los seis años ya le manifestó a su padre el deseo de ser escritor. El crítico uruguayo se decide por la versión del autor y estudia *El caudillo* —única novela de Padre, más o menos fracasada y que adelanta ya el conflicto armas/letras que vivenciarán padre e hijo— como genotexto de algunos cuentos borgianos.

Si en la primera parte, dedicada a referir los años de infancia y adolescencia en el cono Sur, el crítico uruguayo dialoga con la *autobiografía* para coincidir/discrepar, en la segunda amplía el espectro basándose en material de entrevistas. Dialoga con Burgin y Rita Guibert, mantiene contacto con Milleret... Ginebra aportará el latín como cuarto código lingüístico, tras el inglés, castellano y francés; aportará además el mundo judío y finalmente el código filosófico alemán. España nunca fue excesivamente cotizada en el hogar de los Borges; tal vez eso pueda explicar el despegue valorativo de su estancia española y de sus primeros escarceos poéticos dentro del *Ultra* español. Aquí, una vez más, Monegal corrige al escritor: muchos versos de *Fervor de Buenos Aires* son —dice— incluso expresionistas, no están muy lejos de lo realizado en España, ni su papel en ambos movimientos poéticos fue tan mínimo como Borges quiere hacernos creer ⁴:

«Si en su autobiografía habla muy poco sobre su actividad literaria en la España de entonces, el defecto está en el recuerdo de Borges. Para Georgie, la experiencia ultraísta fue decisiva. Sólo después de llegar a Buenos Aires, en 1921, estaría en condiciones de evaluar su importancia» (p. 151).

Monegal sigue paso a paso la *autobiografía*, pero la entreteje con la

⁴ Comentario, por otra parte, generalizado entre los reseñistas de la *autobiografía* y de la *biografía...* de Emir. Este último cita con cortés agradecimiento las largas y puntillosas reseñas de «V. S. Prichet (en el *New Yorker*), Alastair Reid (en la *New York Review of Books*) y Alberto Blasi (en la *Revista Iberoamericana*, de la Universidad de Pittsburgh), por su empeño en comentar el libro con minuciosidad y en aportar enfoques nuevos» (p. 443).

circunstancia vital de su autor y con la situación sociopolítica del país. Así critica al escritor por su manipulación del emblemático retorno a Buenos Aires y los años subsiguientes. Borges —según él— no recuerda tanto la vida literaria, como el impacto que le produjo la ciudad; cuando lo cierto es que él desempeñó un papel fundamental en revistas como *Nosotros*, *Proa* *Martín Fierro*, con las que «colaboró activa y generosamente» (p. 175). *La vuelta al solar* (pp. 177-183) sintetiza su actividad: «se convirtió en líder reconocido de los jóvenes y en uno de los escritores más públicos de la historia literaria argentina» (p. 177). Tal vez por eso, años después, un novelista como Marechal lo caricaturiza en *Adán Buenos Aires* bajo el nombre de Pereda, «criollósofo y gramático», «agnóstico de bolsillo». La crítica desvela la polémica sobre el regionalismo criollista, desatada a partir de estos años. Para evaluarla y juzgar el papel desempeñado por su hombre, Monegal va a los textos de *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*. De su examen emerge la temprana preocupación de Georgie por la realidad nacional. Sus referencias a «la pampa y el suburbio que son dioses» y, por fin, el detallado análisis de *Hombres pelearon* y *Sentirse en muerte*, confrontándolos a lo que se comenta en la *Autobiografía*, cierran prácticamente esta parte. Eso sí, no sin antes referirse al *don de la amistad*, que Borges había glosado en su texto autobiográfico.

Aunque es indudable que el crítico uruguayo intenta resaltar en su estudio la poética de la lectura, la reescritura y la poética de las variaciones borgianas como el centro, como el eje escondido de la aventura vital de su biografiado, no cae en la cuenta de algo evidente: los amigos de Borges son los libros, el vínculo exclusivo entre Borges y sus amigos son los libros. Y ello hasta el punto de que en la *autobiografía*, el argentino elige la «isotopía de la lectura» como categoría estructurante de su narración: Fanny Haslam, su padre, Cansinos-Asséns y Macedonio... son lectores empedernidos y todos sus amigos lo serán. Borges está eligiendo ya la literatura frente a la vida, porque su intención cada vez más acentuada será crear un *hombre de letras*.

Por eso, su trayectoria se va perfilando a partir de *Discusión*, *Historia universal de la infamia* e *Historia de la eternidad*, textos cuya importancia resalta Monegal comentándolos a lo largo de varias páginas (pp. 225-244 aproximadamente). Textos que se elaboran en la paradójica soledad simbolizada por la lucidez aplastante del insomnio —por *Funes el memorioso*— de aquel que a sus treinta y cinco años —y cito—:

«...había ascendido hasta una posición única en las letras argentinas [...], pero sólo era realmente conocido por una pequeña minoría de lectores [...]. Al mismo tiempo, Borges estaba comprometido casi secretamente en experimentos con la ficción y con la crítica que no sólo cambiarían el curso de la literatura argentina

y latinoamericana, sino que influirían profundamente en la cultura contemporánea (cine incluido), en Francia e Inglaterra, en España e Italia, en Estados Unidos y Alemania. Aunque Borges a los 35 años seguía siendo objeto exclusivo de un culto clandestino de jóvenes escritores, estaba a punto de producir el tipo de escritura que sería verdaderamente revolucionaria» (p. 253).

Imposible glosar paso a paso el seguimiento biográfico del crítico, y, por otra parte, tal vez no sea éste el lugar adecuado. Pero sí convendría resumir que, desde una interpretación más o menos psicoanalítica, Monegal va a ver el despegue triunfal de Borges simbólicamente ligado a su emergencia del famoso accidente del 38. El capítulo que titula *La lectura como escritura* se dedica a confrontar la *autobiografía* y las declaraciones de Madre respecto al mismo. Y llega a la conclusión de que «Borges engaña deliberadamente a los lectores de su autobiografía, haciéndoles creer que emergió de su accidente ya transformado en un escritor de ficción y directamente influido por la novela de Lewis» (p. 295). Mitema que se ha conservado hasta hoy y que Monegal valora por lo que tienen de psicoanalizables las palabras de Borges: «Fue en la Navidad de 1938..., el mismo año en que falleció mi padre» Es esa muerte la que lo libera de un Padre que quería que su hijo triunfara donde él había fallado. Monegal concluye: «Al intentar simbólicamente matarse, Borges estaba matando al *yo* que era sólo el reflejo de Padre» (p. 296). A partir de aquí y de *Pierre Ménard...* entramos en otra dimensión, en cuanto a la vida y carrera literaria del argentino se refiere.

Para concluir, me gustaría señalar que en la línea discursiva del trabajo que comento es prácticamente ahora —un poco antes quizá— cuando Monegal pone en marcha un nuevo aspecto de su biografía. Me refiero a su relación con Borges, recogida en el texto desde el primer descubrimiento de su literatura en las páginas de *El Hogar* a sus tempranos quince años (pp. 262-263), y reiterada a lo largo de sus posteriores contactos. Contactos que tienen su punto de partida en el primer encuentro en 1945, en una fugaz visita y conferencia del escritor a Montevideo (p. 347), narrada por el uruguayo desde la fascinación que confiesa por el escritor. Se produce entonces una corriente de simpatía de ida y vuelta entre ambos, que no desaparecerá jamás. Los hitos de esa relación van conformando una paralela y segunda línea de escritura/lectura biográfica, en la que aparecen los paseos por Buenos Aires —ya referidos en el libro anterior (pp. 357-358)— y el reencuentro en la misma ciudad después de la primera experiencia americana (p. 400). En ese *in crescendo*, Monegal se convertirá en el anfitrión testigo del triunfo espectacular del escritor en las universidades americanas: Oklahoma, Yale, Columbia...

El destino del escritor se ha cumplido: el tímido, introvertido, acomplejado Georgie es ya el gran Borges, el mito que ha de perdurar en la literatura

universal. Como predijera muchos años atrás la vieja amiga al echar las cartas, se ganará el aplauso y la admiración, cabalgará hacia la fama a partir de la palabra. Y a su lado estará Emir, un crítico literario que no ha inventado esa poética de la lectura, esa reescritura que lo define, pero que ha contribuido a crear en gran medida ese *espacio mágico* en que consiste. Espacio que ya no es el que se recoge en la biografía (pp. 428), el de la casa con Madre, que permite la visita del crítico. Evidentemente, es el de la literatura⁵.

⁵ Respecto a la compleja y creadora relación entre Emir y Borges, cfr. JILL LEVINE, Suzanne: *Borges and Emir: The Writer and His Reader* (en AIZENBERG, Edna: *Borges and His Successors...*, *op. cit.*, pp. 122-127).

3

Borges y el canon. Hacia la fusión de lo canónico y lo clásico

Borges y el canon argentino¹

La argentinidad de Borges, zarandeada entre la acusación de cosmopolitismo evasivista, por un lado, y un cierto criollismo folklórico muy ligado a sus primeros años de escritor, por otro, es un asunto que no ha dejado de interesar a la crítica². Al respecto habría que recordar cómo ya en *El escritor argentino y la tradición* Borges postula una literatura que le va a permitir inscribirse en el canon argentino y, al mismo tiempo, abrirlo a la literatura universal, al parnaso clásico ligado al Occidente. En esa temprana fecha —recordemos que el artículo está incluido en *Discusión*, (1932)— el escritor ha cerrado su periplo europeo, es decir, las primeras publicaciones españolas de cuño expresionista y toque revolucionario recogidas hoy por Gloria Videla, Jorge Meneses y algunos otros. Y se ha desmarcado ostensiblemente del *ultraísmo*, renegando de los infantiles argentinismos de la poesía que escribiera durante esta década. No hay sino rescatar sus lúcidas palabras que apuntan a un taller metaliterario, a un olfato atento al fenómeno creador propio:

«Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en

¹ Una primera redacción de estas ideas se expuso en el congreso sobre *Borges* celebrado en Lleida-Tarragona, durante el mes de noviembre de 1998.

² Cfr. entre otros RASI, Humberto: *Lo argentino en la obra de Jorge Luis Borges*. Stanford University, 1971.

palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula* que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla: pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano» (O.C., tomo I, pp. 270-271).

Víctor Farias y Rafael Olea Franco han trabajado sobre los textos que Borges, consecuente con esa temprana autorreflexión metaliteraria, ocultó celosamente y se negó a reeditar. No quiero entrar ahora en la polémica sobre la licitud o ilicitud de esa reedición. Voy al fondo de la rápida maduración borgiana. Y para ello, vuelvo al análisis de ese importante texto iniciático que es *El escritor argentino y la tradición*. Sus tesis son muy conocidas. El artículo se estructura en dos partes. Dice Borges:

«Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición» (p. 267).

Problema que, como ha recordado Arturo Echavarría en su fino análisis sobre *América y (en) Europa: Borges y la tradición literaria*³, tiene mucho que ver con la «existencia virtual o actual de una autonomía cultural, en especial de una autonomía literaria americana» (p. 55). Pero volvamos a Borges. En el artículo citado, el escritor examinará —dice su crítico— «los planteos y soluciones más frecuentes» (p. 267), desde luego para contradecirlos. Por ejemplo: 1. Que la tradición literaria argentina descansa en la gauchesca, su punto de partida y arquetipo. Algo propuesto por Lugones y refrendado por Rojas, si bien con distinto enfoque y sentido. Y más tarde, santificado por los nacionalistas que, dentro de esta línea discursiva, pontificaron que el *Don Segundo Sombra* de Güiraldes era el «tipo de libro nacional» (p. 271). Evidentemente, Borges está muy lejos de tragarse sin más estas afirmaciones. Demostrará con argumentos teñidos por su habitual sutileza, que no es lo mismo *literatura gauchesca* que *literatura de gauchos*. Que el mítico *Martín Fierro*, como brillante culmen del

³ En *Conjurados. Anuario borgiano I*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Jorge Luis Borges, Universidad de Alcalá-Franco María Ricci, 1996, pp. 55-62.

primero, pertenece a un género literario tan artificial como cualquier otro. Y que sólo en el famoso pasaje de la payada entre Fierro y el Moreno, situada al final de la segunda parte, olvida momentáneamente el color local para hablar de temas universales, como el tiempo, el espacio, el mar o la noche ⁴.

De cualquier forma, el giro de tuerca más inteligente de Borges al final de su crítica a este primer planteamiento del problema de la tradición argentina, consiste en afirmar que ese «culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rehacer por foráneo» (p. 270). «Que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva» —insistirá agudamente el escritor (p. 270), asestando un golpe bajo a los eternos indagadores de las esencias e identidades nacionales que tanto éxito tuvieron en Hispanoamérica a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, en el ensayo y en la narrativa—. Como es bien sabido, la revisión sigue abierta. Todavía Rita de Grandis apoyándose en *Respiración artificial*, de Piglia, asevera que Borges «por un lado define la escritura del siglo XIX, su predominio europeísta; por otro, cancela la literatura de fin de siglo» ⁵.

Fiel a su taller literario de reescritura cuyo eje descansa en la cultura universal, Borges busca un apoyo erudito y extranjero para sostener sus tesis. Y lo encuentra en la lectura de la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano*, de Gibbon, según la cual «lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local». La ausencia de camellos en el Alcorán termina de apuntalar una tesis que no deja de ser paradójica, de tener un sabor tan absurdo como pintoresco ya que, para postular que el argentino tenga la posibilidad de serlo «sin abundar en el color local», recurre a la comparación con Mahoma: «Creo que los argentinos podemos parecerlos a Mahoma» —dirá—. Gibbon o Mahoma, en realidad la dialéctica borgiana es siempre la misma: refrendar con opiniones ajenas, lo que es un convencimiento propio.

2. Descartada la gauchesca como tradición nacional en que ensamblarse —recuérdense muchos años después las palabras del prólogo-revisión del 69 a *Luna de enfrente* y su explícito rechazo de esa escritura como suya—, queda una segunda posibilidad: la literatura española. Al respecto, Borges dedica pocas líneas a una opción que le parece aún más postiza que la primera. Escribir como españoles no es sino «una prueba de la versatilidad argentina» —dice—. ¡Y punto!

3. Una tercera tesis es objeto de la atención borgiana: el escritor argentino

⁴ Cfr. REPETTO, Elsa: «La Argentina de los mitos en Jorge Luis Borges» (en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, julio-septiembre. 1992, núms. 505-507, pp. 401-412).

⁵ D E GRANDIS, Rita: *Polémica y estrategias narrativas en América Latina. José M.^a Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*. Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo ed., 1991, p. 130.

desvinculado del pasado está solo, como en los primeros días de la creación. No puede, en consecuencia, jugar a ser europeo. Es evidente que Borges ni se lo plantea: su acusado sentido del tiempo, así como su interés por los dramáticos acontecimientos europeos del siglo XX lo desmienten.

Solventadas, pues, estas cuestiones, la segunda parte del artículo se limita a responder a una pregunta clave: ¿cuál es la tradición argentina? Pregunta cuya respuesta interesa particularmente a nuestro escritor, ya que en función de ella planteará su propia escritura. En esta parte del texto se encuentra una frase antológica, tantas veces citada y glosada:

«Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental y creo también que tenemos derecho a esa tradición» (p. 272).

[Los argentinos] «...podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y que tiene, consecuencias afortunadas» (p. 273).

Borges erige en centro la marginalidad y excentricidad americanas al afirmar su contrapartida: el derecho a manejar a su antojo los temas europeos⁶. Y, por supuesto, se aplica a sí mismo ese derecho, cuyas ventajas conllevan también evidentes limitaciones —según Echavarría— «Si el marginado, el *outsider* se ve obligado a operar con carencias y lagunas, con retazos del código cultural digamos dominante y ello le sirve por un lado para liberar su imaginación, por otro, esos lapsos pueden con frecuencia convertirse en instrumento de su propia disminución cuando no de su exterminio»⁷. Dos matices al respecto: la predicada irreverencia nunca es tanta en su caso. Borges practica lo que se ha denominado una «poética de las variaciones»⁸; una poética que progresivamente se inscribe con más fuerza en la tradición y tiende a limar disonancias. En consecuencia no existe irreverencia en el pleno sentido de la palabra, ya que el escritor dependerá cada vez más de sus deseos de inscribirse en el canon. Y en cuanto a los temas

⁶ En ese sentido, vuelvo a remitir al artículo de Echavarría, con cuyo análisis coincido. Dice así: «¿Podría pasar por desapercibido que lo que acerca y sirve de intermediario entre el novelista hindú y el hombre de letras argentino que redacta, en español, la nota bibliográfica desde Buenos Aires sea la lengua y la cultura de Inglaterra, que Europa sea la que sirva de punto de enlace entre dos culturas que, en el contexto de ese continente, se encuentren en los extremos, en las márgenes, supeditadas a una cultura metropolitana y dominante?» (p. 55).

⁷ E CHAVARRÍA, Arturo: *América...*, op. cit., p. 60. Tomando como punto de partida este planteamiento, el crítico aplicará este patrón a buen número de relatos de Borges.

⁸ Cfr. al respecto el libro de Vicente Cervera que sigue a Genette. Me refiero a su estudio, *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

europeos, en su caso siempre estuvieron abiertos al universo, patrimonio de todo argentino que fatalmente refleja que lo es, si no se esconde tras una elaborada máscara. Para concluir —y en eso estoy totalmente de acuerdo con el crítico puertorriqueño— es obvio que desde sus planteamientos escriturales Borges «ha modificado la forma de leer el mundo»⁹.

La creación artística como relectura, o de la poética borgiana

El último párrafo de este emblemático ensayo puede considerarse una declaración de intenciones de Borges en cuanto a su escritura, desde la óptica de la fijación de un canon argentino. Allí dirá:

«...creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos también buenos o tolerables escritores» (p. 274).

El sintagma «sueño voluntario» para definir la creación artística podría propiciar todo un debate en torno a la estética, al taller de laboratorio del argentino. Hay mucho trabajado y publicado en este sentido¹⁰. En ese «comercio del poema con el lector» en que consiste la poesía, Borges conjuga lo racional y lo afectivo, cuyos modelos centra en Platón, Emerson, Browning, Frost, Unamuno y quizá Valery¹¹, para crear su mundo literario. Si momentáneamente nos ceñimos a la poesía y recorremos algunos prólogos, comprobaremos que desde la definición de la poesía como «magia» y «misterio» —propia del prólogo de *El otro, el mismo*— acabará desembarcando en la defensa de una suerte de «poesía intelectual» —en el prólogo de *La cifra*—. Recojamos algunos textos:

«La doctrina romántica de una Musa que inspira a los poetas fue la que profesaron los clásicos; la doctrina clásica del poema como una operación de la inteligencia fue enunciada por un romántico, Poe, hacia 1846. El hecho es paradójico (...), es evidente que ambas doctrinas tienen su parte de verdad, salvo

⁹E CHAVARRÍA, Arturo: *América...* op. cit., p. 62.

¹⁰ Cfr. LAGMANOVICH, David: «Los prólogos de Borges, raíces de una poética», en *Sur*. Buenos Aires, 1982, núms. 350-351, pp. 101-115; y OVIEDO, José Miguel: «Borges: el poeta según sus prólogos», en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, 1985, núms. 130-131, pp. 209-220.

¹¹ Cfr. al respecto el prólogo de *La cifra*: «Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxymoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos» (O.C., tomo III, p. 291).

que corresponden a distintas etapas del proceso. (Por Musa debemos entender lo que los hebreos llamaron el Espíritu y lo que nuestra triste mitología llama lo subconsciente). En lo que me concierne, el proceso es más o menos invariable. Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios. Más de una vez tengo que desandar el camino por la zona de sombra. Trato de intervenir lo menos posible en la evolución de una obra... (*La rosa profunda*, O.C. tomo III, p. 77).

Es curioso que este sentido poético, tan martiano, pervive hasta el final. Está en *Elogio de la sombra* (O.C., tomo II, p. 354) y todavía reaparece con fuerza en *Los conjurados* (O.C., tomo III, p. 455) donde dirá: «Escribir un poema es ensayar una magia menor. El instrumento de esa magia, el lenguaje, es asaz misterioso. Hasta el final continúa intentando aquello en que —según sus palabras— ha fracasado una y otra vez». Así en *La cifra* se había resignado a «lo que suele denominarse poesía intelectual» (O.C., tomo III, p. 291), tras haber «comprendido que me está vedado —dice— ensayar la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección, la obra sabiamente gobernada o de largo aliento» (O.C., tomo III, p. 291).

No quiero insistir por esta línea dado que lo que me interesa es llegar a la fijación de un canon en Borges, un canon argentino y universal a la vez. Ese sintagma tan conocido de *El otro, el mismo*: «ajedrez misterioso la poesía» (O.C., tomo II, p. 236) no hace sino sintetizar el «extraño maridaje del sentimiento y la palabra, que recupera y traduce la experiencia y la emoción irrepetibles»¹². Un idioma —en palabras de Borges recogidas en el prólogo a *El oro de los tigres*— es una «tradición, un modo de sentir la realidad» (O.C., tomo II, p. 459). Que, en su caso, engloba y fagocita toda una teoría de la lectura como reescritura, aplicable tanto a sí mismo como a los otros¹³. Por ejemplificar en la poesía, podría recordarse una vez más: si ésta consiste en el «comercio del poema con el lector», la vigencia de los clásicos nunca dependerá de un canon fijado por un emisor, sino que estará en estrecha dependencia de la recepción y revitalización de los textos a través de los siglos. Algo que Borges ha especificado muy claramente en distintas ocasiones y que tiene varias vertientes de abordaje, como

¹²A LBERT ROBBATTO, Matilde: «La originalidad poética de Jorge Luis Borges», en *La Torre. Simposio/Homenaje a Jorge Luis Borges*. Río Piedras, Puerto Rico, 2, octubre-diciembre 1988, núm. 8, p. 587.

¹³ El estudio más sugerente al respecto tal vez sea el de Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, varias veces citado. Interesan especialmente para el asunto que se trata aquí los capítulos 2. «Le monde comme réécriture» (pp. 17-30) y 3. «Le livre comme aboutissement» (pp. 31-34).

se verá más adelante. Voy a ceñirme ahora a una concreta: la que se refiere al libro.

Del libro y sus implicaciones

Para el argentino, «de los diversos instrumentos del hombre el más asombroso es sin duda el libro» (O.C., tomo IV, p. 165), por el que entiende una extensión de «memoria» e «imaginación», es decir, algo en lo que cabe lo vivido y soñado —una y la misma cosa— por cada ser humano. La conferencia que lleva por título *El libro* sigue en su primera parte las ideas expuestas en *Del culto a los libros*, el ensayo de *Otras inquisiciones* (1952)¹⁴. Allí se recordaba cómo la Antigüedad dio categoría y preeminencia a lo oral sobre lo escrito. Pitágoras, Platón, Cristo y Buda —en la conferencia del 70— están al servicio de esta idea. Es del Oriente de donde procede el concepto de «libro sagrado» que tuvieron y tienen Mahoma, los judíos y los cristianos: un libro dictado por la divinidad, un libro por el que habla el Espíritu.

Tal vez convendría recordar aquí que el canon occidental en su origen es también de tipo religioso, o al menos estuvo muy ligado a la Biblia y los libros sagrados¹⁵. De ahí procede el concepto de autoridad habitualmente conectado con los canónicos —que no necesariamente clásicos—. Es obvio que procesos como la airada proclamación de la muerte de Dios y la desacralización o secularización de la vida cotidiana, desplazaron esa sacralidad al libro poético, libro inspirado por el Espíritu o —como dice Borges— «más moderna y tristemente por el subconsciente». Los románticos siguieron la vía abierta por la conjetura de Bacon, quien habló del «volumen de las Escrituras» —que revela la voluntad divina— y el «volumen de las criaturas» —que revela su poderío—. Uno no es sino la metáfora del otro. Habría que añadir que en nota posterior Borges se desdice y matiza esto. Doscientos años después de Bacon, Carlyle «estampó que la historia universal es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos inciertamente y en la que también nos escriben» —recordará el escritor en *Del culto a los libros* (O.C., tomo II, p. 94). En ese sentido, la última parte de este ensayo —genotexto de la futura conferencia— se instala en lo gnoseológico-ontológico-trascendente, cosa que no sucederá en la conferencia, al abordar dos interpretaciones del libro en el siglo XIX: las de Mallarmé y León Bloy. Para refrendarlo, cito ahora el final del ensayo del 52:

¹⁴ O.C. tomo II, pp. 11-156.

¹⁵ Cfr. además del consabido y polémico libro de Bloom, el colectivo coordinado por Enric Sullá para Arco-Libros bajo el título de *El canon literario* (Madrid, 1998).

«El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo» (*Otras inquisiciones*, O.C. tomo II, p. 94).

Hay otras maneras de decirlo desde la misma poesía, capaz de encerrar un mundo que cada lector del mañana revivirá estableciendo una relación personal con su mundo. De ahí la magia del libro: ser vida, siempre igual y siempre distinta... crear historia, generar tradición. En *Historia de la noche* (1977) reposa hoy el poema *Un libro*, muy representativo al respecto:

«Apenas una cosa entre las cosas
pero también un arma. Fue forjada
en Inglaterra, en 1604,
y la cargaron con un sueño. Encierra
sonido y furia y noche y escarlata.
Mi palma la sopesa. Quién diría
que contiene el infierno: las barbadas
brujas que son las parcas, los puñales
que ejecutan las leyes de la sombra,
el aire delicado del castillo
que te verá morir, la delicada
mano capaz de ensangrentar los mares,
la espada y el clamor de la batalla.

Ese tumulto silencioso duerme
en el ámbito de uno de los libros
del tranquilo anaquel. Duerme y espera» (O.C., tomo III, p. 181).

Pero ¿qué pensar del diabólico *libro de arena*¹⁶, ese engendro infinito que obsesiona a sus dueños hasta casi la locura? El libro es infinito e inabarcable, porque el mundo es caótico y laberíntico, torre de Babel y biblioteca siniestra —como reseñaron tantos críticos a partir de Alazraki—. El hombre una y otra vez intentará poner orden en el caos. Asimismo una y otra vez fracasará inexorablemente. Pero siempre se sentirá fascinado por la tarea. Metáfora de la incapacidad humana para aprehender el mundo en un libro, como, a otro nivel, lo había sido *Tlön...*¹⁷.

¹⁶ Cfr. el relato homónimo de 1975 recogido en O.C., tomo III, p. 68-71.

¹⁷ A la fascinación de Borges por la Biblia como el libro por antonomasia, el «libro de libros», corresponde su interés por las enciclopedias, que podrían considerarse la alternativa, laica y secularizada, al libro divino. Igual que éste compendia la revelación divina al hombre, en la

Si bien esta línea de trabajo parece alejada de una posible teoría acerca del *canon* y los *clásicos*, no cabe duda de que en ese momento Borges tiene ya muy claro qué sentido tienen los libros, la tradición y el Parnaso clásico. Será clásica la obra capaz de encerrar en sí todo un universo atemporal, con el que en cada momento histórico puedan conectar las preocupaciones del ser humano. Pero, además, a estas alturas Borges funciona como profeta de sí mismo. Eso es patente desde textos emblemáticamente antologizados por ese *Borges y yo* de *El hacedor* (1960), en los que intentará desaparecer en favor de la obra convirtiéndose así en «libro», en parte de esa biblioteca infinita y, como tal caótica, imagen del mundo. Tal vez el poema *Los libros* de *La rosa profunda* (1975) refleje, con cierto tono elegíaco, la paradoja en la que perpetuamente se debate el escritor: su identificación orgullosa con los libros que no ha escrito, que constituyen el patrimonio universal, por un lado; y el deseo de que su propia escritura adquiera para los hombres del mañana ese valor taumatúrgico:

«Mis libros (que no saben que yo existo)
son tan parte de mí como este rostro
de sienas grises y de grises ojos
que vanamente busco en los cristales
y que recorro con la mano cóncava.
No sin alguna lógica amargura
pienso que las palabras esenciales
que me expresan están en esas hojas
que no saben quién soy, no en las que he escrito.
Mejor así. Las voces de los muertos
me dirán para siempre» (O.C., tomo III, p. 110).

Al concluir este apartado vuelvo atrás para recoger sintéticamente las ideas de Borges en la conferencias y ensayos que vengo glosando: «libro» como sucedáneo a la palabra oral y, en consecuencia, desprestigiado en la Antigüedad. Por otra parte, «libro» como algo sagrado y, por tanto, instrumento del Espíritu, lo que implica una positiva interpretación axiológica. Queda por considerar un último aspecto: el del «libro» como representación de la esencia del país. Aspecto que Borges trata en su conferencia *El libro* y que apunta directamente a la creación de un canon y, como final del proceso, a la creación de un Parnaso ligado a los clásicos. Borges recorre las identificaciones más consagradas: Shakespeare «es» Inglaterra; Goethe, Alemania; Francia debería corresponder a Hugo; España equivale a Cervantes por su Quijote y Argentina ha elegido como

Enciclopedia por antonomasia el hombre decide abarcar y congelar todo su saber. Y fracasa.

libro nacional el *Martín Fierro*. El escritor rechaza por inoportunas y poco representativas estas simbolizaciones. Las va repasando una a una, para hacer ver sus paradojas: Shakespeare es demasiado locuaz para la flema inglesa, demasiado hiperbólico en sus metáforas para casar bien con un pueblo templado por la contención. Alemania, proclive al fanatismo patriótico, eleva a su parnaso a un hombre como Goethe, a quien nunca importó excesivamente el concepto de patria. Hugo es demasiado decorativo y metafísico para la codificación nacionalista francesa. Cervantes, tolerante en demasía —dirá Borges— para un país como España, un país que tuvo una Inquisición.

Y en cuanto a Argentina, Borges no puede entender por qué su tierra eligió como libro emblemático la crónica de un desertor, teniendo como tiene una historia militar, de espada, a sus espaldas. «Nosotros hubiéramos podido elegir el *Facundo* de Sarmiento, que es *nuestro libro*» —dice— (O.C., tomo IV, p. 169). Repárese en que Borges no titubea al decidirse por el *Facundo*. Podría haber dicho «es uno de nuestros clásicos»; pero, no. Lo presenta como «nuestro libro». Es bien conocida la fascinación borgiana por Sarmiento: los poemas que le dedica a partir de *El coronel Quiroga va en coche a la muerte* (1925), o su edición de la autobiografía *Recuerdos de provincia* (1850). Por no hablar de la atracción por la violencia, ejemplificada en gran medida en la figura de Facundo Quiroga, el caudillo de los Llanos. Todavía charlando con Ferrari, un año antes de morir, vuelve al tema en los mismos términos.

Al retornar al tan discutido asunto de la identidad literaria de un país, Borges concluye que ese parnaso descansa en la paradoja, en la antítesis:

«...es como si cada país pensara que tiene que ser representado por alguien distinto, por alguien que puede ser, un poco, una suerte de remedio, una suerte de triaca, una suerte de contraveneno de sus defectos» (O.C., tomo IV, p. 169).

Al revisar estas cuestiones hoy desde la óptica de *El canon occidental* de Harold Bloom, que eleva al parnaso canónico conjuntamente a Shakespeare, Cervantes y Borges, cabría plantearse si en el caso del último habría que considerar proféticas estas palabras. ¿Es Borges un antídoto a ciertos excesos del carácter argentino? ¿Es la temprana contrapartida al excesivo color local de la primera vanguardia ultraísta? La pregunta parece redundante si nos atenemos a la consideración de su obra y a sus tempranas declaraciones, como ya se ha comentado aquí al glosar su artículo *El escritor argentino y la tradición*. Borges no sería la excepción que confirma la regla; por otros motivos, su consideración como clásico sería la regla misma, se atendería a lo que él fue detectando con su habitual sutileza.

Volveré al asunto de los clásicos, pero antes quisiera reseñar la última parte de su conferencia sobre *El libro*. Como Montaigne y Emerson, Borges prima el aspecto lúdico de la lectura: el libro debe dar felicidad, ser una causa de placer para sus lectores. Él lo ha demostrado especialmente con sus relatos, que enganchan a través del suspense. Su literatura, en cuanto supone la colaboración del lector, está más cerca de los planteamientos emersonianos que de los de Montaigne, para quien leer no debe costar esfuerzo. La visión emersoniana de la biblioteca como mágico gabinete en el que esperan, mudos, los mejores espíritus de la humanidad hasta que alguien los rescate, está muy en línea con los planteamientos que arrancan de aquellas famosas palabras de *Fervor de Buenos Aires*: «Nuestras nadas poco difieren: es fortuito que sea yo el redactor y tu el lector de estas líneas». La literatura no es sino un patrimonio universal, atemporal, que cada lector rescata para recrearla y seguir proyectándola hasta el futuro.

Las dos últimas páginas del texto correspondiente a esta conferencia se cierran con una declaración de principios, que enlaza el culto a los libros con la creación poética. Cito al escritor:

«Yo he dedicado una parte de mi vida a las letras y creo que una forma de felicidad es la lectura; otra forma de felicidad menor es la creación poética, o lo que llamamos creación, que es una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído» (O.C., tomo IV, p. 170).

Palabras muy acordes a lo que el argentino siempre declaró: su mayor orgullo por las páginas leídas que por las escritas; su concepto de escritura y lo que adeuda a la lectura, a esa compleja combinación de olvido y recuerdo. «Un libro se lee para la memoria» —dirá en el mismo texto (p. 170)—; y ese acto de lectura encierra todavía hoy un no sé qué de santidad que no deberíamos perder. En cada relectura el libro ha cambiado porque en cada relectura «es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros» (O.C., tomo IV, p. 171). Este concepto de «leer el tiempo», de «leer la historia transcurrida» es apasionante. El culto del libro no sólo confiere felicidad, sino que también hace progresar la historia.

Los clásicos y su *status*

Pero ¿qué libro? ¿Cuáles son los baremos que convierten un libro o un autor en clásico? ¿Se deben leer exclusivamente los clásicos? Para responder a estas cuestiones sería interesante bucear en esas escasas dos páginas del ensayo *Sobre*

los clásicos que Borges escribe a los 42 años, en un momento en que la crítica todavía no le ha consagrado como tal. Remito al conocido ensayo para los prolegómenos y voy directamente a la tesis planteada como tal. Dice el autor:

«Llego, ahora, a mi tesis. Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente esas decisiones varían» (*Otras inquisiciones*, O.C. tomo II, p. 151).

De aquí se desgajan sin problemas dos corolarios interdependientes: el ser clásico depende del acto de lectura de generaciones venideras, es decir, es una cuestión ligada al horizonte de expectativas de una comunidad, a la estética de la recepción. En consecuencia, es un concepto relativo. No podría ser de otra manera:

«La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba en la soledad de sus bibliotecas» (O.C., tomo II, p. 151).

Borges que ha pasado toda su vida en una biblioteca, rescatando modelos literarios, inscribiéndose en la estela literaria de grandes hombres cuyos méritos ha glosado preferentemente en la poesía desde ese concepto archiconocido de que cada escritor crea sus modelos y al hacerlo inventa una tradición; no teme ahora desdecirse de sus presupuestos. Aún así, todavía rescata la parcela de las emociones si bien mediatizada por el adverbio «quizá»: «Las emociones que la literatura suscita son, quizá, eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levisimo, para no perder su virtud (...). De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre» (O.C., tomo II, p. 151), porque además la noción de *clásico* no está ligada al mérito de las obras —no descansa en el emisor— sino a «esa misteriosa lealtad» con que «urgidas por diversas razones, las generaciones de los hombres (...) leen con propio fervor» (O.C., tomo II, p. 151).

En síntesis: si el misterio —la magia o inspiración del Espíritu— presidía la creación poética, ese mismo misterio subyace en los circuitos de recepción. Misterio que ahora podría tener mucho que ver con el azar, la fatalidad, la desidia o el interés humano a la hora de leer las obras. El futuro queda en manos de ese azar, pero Borges se atreve ahora a mucho más: no es que las grandes obras, las obras marcadas por el signo específico de la Belleza, pervivan o no según esos avatares. Es que no son los grandes escritores quienes detentan su

monopolio. En 1965, el escritor reconoce su evolución respecto de ese asunto:

«No tengo vocación de iconoclasta. Hacia el año treinta creía, bajo el influjo de Macedonio Fernández, que la belleza es privilegio de unos pocos autores; ahora sé que es común y que está acechándonos en las casuales páginas de un mediocre o en un diálogo callejero» (O.C., tomo II, p. 151).

Esa democratización de la belleza, junto al aspecto gozoso que debe llevar consigo la literatura, explica ciertas elecciones de su *Biblioteca personal* (1988), o algunos asertos de su *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975). Sus autores favoritos no siempre son los clásicos; más bien, su lectura convierte en clásicos a escritores que tal vez nunca serán entronizados en los parnasos naciones o universales. De cualquier forma, hay que matizar la distancia entre ambas colecciones de textos: mientras los libros de su *Biblioteca personal* fueron, obviamente, elegidos por él, los escritores para los que escribiera los prólogos en el 75 van más allá. Le interesan los primeros, aquellos «cuya lectura fue una dicha para nosotros y que nos gustaría compartir» (*Biblioteca personal*, O.C., tomo IV, p. 451), «una biblioteca de preferencias». Preferencias generadas por la «no saciada curiosidad que me ha inducido —dice Borges— y sigue induciéndome, a la exploración de tantos lenguajes y de tantas literaturas». El circuito no se cerrará hasta que el libro encuentre su destinatario. Borges lo ratifica en la última parte del prólogo que estoy glosando:

«Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. Ocurre entonces la emoción singular llamada belleza, ese misterio hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica» (O.C., tomo IV, p. 451).

Muchas de estas ideas del 88 concuerdan por completo con las tesis deslizadas en el libro del 75; en realidad no hacen sino reescribirlas. Pero el *Prólogo de prólogos* tiene más enjundia: tras reconocer la inexistencia de una «teoría del prólogo» que suele degenerar en «oratoria de sobremesa» o «panegírico fúnebre», lo define con rotundidad:

«El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica. No sé qué juicio favorable o adverso merecerán los míos, que abarcan tantas opiniones y tantos años» (*Prólogo de prólogos*, O.C., tomo IV, p. 14).

No es el momento de abordar las características de la crítica borgiana, que en

los últimos años ha merecido detenida atención de los estudiosos ¹⁸. Pero sí me gustaría resaltar que, en esa revisión que constituye el *Prólogo de prólogos* fechada en noviembre del 74, Borges se despega, como tantas veces, de muchos de estos autores y diseña «el plan de otro libro más original y mejor (...), que constaría de una serie de prólogos de libros que no existen»... Realidad/irrealidad, los libros favoritos, aquellos que deberían perdurar, quizá sean los nunca escritos; sus argumentos «serían la impalpable sustancia de esas páginas que no se escribirán».

En agosto del 84, a sus 85 años, un Borges que se ha resignado a ser tal vez insípido, que apuesta por la serenidad, dialoga con Ferrari acerca de los clásicos. Y lo hace con la convicción de repetirse porque sus ideas no han variado en lo esencial. Frente a Eliot, que pensaba que «sólo puede darse un clásico cuando su lenguaje ha llegado a una cierta perfección» ¹⁹, reitera:

«Creo que un libro clásico es un libro que leemos de un cierto modo. Es decir, no es un libro escrito de cierto modo, sino leído de cierto modo (...), es un libro leído con respeto. Por eso yo creo que, el mismo texto, cambia de valor según el lugar en que está» ²⁰.

Siguiendo con su habitual «poética de la lectura», la entrevista recoge otra idea importante de la estética borgiana, la de que «el compenetrarse con un autor es, de alguna manera, ser ese autor» ²¹. Idea expuesta en *Tlön...*, y reiterada tanto en multitud de entrevistas como en sus prólogos más conocidos; en realidad, explica que merezca la pena el goce de leer determinados autores secundarios. Borges rescata y elige a sus clásicos, los de siempre con Shakespeare a la cabeza —cfr. *La memoria de Shakespeare* (1980)—. A continuación, reivindica con fuerza a los más jóvenes entre los que entresaca a sus autores favoritos: Stevenson, Chesterton, Mark Twain y Emerson.

En el diálogo, el argentino expone dos caminos seguidos por los clásicos: 1. El de aquellos como Homero, Milton y Tasso, que invocaron a la Musa y se propusieron escribir una obra maestra; y otro distinto, que consistiría en «remontar un hilo a partir de un hecho aparentemente secundario o anónimo». Sería el caso de Shakespeare, en el que no importa tanto el argumento como sus «posibilidades» infinitas. Borges apuesta por esta última forma, se inscribe en una poética de las variaciones de la literatura. Quizá de hecho —dice— la

¹⁸ Cfr. el número 3, de enero del 97, dedicado en parte a este asunto por la revista *Variaciones Borges*, del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, de Aarhus.

¹⁹ BORGES, Jorge Luis y FERRARI, Osvaldo: *Diálogos*. Barcelona, Seix, 1992, p. 82.

²⁰ *Ibidem*, pp. 82-83.

²¹ *Ibidem*, p. 86.

literatura sea una suerte de variantes sobre algunos temas esenciales.

Borges, clásico viviente

El quiebro final, inevitable, de estas consideraciones se impone por sí mismo: Borges fue convirtiéndose, poco a poco, en clásico viviente por medio de un doble proceso que lo involucró a fondo. Su afán de limar y reescribir tuvo como norte y guía «no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad» (*El otro, el mismo*, O.C., tomo II, p. 236). Por su parte —y como he pretendido sintetizar en este trabajo—, la crítica ayudó a consagrarlo como tal, muy tímidamente al principio; pero de forma espectacular y sostenida a partir del premio Formentor y de *L'Herne*, el número homenaje que los franceses le tributaron al comienzo de los sesenta. El final de esta década vio aparecer las primeras tesis en los Estados Unidos. Y desde entonces, se han venido sucediendo entrevistas y homenajes. En definitiva, la difusión internacional de un clásico viviente consagrado en *El canon occidental*, de Harold Bloom.

Me gustaría terminar este apartado con algunas consideraciones de Curtius, Calvino y García Gual sobre lo que implica la lectura de los clásicos, por lo que pudieran afectar a Borges. En la segunda parte del capítulo XIV de su *Literatura europea y Edad Media Latina (I)*²² titulado *Clasicismo*, Curtius se remonta a la creación del canon moderno, situando el primer intento en la Italia del XVI y pasando revista, a continuación, a los otros países latinos. La eterna querella entre *antiguos/modernos* tiene su correlato en la más actual alternancia *clasicismo/romanticismo*. Según el profesor y por lo que se refiere a esta última, Francia tendría un *clasicismo*; no así España o Inglaterra. Alemania compartiría ambas tendencias. Para Curtius —y esto es lo que me parece fundamental como conclusión de su estudio acerca de qué sea el clasicismo—:

«Querer forzar el desarrollo de todas las literaturas europeas, desde 1500, para hacerlo caber en un esquema estrecho que no es sino abstracción de la literatura francesa, equivale a deformar lamentablemente la historia. Por desgracia, la literatura comparada francesa ha erigido este error en doctrina oficial» (p. 381).

Es decir: ya no es sólo que Borges tenga su peculiar acepción de lo que debe ser un clásico; además los teóricos más tradicionales extreme sus cautelas respecto a conceptos como el clasicismo francés. Y para ello se apoyan en sus propios críticos, por ejemplo Sainte-Beuve, quien ya se dio cuenta de que el

²² México, F.C.E., 1976.

canon francés debería destruirse para concebir una literatura mundial en la que cupieran grandes creadores como Shakespeare y Goethe, a quienes incorporó a mediados del siglo XIX. Ahora, a fines del XX, el canon se abre de nuevo para asumir junto a ellos al argentino Borges, con peculiaridades que están a años-luz de la norma académica.

Por lo que se refiere a Calvino, recomendaría su breve pero sabroso artículo *Por qué leer los clásicos* ²³. Se trata de un ensayito de 1981, articulado en torno a catorce definiciones de «clásico». Entre ellas, habría que destacar el carácter de inagotabilidad de un libro de ese talante, que se plasma en varios puntos de su credo: «nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado» (punto 7)... «Nunca terminan de decir lo que tiene que decir» (punto 6)... «Cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan» (punto 9).

Además de cierto aire de familia con estos planteamientos, Calvino coincide con Borges al menos en dos conceptos básicos ²⁴. El primero se concentra en los puntos 4 y 5: «toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento como la primera» y «toda lectura de un clásico es en realidad una relectura»... Sobre estos aspectos ya se abundó en las páginas precedentes. En cuanto al segundo concepto en que confluyen esos dos grandes escritores, podría sintetizarse en el punto 10: «Llámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes». *EL Aleph, La biblioteca de Babel* y tantos otros textos borgianos deberían ponerse en contacto con este aserto.

Por fin, para Calvino es clásico aquel libro «que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizá en contraste con él» (punto 11). ¿Y qué decir de Borges que pasa su vida preguntando por el sentido de la misma? Tan seguro está Calvino de que éste es el eje en que descansa un clásico, que termina su ensayito diciendo:

«Ahora debería reescribir todo el artículo para que resultara bien claro que los clásicos sirven para entender quiénes somos y adónde hemos llegado» (p. 19).

Carlos García Gual, investigador insaciable de las primeras literaturas europeas, de los mitos grecolatinos, cuyo *Diccionario de mitos* (Planeta, 1997) ha

²³ Recogido en el libro homónimo. Barcelona, Tusquets, 1994, pp.13-20. El original italiano: *Perché leggere i classici*. Milano, Mondadori, 1991.

²⁴ En realidad, ambos escritores tienen muchos puntos de contacto, como demuestran las Actas del *Coloquio Internacional* celebrado en Poitiers, que se publicaron bajo el título *Borges, Calvino, la literatura (El coloquio en la Isla)*. Madrid, Fundamentos, 1996, 2 vols..

alcanzado una inmensa difusión, estudió en su momento a Borges en relación con estos temas ²⁵. En agosto del 98 publicó en *Nueva Revista* una reflexión al hilo del asunto que nos ocupa, bajo el título *Leer a los clásicos*. García Gual conoce y glosa a Calvino, entre otros, y se inscribe en la línea de la estética de la recepción para ofrecer sus reflexiones al respecto: «los clásicos son los supervivientes de esa derrota de todo lo efímero» (p. 33). Y se debate entre la necesidad de establecer un canon, compuesto por clásicos universales como Homero, Platón, Virgilio, Dante, Shakespeare, Cervantes; clásicos nacionales y los clásicos particulares de cada uno; y el deseo de adscribirse al hedonismo avalado, en otros momentos, por Borges.

«Lo que nos atrae de los clásicos es que nos siguen hablando, aleccionando, intrigando» (p. 37) —dirá—. A sus palabras me remito para erigir en clásico a un Borges que, no sólo, pero de manera más intensa y sugerente, nos sigue hablando en este año del centenario de su nacimiento.

²⁵ Cfr. su exhaustivo e interesante artículo «Borges y los clásicos de Grecia y Roma», en *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Borges*. Madrid, julio-septiembre 1992, núms. 505-507, pp. 321-345.

Epílogo y conclusiones.

El nacimiento de un clásico

La creación de una obra

Este libro nunca se concibió como mero examen bibliográfico acerca de Borges, si bien se ha pretendido que el soporte bibliográfico fuera sólido. Para ello se han revisado casi trescientos trabajos en torno a la persona y obra del escritor argentino, con interpretaciones complementarias o por completo divergentes, según los casos. No cabe duda de que el fenómeno «Borges» ha impactado la crítica literaria, como demuestra la documentación que respalda el estudio aquí presentado, documentación que nunca pretende ser exhaustiva ya que eso sería imposible tratándose de Borges. En cualquier caso, correspondería a una labor de equipo y a un planteamiento diferente.

Éste es un libro interesado en ver cómo se va gestando un escritor desde la estética de la recepción y en qué medida afecta eso a la evolución de su propia obra. Es bien sabido que Borges guardó celosamente su independencia y, a excepción de la aventura ultraísta, nunca se significó como parte de movimientos literarios más o menos en boga. A partir de su emblemática declaración al lector en el pórtico de *Fervor de Buenos Aires*, en el sentido de que «nuestras nada poco difieren», trata de convertirse en un *clásico*. De modo intuitivo al principio y como empresa a la que dedica su vida después, a partir de determinado momento de su evolución literaria. Pero —como ya se vio más arriba— un clásico no es aquel que consigue una gran obra. Necesita también de un público. Y en ese «comercio del poema con el lector» ha cifrado el argentino sus esperanzas de pasar a la posteridad. De ahí su insistencia en la revalorización del indispensable lector que los textos necesitan para transformar en real su existencia virtual y del intérprete que al leerlos, los recrea y reescribe. Esa labor se entiende desde un concepto del libro absolutamente novedoso y que plasmó

ya en *Otras inquisiciones*, concretamente en su *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw*:

«Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito (...). La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente comunicable: es una relación, es un eje de incontables relaciones. 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 literatura del año dos mil» (O.C., tomo II, p. 125).

Por supuesto que, sobre todo en los primeros momentos de la trayectoria de un escritor, el lector es el crítico especializado que va olfateando nuevos talentos. Por ello, en el estudio que nos ocupa se ha insistido en el papel desempeñado por la crítica en el reconocimiento de Borges, en un proceso que partiendo de adentro va hacia afuera, hacia la consagración internacional. Y se han procurado desmenuzar descriptivamente los libros de la crítica iniciática, dada su importancia intrínseca y, en muchos casos, la dificultad de acceso para el lector de hoy.

Al respecto, habría que salir al paso de una acusación: la posible arbitrariedad del criterio selectivo, que nos ha llevado a trabajar únicamente sobre monografías; por lo que, de modo automático, se descartan los artículos. Los artículos por lo general tienen menos entidad y son menos representativos, pero en algunos casos tuvieron su importancia porque, en pocas páginas, valoraron con inteligencia un nuevo fenómeno que escapaba a los moldes del momento. Habría que citar, por ejemplo, a Enrique Pezzoni, cuyas agudas observaciones quedaron plasmadas en colectivos y homenajes, y nunca llegaron a cuajar en un libro. Acceder a estas fuentes, desbordaría el trabajo que aquí se cierra. Por otra parte, no es excepcional que quien comienza por escribir un artículo sobre Borges, acabe plasmando su trabajo de años en una monografía. Se ha optado, en consecuencia, por ceñir el estudio a éstas, con un criterio selectivo que debe mucho al mercado y a la recepción; pero que tiene un respaldo serio detrás.

Este libro ha tratado de reflejar cómo la crítica descubre un nuevo valor y lo va encumbrando, hasta el punto de entronizarlo como escritor canónico a nivel nacional. A la vista de los textos críticos, se ha delimitado el estudio hasta la década del setenta, considerando que para entonces ya ha culminado el proceso. Quizás habría que estudiar con más detenimiento la incidencia real de ciertas

monografías, porque no cabe duda de que durante largo tiempo la obra del escritor caló exclusivamente en círculos minoritarios ligados al ámbito intelectual o de la universidad. Borges, fenómeno de moda o de masas, debe mucho al reconocimiento exterior europeo y norteamericano. En ese sentido, si bien en los setenta Borges tiene a sus espaldas una crítica que lo respalda no sólo como autor *canónico* argentino, sino incluso como a uno de los grandes escritores de todos los tiempos, los ochenta y noventa contemplan un aluvión bibliográfico desbordante, responsable de una imagen más cercana al concepto del *clásico*.

Entre tanto, Jorge Luis ha entrado en el juego. La crítica está descubriendo ahora que, en realidad, entró muchos años atrás, porque el proceso de creación de su obra fue un proceso consciente que implicó «la creación de un espacio de lectura para sus propios textos»¹, que le permitiera cambiar la tradición argentina, para poder ser leído desde ese nuevo lugar. Esa es la opinión de Piglia, escritor muy afectado por Borges, como refleja en su novela *Respiración artificial*. Eso explicaría la sobrevaloración borgiana de autores como Stevenson, Conrad, Wells, u otros relativamente marginales que —según esta interpretación— el autor rescata como «manera de construir un espacio para que sus textos pudieran ser leídos en el contexto en el cual funcionaban»².

Abundando en este asunto, Beatriz Sarlo relata su experiencia personal: «Los *Textos cautivos* me obligaron a releer Borges —dirá—. Muchas cosas que no entendía como su relación con los géneros menores, con el policial, etc., se aclararon para mí a partir de la lectura de *Textos cautivos*. Los otros textos que me parecen capitales son los textos de *Sur* de comienzos del 30»³. Recoge una corriente de opinión y de orientación bibliográfica actual en torno a Borges, que rastrea la génesis del escritor y de su específico y novedoso taller de escritura, en estos años y en formas híbridas o transicionales como la reseña, el ensayo o el apunte biográfico. «La única relación que puede tener un escritor con la tradición es pervertirla —continúa diciendo Sarlo—. Me interesa ese momento porque es el momento en que Borges construye un paradigma en la literatura argentina»⁴.

Opiniones así, en absoluto aisladas, explicarían el movimiento crítico a nivel internacional, de rescate de textos iniciáticos publicados en revistas. Un rescate

¹ PIGLIA, Ricardo: «Los usos de Borges». Entrevista realizada por Sergio Pastormerlo, en *Variaciones Borges*, 1997, núm. 3, p. 19.

² *Ibidem*, p. 19.

³ SARLO, Beatriz: «Borges, un fantasma que atraviesa la crítica». Entrevista realizada por Sergio Pastormerlo, en *Ibidem*, p. 42.

⁴ *Ibidem*, p. 42.

que va más allá de las *Cartas de juventud (1920-1922)* que publicara Meneses⁵; un rescate que se centra en la labor de Borges en las revistas argentinas. Los monumentales *Textos cautivos (1986)*⁶ y *Textos recobrados (1919-1929)* engloban un conjunto de reseñas, relatos, poemas, traducciones y prólogos, en gran medida repudiados después por su autor, pero en los que parte de la crítica va hoy a buscar el origen y sentido de esa nueva manera de configurar una literatura. Ana M^a Barrenechea también se ha pronunciado en este sentido, al comentar «la sutil y radical novedad de Borges, construida muchas veces con los materiales que otros le ofrecen y a través de su capacidad personal de devolvérselos transformados»⁷. Eso explica, tal vez, que el género en que Borges se mueve con absoluta soltura sea el ensayo⁸, y que muchas reseñas se transformen, de hecho, en pequeños ensayos, que críticos más convencionales no asumen como propios de su actividad. Por todo ello, durante mucho tiempo sus reseñas y apuntes de *Sur*, *El Hogar*, o incluso la *Revista Multicolor* que ahora se están recuperando⁹, fueran desdeñadas como obra menor, mera obligación pecuniaria, o leves notas de circunstancias teñidas de impresionismo y, en consecuencia, destinadas al olvido en el mejor de los casos.

La propuesta de María Kodama, en el prólogo justificativo a la edición de una serie de textos que se habían publicado en el suplemento cultural del diario *Crítica*, es muy clara. Annick Louis la sintetiza en unas líneas que recojo, porque me parecen significativas de todo el movimiento de recuperación del Borges juvenil al que asistimos en los noventa:

«Estos textos son presentados como el espacio de formación de la obra del “Borges maduro”; en la obra de juventud se encontrarían los gérmenes, las

⁵ Madrid, Orígenes, 1987.

⁶ *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar»*. ed. por E. Sacerio-Garí y E. Rodríguez Monegal (Buenos Aires, Tusquets, 1986). Esos *Textos cautivos*, que corresponden a reseñas publicadas entre 1936 y 1940, pasaron después a formar parte de sus *Obras Completas (IV, Buenos Aires, Emecé, 1996, pp. 209-446)*.

⁷ B ARRENECHEA, Ana M^a: «Detalle y tono en la crítica borgesiana». Entrevista realizada por Sergio Pastormerlo, en *Variaciones Borges*, 1997, núm. 3, p. 31.

⁸ Cfr. como publicación relacionada con esta premisa, el libro de Alberto Giordano, *Modos del ensayo: Jorge Luis Borges y Óscar Masotta*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.

⁹ Cfr. *Borges en Revista Multicolor. Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges*. Investigación y recopilación a cargo de Irma Zángara. Prólogo de María Kodama. Buenos Aires, Atlántida, 1995. El libro ha sido reseñado con amplitud y agudeza por Annick Louis en *Variaciones Borges*, 1998, núm. 5, pp. 246-263, bajo el título *Instrucciones para buscar a Borges en la «Revista Multicolor de los Sábados»*. El resultado es un auténtico ensayo sobre las funciones de Borges, como escritor e impulsor, en la revista; así como un repaso de la bibliografía acerca del asunto, que se abre con la aportación de Jorge B. Rivera «Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*» (1976), y pasa por Raquel Atena Green, Rodríguez Monegal, Salas y Bernès, entre otros.

matrices. Sus “obras mayores” serían, por lo tanto, otras: las que corresponden al periodo que se inicia en los años 40. La producción del “joven Borges” aparece así como el espacio de constitución de un proyecto que alcanzaría su verdadera eficacia y calidad en escritos posteriores. El texto se ve así despojado de su especificidad literaria, para transformarse en un mero documento, antecedente o borrador»¹⁰.

Es una propuesta que Louis no comparte. Pero no adelantemos acontecimientos. Aunque el trabajo del escritor argentino en la revista abarque mucho más —director, traductor, corrector, recopilador—, esta cita recuerda cómo en ese ámbito se produjo su trasvase hacia la narración, género que sólo había explorado de forma fugaz antes de los años treinta. Y además, la reflexión irónica, la parodia, la subversión de los «géneros» literarios, el descubrimiento y apropiación de tonos populares... y muchas otras cosas que llevarán después su sello, arrancan de esta etapa. Etapa que anduvo mediatizada por las expectativas de recepción, al escribir en un soporte popular y para un público numeroso, como ya se ha comentado.

Este movimiento de recuperación —que no afecta sólo a Borges; se están reeditando una serie de revistas de la época, a la vez que aparecen trabajos sobre ellas¹¹—, plantea problemas de roce con la opinión misma de Borges sobre este asunto. Porque Borges, al seleccionar para sus *Obras Completas* determinados textos y dejar otros voluntariamente en la sombra, marcó una pauta que se debería tener en cuenta. Pero, más allá de la polémica que surge de forma inevitable con las publicaciones póstumas de textos que sus dueños han repudiado en vida —y en la que no quiero entrar... ya María Kodama como legataria, se justifica al respecto—, existe otra cuestión de mayor interés literario. Me refiero al sentido que subyace a la selección de Borges, a sus opiniones sobre la obra abierta y la reescritura... Porque —como es bien sabido— el escritor rechazó el concepto de borrador de un texto definitivo. Para él existen borradores de borradores, que pueden manipularse de distintas maneras, en función de un montaje artificial que voluntariamente elige el autor. Ello le permite reestructurar toda su producción sin atender al progreso cronológico, cuando llega el momento de elaborar sus *Obras Completas*.

En efecto, la estructura en nueve tomos para esa primera publicación global que Emecé lanzó entre 1953 y 1960, «reniega de la cronología, descartando la

¹⁰ Ibidem, p. 247.

¹¹ Cfr. LAFLEUR, H.R., PROVENZANO, S.D. y ALONSO, F.P.: *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)* (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962). Y como estudio mucho más concreto, actual y relacionado con Borges, cfr. Trenti Rocamora, José Luis: *Índice general y estudio de la revista «Martín Fierro» (1924-1927)*. Buenos Aires, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos, 1996.

posibilidad de determinar la calidad de una obra en función de la fecha de su producción»¹². Lo original en Borges es que esa manipulación va acompañada de un aparato teórico, de una reflexión metacrítica, que prueba la conciencia del escritor de estar *creando una obra* de cara a la posteridad. Obra que deberá erigirse en *clásico*, tras haber sido asumido por los suyos como *canónico*.

El trabajo más serio que conozco sobre ese taller de laboratorio en el que, desde los años treinta, se maneja el escritor, es precisamente el libro de Annick Louis, *Jorge Luis Borges, oeuvre et manoeuvre*¹³; libro que surge de la publicación de su tesis doctoral (1995), cuyo texto para la defensa se publicó en *Variaciones Borges* bajo el rótulo *Jorge Luis Borges. La construction d'une oeuvre. Autour de la création du recueil «Historia universal de la infamia»*¹⁴. Su reflexión parte de un dato obvio: la diferencia cuantitativa entre lo escrito por el argentino durante los años 1919-1960, y lo publicado como *Obras Completas* en Emecé que se supondría corresponder a esta etapa. Ha habido una consciente selección, que deja a un lado lo aparecido en revistas y periódicos. Ese proceso de selección, presente en toda la obra borgiana, juega un papel esencial en la construcción del autor —en la construcción del clásico, diría yo—. ¿Producción marginal, obra secreta que justificaría la obra posterior y que habría sido descartada por Jorge Luis en función de un criterio cualitativo? Frente a esta interpretación tradicional de la crítica, Louis apuesta por otra más revolucionaria:

«Je propose donc de considérer ce phénomène comme le résultat *d'un travail de construction d'une oeuvre*. La sélection apparaît dès lors comme un recours utilisé par l'écrivain pour mettre en place une image de sa production qu'il présente au lecteur. Ses conséquences, les effets de sens qui en résultent dans un moment précis deviennent ainsi des objets d'étude. Cette hypothèse permet de poser que l'oeuvre de Borges *est l'ensemble de la production détaillée dans la bibliographie réalisée et que les écrits non repris, ou repris longtemps après leur première occurrence en un support moins prestigieux que le livre, ne constituent pas un oeuvre marginale*»¹⁵.

No nos interesa aquí y ahora glosar la segunda parte de su estudio que se centra en el trasvase de los textos de la *Revista Multicolor* a *Historia universal de la infamia* —¿son los mismos o son otros?—, con los consiguientes reajustes, como reciclaje de párrafos, incorporación de frases, notas a pie de página, diversos

¹² ANNICK, Louis: «Instrucciones...», op. cit., p. 248.

¹³ París, L'Harmattan, 1997.

¹⁴ *Variaciones Borges*, 1996, núm. 2, pp. 137-151.

¹⁵ *Ibidem*, p. 141.

retoques textuales o, en general, la creación de un nuevo orden. Dentro de él destaca, sobre todo, la creación de la figura del narrador-*scriptor*, «ese narrador que se desplaza entre la ficción y el discurso histórico, (y que) se define por un doble movimiento: a la vez que se presenta como transcriptor de una fuente histórica, en tanto no la explicita, pone en duda la autenticidad de esa fuente y de su propia función mediadora»¹⁶. Interesa el por qué del proceso, cuál es el objetivo del escritor y hasta qué punto es consciente Borges de ese «trabajo de construcción de una obra». Louis demuestra que tiene un sentido, un valor metacrítico, que se trata de una estrategia voluntaria y artificial, que reaparecerá en el proceso de selección de sus *Obras Completas*, con múltiples objetivos: imponer una concepción de su obra, una historia de su producción, una genealogía del relato, una concepción de la escritura y la lectura, una imagen de escritor.

Esa imagen de escritor —y en eso coincido plenamente con Louis— tiene un eje escondido: la tradición argentina. Son bien conocidos los encuentros y desencuentros con Lugones, como representante de esa tradición. Pero Borges quiere entrar en ella:

«La contradicción présentée par le caractère subversif des conceptions et des pratiques d'écriture et l'aspect conservateur, voire réactionnaire, de ses déclarations publiques a souvent dérouté la critique. Or l'imposition et la diffusion d'une image publique ont fait partie du processus par lequel Borges a cherché à jouer le rôle "d'écrivain national" (...), d'une tentative d'entrer en dialogue avec la figure "d'écrivain national et officiel" incarnée par Leopoldo Lugones»¹⁷.

Ese deseo de entrar en el canon argentino no surge con la publicación de las *Obras Completas*, aunque sí culmina por vez primera en la estrategia de presentación de su obra. Pero arranca de atrás, de ese taller de laboratorio de los años treinta, en que ya cuestiona los cánones literarios, las lecturas tradicionales, las clasificaciones genéricas, los clásicos —conviene no olvidar que su ensayo

¹⁶G IORDANO, Alberto: «La creación de una obra. Annick Louis, *Jorge Luis Borges, oeuvre et manoeuvre*. París, L'Harmattan, 1997», en *Variaciones Borges*, 1997, núm. 4, p. 235. Giordano reseña calurosamente el espléndido libro de Louis, resaltando que ésta se interesa por la literatura «en train de se faire», opinión en la que coincidimos reside la originalidad de su trabajo. Esa literatura que se presenta «atravesando contextos, desplazándose entre lo que la condiciona, inventándose, en el error y el anacronismo, sus propias y heterogéneas condiciones de existencia» (p. 234).

¹⁷ Ibidem, pp. 142-143.

Sobre los clásicos recogido hoy en *Otras inquisiciones*, apareció en *Sur* (1935)—, y el concepto mismo de literatura nacional.

Las líneas de investigación en los ochenta-noventa

Con este mínimo repaso a la creación de una obra por parte de su autor, reconocida hoy por la crítica, hemos abordado pautas de investigación novedosas, en relación a la bibliografía revisada en el marco 1940-1980 que nos habíamos fijado. Pautas que confluyen en la tesis planteada por este trabajo, puesto que resaltan el papel del autor en la construcción de su obra, de cara a la posteridad. Pero no cabe duda de que las dos últimas décadas han contemplado una auténtica explosión bibliográfica en torno a Borges. Su reseña escapa a los límites e intencionalidad del estudio que se presenta. Pero, aun así, quisiera esbozar algunas líneas maestras, en relación a las tendencias o escuelas críticas que, en algún momento, se ocuparon de la persona u obra de Jorge Luis Borges¹⁸.

Los ochenta asisten a la consagración de Borges como pionero de la *filosofía del lenguaje*. El influjo de Mauthner y sus tesis sobre el argentino se trabajó de modo convergente en ambos lados del Atlántico. El libro de Arturo Echavarría, *Lengua y literatura de Borges* (1983) se redacta en América coetáneamente al de Massuh, que surge como tesis doctoral en Alemania. Aunque el influjo de Mauthner sobre la obra del argentino parece en ambos suficientemente probado, los noventa contemplan la edición de una nueva tesis doctoral que parte de los mismos presupuestos. Me refiero a la de Silvia Dapía, *Die Rezeption der Sprachkritik Fritz Mauthners im Werk von Jorge Luis Borges* (1993)¹⁹. Dapía reconstruye las lecturas alemanas de Borges (Heine, Meyrink, Kafka, Schopenhauer) y, más adelante en el capítulo tercero, expone las ideas fundamentales de Mauthner acerca de la crítica del lenguaje; para lo que explora ocho estudios sobre el citado filósofo. A partir de ahí, rastrearé su presencia en las ficciones borgianas, analizando pormenorizadamente relatos como *Pierre Ménard...*, *Tlön, Tema del traidor y del héroe*, *El inmortal* y *El Congreso*. En este último, ve especialmente confirmadas las tesis de una *Sprachkritik*, en cuanto a la arbitrariedad de los sistemas clasificatorios. En el capítulo quinto tamiza los ocho relatos revisados con cinco motivos que —según ella— arrancan de

¹⁸ En un reciente congreso, celebrado en Leipzig sobre *El siglo de Borges* (marzo 1999), Arturo Echavarría hizo un excelente resumen, un recorrido por las monografías que plasman las tendencias anclares de la crítica borgiana en las cuatro últimas décadas. La publicación de las actas aportará una síntesis luminosa.

¹⁹ Cologne, Weimar, Vienna; Böhlau, 1993.

Mauthner: la imposibilidad de elaborar un catálogo de catálogos y, en consecuencia, la condena de todo sistema; la muerte o confrontación con el *Wortaberglaube*, la noción del lenguaje como palabras de otros y el tema del silencio. Por fin y para cerrar, en el epílogo reseña la recepción del *Sprachkritik* en la filosofía crítica de los Estados Unidos, — Rorty y Davidson en concreto—²⁰.

La *estilística* o los estudios lexicológicos aplicados al argentino tienen una buena representación en la España de la época en el libro *Borges, el estilo de la eternidad*, de Rosa Pellicer²¹. A lo largo de cinco capítulos enmarcados entre el «argentinismo y cosmopolitismo» y «el humor y la duda, como dos actitudes ante la realidad» que le definen, se pasa revista a una serie de procedimientos formales que sostienen el artificio borgiano: construcciones bimembres, disyunción, reiteración, enumeración y un sistemático recurso a los tropos. El trabajo se inscribe en la estela de Barrenechea.

Del *estructuralismo* y los primeros tanteos de Alazraki arranca una multitud de trabajos que, a veces, no se ciñen por completo a esa escuela, pero que han aprovechado bien sus enseñanzas. Nos seguimos moviendo en el campo formal —por decirlo de alguna manera—: para este nutrido grupo de críticos, Borges es un fenómeno de lenguaje, al servicio del humor y la ironía, e inscrito en el marco de la literatura fantástica del Río de la Plata. En esta línea, uno de los trabajos más sólidos, y pionero a la vez, es el de Alberto Julián Pérez, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura* (1986)²². El autor se propone aplicar las propuestas metodológicas de Bakhtín —y en menor medida, Propp y Lúkacs— a los cuentos del argentino. El personaje y la idea, el cronotopo narrativo, el discurso narrativo en su relación con la sociedad, pero también en sí mismo, por ejemplo, las relaciones narración-historia, o lectura-narración... y, finalmente los diversos géneros discursivos —históricos, científicos, pedagógicos, retóricos o literarios— en los que se mueve la inapresable escritura borgiana, se examinan meticulosamente a lo largo de los cuatro grandes capítulos en que se organiza el libro.

Los estudios de M.L. Friedman²³, Agheana²⁴, Block de Behar²⁵,

²⁰ Cfr. HART, Patricia: «Silvia G. Dapía on Borges and Mauthner», en *Variaciones Borges*, 1997, núm. 3, pp. 202-206.

²¹ Zaragoza, Universidad (Departamento de Literatura Española) y Libros Pórtico, 1986.

²² Madrid, Gredos.

²³ *The Emperor's kites. A morphology of Borges' tales* (Durham, Duke University Press, 1987). Hay traducción española: *Una morfología de los cuentos de Borges*. Madrid, Fundamentos, 1990.

²⁴ *The Meaning of Experience in the Prose of Jorge Luis Borges*. New York, Peter Lang, 1988.

²⁵ *Al margen de Borges* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1987) y *Dos medios entre dos medios*. Buenos Aires,

Rodríguez-Luis y... muchos más ²⁶, con matices y enfoques diversos, se desenvuelven en estas coordenadas. Se prima el estudio de los cuentos —en general de la prosa— por considerarlo el mejor Borges. Y se aplican una serie de técnicas literarias con el deseo de dar con la clave última, con el eje escondido de una escritura lúdica, que deslumbra al lector. Este tipo de trabajos suelen publicarse en los ochenta, si bien se prolongan hacia la nueva década. Pero los noventa insisten en un nuevo enfoque, dentro del marco predominantemente lingüístico: la *semiótica*. Como era de esperar, no existe una barrera entre estructuralismo y semiótica. No obstante, si se examinan las actas de varios congresos de la última década —por ejemplo el que Harold Bloom organizara en Yale y cuya publicación se hizo en el 86 bajo el rótulo de *Jorge Luis Borges* ²⁷—, puede comprobarse lo que sugiero. A los nombres de críticos borgianos «tradicionales», como Murillo, Irby, Christ, Sturrock, Wheelock, o Rodríguez Monegal, se han sumado los representantes de la *deconstrucción* —Paul de Man, o Roberto González Echavarría—, que consideran a Borges como precursor y maestro de las nuevas teorías del lenguaje. La conexión con Derrida es una de las más exploradas.

Y lo es igualmente en Europa. Habría que destacar las aportaciones de Alfonso y Fernando de Toro ²⁸, aportaciones que pueden seguirse a lo largo de una serie de congresos organizados sucesivamente en los noventa, en torno a Leipzig. Las actas correspondientes dan fe de lo que es una escuela sólida, desde *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios* (1992) ²⁹, hasta las últimas publicadas bajo el título *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX* (1999). Partiendo de Foucault y Derrida, elaboran un novedoso marco conceptual a partir de las nociones de «rizoma», la «simulación rizomática dirigida», o el «productor rizomórfico y el lector como detective literario»... Evidentemente, se trata de rescatar el discurso borgiano como una aventura de signos que lo impulsa hacia la postmodernidad. Borges, precursor postmoderno, por su poética de las variaciones y por su poética de la lectura. Borges y la reescritura... Desde Genette, en aquella primera aportación de *L'Herne*, hasta el

Siglo XXI, 1990.

²⁶ Cfr., sin ánimo de exhaustividad, la bibliografía final.

²⁷ New York, Chelsea House Publishers.

²⁸† ORO, Fernando de: «Borges/Derrida y la escritura», en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Eds. Fernando y Alfonso de TORO. Vervuert, Iberoamericana, 1999, pp. 125-138; y TORO, Alfonso de: «Borges/Derrida/Foucault: *Pharmakeus/Heterotopía* o más allá de la literatura (*hors-littérature*): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval, y... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur y otras cifras», en *Ibidem*, pp. 139-164.

²⁹ Eds. Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro. Frankfurt, Vervuert Verlag.

libro de Lafon, *Borges ou la réécriture* (1990) se extiende una línea sostenida en la que también ha destacado la crítica francesa. Lafon es el más sistemático y su estudio engloba tanto una vida de reescritor, como la reescritura de una vida. En efecto, la literatura de Borges se funda en la reescritura, en una práctica de segundo grado que a través de la cita y la repetición reescribe un texto anterior. Escribir de nuevo, es escribir modificando un texto propio o ajeno, desde un soporte teórico nada inocente. Todo texto es un hipertexto —*dejà vu*— y a la vez, todo hipertexto es un hipotexto para lo que vendrá. Para ejemplificar ésto, Lafon trabaja sobre *Pierre Ménard...*

Pero ese reescritor, deberá enfrentarse a su yo. El crítico dedica una parte sustanciosa de su estudio al análisis de *An Autobiographical...*, la autobiografía borgiana que cree limitada a la infancia y juventud porque —y aquí se expulsa su tesis— la segunda parte de la vida de Borges reescribe la primera. Así los biografemas de los padres —Guillermo Borges, Macedonio y Lugones—, que lo encadenan a escribir de la misma manera alcanzarán hasta el 38, año que liga la muerte del padre a las primicias de la ceguera y, en definitiva, al autobiografema de la frustración, que volverá una y otra vez por la no-concesión del Premio Nobel. Para el crítico, la segunda parte de la vida de Borges está prácticamente vacía de autobiografemas, porque es el tiempo de la reescritura de todos aquellos que constituyen la primera. A partir del 39 —siempre según esta tesis—, el material autobiográfico no estará en los márgenes, en los prólogos o digresiones; estará en el cuerpo mismo del texto. Después de una vida de reescritor, la reescritura de una vida.

Esta parte del trabajo de Lafon debe mucho, además de a Rodríguez Monegal, a estudios de tipo psicoanalítico, como los de Anzieu, Woscoboinik³⁰, o Kancyper³¹. Pero el crítico francés lo enfoca todo desde la escritura: la autobiografía es ficción, *An autobiographical...* se presenta como un hipertexto que vampiriza toda la producción anterior. Algo semejante ocurre con las entrevistas, que también responden a la hipertextualización, ya que Borges da siempre las mismas respuestas.

En cuanto a la reescritura del intertexto universal, Lafon sigue a Genette. Pero donde éste habla de intertextualidad, él insiste en el acto de escritura que,

³⁰W OSCOBOINIK, Julio: *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra* (Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991) y *El alma de «El Aleph»*. Nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de Jorge Luis Borges. Pról. de Marcos Aguinis (Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1996). Cfr. la reseña de éste último de Liliana Pérez Ferretti, bajo el título *El Alma de «El Aleph»*, de Julio Woscoboinik, en *Variaciones Borges*, 1997, núm. 4, pp. 229-231.

³¹K ANCYPER, Luis: *Jorge Luis Borges o el laberinto de Narciso*. Buenos Aires, Paidós, 1989.

por otra parte, es un constante reenvío a la producción anterior. Lafon se arriesga con un esquema operativo borgiano que le parece posible: lectura/memorización/repetición/audición/memorización/reescritura. Cierra su estudio revisando la reescritura de libros y de textos por parte de Borges, como una labor de esencial monotonía, que el escritor se impone a sí mismo desde una poética que articula su vida y obra.

Con este repaso de la bibliografía borgiana más ligada al aspecto lingüístico nos hemos adentrado ampliamente en los noventa. Me gustaría volver atrás para constatar cómo en la segunda mitad de los ochenta aparece toda una línea de investigaciones cuyo eje es la *poesía*, hasta entonces relegada en la crítica, si se exceptúan los trabajos de Gertel y Sucre. Algunas vuelven a abordarla sistemáticamente desde el molde de la tesis doctoral, como Paul Cheselka en *The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges* (1984)³². Un libro estimable, cuyos ocho capítulos sólo abarcan hasta el sesenta y cuatro, fecha en la que se detiene el análisis tras examinar «el mito del hiato lírico». En ese sentido, es una lástima que, pasados tantos años, no rebase el marco de estudio de Gertel o Sucre; es decir, no se decida a examinar la segunda etapa de la producción borgiana. Ciertas investigaciones arriesgan teorías en el vacío: es el caso de Ramona Lagos en su *Jorge Luis Borges 1923-1980. Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo* (1986)³³. Otras se ocupan de la obra poética en tanto que obra filosófica, como Vicente Cervera Salinas en su estudio *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad* (1992)³⁴. La poética de las variaciones también se aplica al estudio de los versos. Es lo que hizo Tommaso Scarano en su *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges* (1987).

Tanto Ángel Flores como Carlos Cortínez llevaron su interés hasta el extremo de organizar congresos monográficos sobre la poesía del argentino. El primero publicó sus actas bajo el título *Expliquémonos a Borges como poeta* (1984)³⁵, y es un primer acercamiento interesante a este nivel por entreverar teoría y práctica —comentarios de poemas—. En cuanto al segundo, editó la que considero la más completa recolección de trabajos sobre la poesía de Borges, tanto por la densidad —se trata de un magno congreso—, como por la calidad de los especialistas invitados: Echavarría, Oviedo, Barnstone, Lagos, Alazraki, María Kodama, Bastos, Shaw, Shumway, Enguídanos... El libro consiguiente lleva por título *Borges el poeta* (1986)³⁶.

³² New York, Peter Lang, 1987.

³³ Barcelona, Ediciones del Mall.

³⁴ Murcia, Universidad.

³⁵ México, FCE.

³⁶ Ed. Carlos Cortínez. Fayetteville, The University of Arkansas Press.

En los noventa, no se abandona el estudio de la poesía, aunque tal vez ya no sea interés prioritario de la crítica. Lo demuestran libros como el de Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges* (1993) y, sobre todo, el más reciente *Nightglow: Borges' Poetics of Blindness* (1997), de Florence Yudin³⁷. Desde la ceguera como imagen poética central, la crítica examina toda la obra poética del autor, organizando sus intuiciones en cuatro capítulos. Acuñando el lema *carpe noctem* para dar cuenta de la poética de la ceguera —que redefine con una serie de tropos característicos—, examina ciertos contextos paradójicos, como «felicidad/ceguera, resplandor/sombra, penumbra/ceguera, que iluminan un mundo rescatado de la oscuridad, donde la inteligencia y la imaginación triunfan sobre la adversa condición humana»³⁸.

Junto a la curiosidad por examinar la poesía, la segunda mitad de los ochenta ve surgir varios trabajos sobre un aspecto importante, poco valorado hasta ese momento: *Borges filósofo*. Sin ánimo de exhaustividad, los libros de Nuño (1987)³⁹, Mourey (1988)⁴⁰, Champeau (1990)⁴¹, Serna Arango (1990) y Arana (1994) ponen sobre el tapete la tesis de que tras la ironía, el humor y los juegos lingüísticos, existe toda una cosmovisión. Evidentemente, ésta no corresponde a un sistema filosófico cerrado; pero sí constituye una filosofía, sin perjuicio de que juegue con ideas, personajes y sistemas filosóficos en el marco de la reescritura. La polémica sigue en pie, porque los partidarios de Borges como el autor de los «juegos con el lenguaje» se resisten a ver una «filosofía» detrás, es decir, algo que suene a contenido gnoseológico.

El libro de Arana es uno de los que de manera más sencilla, clara y completa han abordado la cuestión. Su formación filosófica le lleva a estructurar en cuatro epígrafes los problemas clásicos de la filosofía: el laberinto del conocimiento, el laberinto del mundo, el laberinto del infinito y el laberinto del yo. Pero las premisas de las que parte no tienen que ver con encorsetados sistemas filosóficos, sino con los que hacen de la filosofía sinónimo de curiosidad universal. Entre ellos —¡qué duda cabe!— se cuenta Borges, que sí tiene una filosofía, cuyas claves se expresan por medio del poema intelectual y el relato fantástico. La literatura se convierte en banco de prueba de una filosofía experimental. Y el eje que articula esta filosofía es una crítica de la eternidad pura y de la eternidad práctica... En definitiva, metafísica y literatura no andan tan

³⁷ Salamanca, Universidad Pontificia.

³⁸ A NGULO, Eugenio A: «Florence L. Yudin. *Nightglow: Borges' Poetics of Blindness*, en *Variaciones Borges*, 1998, núm. 6, p. 259.

³⁹ N UÑO, Juan: *La filosofía de Borges*. México, FCE.

⁴⁰ M OUREY, Jean-Pierre: *Jorge Luis Borges: vérité et univers fictionnels*. Lieja, Pierre Mardarga ed.

⁴¹ C HAMPEAU, Serge: *Borges et la métaphisique*. París, Vrin.

distantes en el escritor argentino. Así lo prueba el excelente trabajo de Jaen, *Borges'Esoteric Library. Metaphysic to Metafiction* (1992) ⁴².

En definitiva, los asuntos explorados se reiteran y las líneas de investigación abierta se prolongan. Hay motivos recurrentes, como sucede con el humor; motivos ancilares como el influjo de la cábala en su vida y literatura. Los libros de Aizenberg son imprescindibles al respecto. Pero no es gratuito observar que existe una cierta evolución en el análisis de los textos borgianos. Tras enfoques lingüísticos, estructurales y semióticos, se abre el interés por la poesía y el posible aspecto filosófico de su obra. Últimamente, sin que pueda decirse que estos campos se hayan cerrado, se detectan incursiones al menos en dos frentes: la *crítica de Borges* y la insistencia en *referentes*, en contextos que hacen olvidar la figura de un escritor puramente imaginativo.

Quizá sea Daniel Balderston el investigador que tiene a sus espaldas una obra más sólida en este último sentido. Además de múltiples artículos e intervenciones en congresos, ha publicado dos libros importantes al respecto: *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges* (1985) y *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges* (1993) ⁴³. El segundo «se presenta, por la audacia de sus hipótesis y el rigor de sus demostraciones, como una de las tentativas más singulares» de la crítica contemporánea sobre el autor. Y ello se debe a que su hipótesis va en contra de las propuestas habituales, al insistir en que el interés de los relatos del argentino radica en gran medida en los referentes contextuales, en los elementos histórico-políticos que siempre se habían negado. Su análisis va a los motivos ocultos, con los que teje redes que pretenden demostrar de qué medios se ha valido el escritor para apropiarse del referente extratextual en cada caso. Los cuentos *El milagro secreto* y *La escritura del dios*, por ejemplo, remiten a la invasión alemana de Praga y las relaciones entre la cultura maya de Guatemala y los españoles a su llegada al Nuevo Mundo. La reconstrucción de Balderston es impecable y su sólida argumentación abre una vía muy novedosa en una crítica que parecía incapaz de revoluciones.

En cuanto al otro campo de publicaciones en los noventa al que acabo de referirme, *Borges y la crítica literaria* (1999), de Silvia N. Barei es buen testimonio del deseo de rastrear una actividad que se había considerado marginal. Barei no va más allá, no extrae conclusiones en la línea de Louis que citábamos más arriba. Pero se convierte en exponente representativo de un movimiento más

⁴² Lanham, University Press of America.

⁴³ Durham, Duke UP. La traducción española salió en Buenos Aires: *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.

amplio.

La recepción de Borges y el impulso bibliográfico

A la vista de lo que he reseñado a grandes líneas, ni que decir tiene que la recepción de los textos borgianos conoce en los últimos años un *in crescendo* incontenible. A las monografías, que se insertan en determinadas líneas de investigación, habría que añadir multitud de diccionarios y obras de divulgación —Flamand (1985), Yates (1985), Stortini (1986), Fishburn (1990), Haefs (1991), Sánchez Ferrer (1992), Fernández Ferrer (1992)—..., o *index*, como el del propio Balderston (1986), exhaustivo y muy bien elaborado ⁴⁴. Remito a la bibliografía por no hacer inacabable esta parte de mi exposición.

Con los congresos y homenajes sucede algo parecido. He reseñado los más significativos, sabiendo que faltan muchos importantes. En los ochenta se produce la muerte de Borges, que unánimemente se valora como la pérdida de un escritor universal. Los noventa han culminado en el centenario de su nacimiento: la exposición-homenaje que se abrió en Venecia durante el mes de mayo de 1999, y que de forma itinerante recorrerá el mundo, es un símbolo de que los incondicionales mantienen la llama encendida. Los homenajes se suceden: Viena, Leipzig, Venecia, Inglaterra, Buenos Aires... son hitos de un recorrido que como un oleaje se extiende por el mundo entero. Considero que el asunto escapa a mi marco, por lo que simplemente lo dejo apuntado.

La aportación bibliográfica de estas dos últimas décadas es importante. Junto a los catálogos y repertorios tradicionales —Pellicer (1985), Gilardoni (1989)— y otros, que recogen los estudios secundarios sobre el argentino, habría que señalar como novedad la insistencia en recuperar la «obra secreta», las primeras contribuciones de Borges, perdidas, inaccesibles o desechadas por su autor. Así se añaden fondos especiales de bibliografía primaria que, de entrada, tuvieron un acceso limitado. Me refiero, entre otros, a la *Bibliografía y antología de textos escritos por Jorge Luis Borges entre 1906 y 1930*, reunida por Alejandro Vaccaro para elaborar su monumental *Georgie 1899-1930. Una vida de Jorge Luis Borges* (1996) y que hoy puede consultarse en las páginas 383-408 del libro. Es innecesario encomiar su importancia, en cuanto a las fuentes primarias, sobre todo, a muy primitivos trabajos del escritor. Más modesta, pero con la misma intencionalidad y cronología, el *Borges inédito. Bibliografía virtual 1906-1930*, de Carlos García (1998) es también imprescindible. En esta línea, Annick Louis y Florian Ziche

⁴⁴B ALDERSTON, Daniel: *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Persons, titles and Places in His Writings*. New York, Greenwood Press, 1986.

recolectaron una *Bibliographie de l'oeuvre de Jorge Luis Borges 1919-1960*, extenso trabajo de más de cien páginas, dispuesto para difundirse por Internet y cuyos datos proceden de la minuciosa catalogación de las publicaciones de Borges entre esas fechas.

Mención aparte merece la colección Helft, perteneciente a la familia del mismo nombre (Fundación San Telmo) y con sede en Buenos Aires. Reune un fondo de más de 1450 libros «de y sobre» Borges: incluyen primeras ediciones, libros que Borges autografió, ediciones con variantes, traducciones a más de quince idiomas... Dejo a un lado curiosidades, como libros que pertenecieron al autor, más de cien páginas de manuscritos, fotografías, cuadernos de notas, unos diez mil recortes de diarios y revistas, material audiovisual y un archivo de imágenes de lugares con los que el escritor tuvo relación. Este fondo, al servicio de los investigadores, es el punto de partida de la monumental *Jorge Luis Borges: Bibliografía completa* (1997), editada por Nicolás Helft⁴⁵. Reúne la obra que el escritor publicó en libros, publicaciones periódicas y contribuciones en volúmenes de otros autores, como prólogos, epílogos, traducciones y antologías a su cargo. En cuanto a sus libros, se recogen primeras ediciones y aquellas con variantes, o en las que Borges ha seleccionado el material. Las publicaciones periódicas incluyen ensayos, poemas, cuentos y prosas breves, reseñas de todo tipo, proclamas y manifiestos, notas y cartas a revistas. Quedan fuera reediciones, reimpresiones sin variantes, traducciones, entrevistas y declaraciones del escritor y, también, la ingente masa de estudios críticos. La ordenación alfabética y cronológica se combina y complementa con un índice de cada libro (textos y variantes editoriales incluidos). Es imposible que una bibliografía sea completa. No obstante, si hoy existe alguna que merezca en justicia tal calificativo, es ésta. El compilador advierte que se ha basado en las entradas bibliográficas de Barrenechea, L'Herne, Becco, Foster, Louis, Vaccaro..., cotejando además los documentos originales. El libro viene acompañado de un CD-Room que facilita la consulta electrónica.

Bajo el título *La Biblioteca Total. Viaje por el universo de J.L. Borges* (1996), Nicolás Helft y Daniel Ferro han lanzado al mercado un objeto multimedia que puede considerarse «como un acontecimiento excepcional dentro de las publicaciones en torno a Borges»⁴⁶. En versión para Windows (95 o 3.1), esta mezcla de objeto artístico y de trabajo, se presenta como un viaje a través de una biblioteca, a partir de una página de bienvenida, que es un laberinto

⁴⁵ Prólogo de Noé Jitrik. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

⁴⁶ LMEIDA, Ivan: «Nicolás Helft/Weber Ferro S. R. L. *La Biblioteca Total Viaje por el Universo de J. L. B.*. C-D-Rom. Buenos Aires, la Nación, 1996», en *Variaciones Borges* 1997, núm. 3, p. 227. Remito a esta reseña, que es una excelente descripción (pp. 227-232).

tridimensional y dorado como algunos de Escher, tan queridos por el autor. En el centro del laberinto, un hexágono contiene el nombre de Borges: puerta que se abre a un libro, que se abre a un nuevo laberinto... un tigre nos mira y da paso a escenas de la vida de Jorge Luis. La música acompaña lo que es un viaje hacia una biblioteca de opciones infinitas. Con el cursor vamos señalando una serie de libros —de realismo perfecto, cuidados y exquisitos—, que permitirán indagar al usuario en miles de cuestiones relacionadas con Borges, sus lecturas, vida, amigos, la tradición argentina; o escuchar cómo el mismo Borges recita sus poemas o es entrevistado.

La segunda alternativa de acceso a la Biblioteca consiste en abrir la enciclopedia —el catálogo de catálogos— y así poder acceder a las casi quinientas páginas de temas borgianos, en orden alfabético. Cada artículo está ilustrado con fotografías, pinturas o facsímiles de libros. El viaje es una delicia reservada a los usuarios de Internet capaces de jugar a perderse en un laberinto casi infinito.

Al abrir este epígrafe, se planteaba la pregunta por la recepción ⁴⁷... Con objetos multimedia como el que se acaba de reseñar nos situamos en una dimensión distinta, a caballo entre el mundo intelectual y los fenómenos de masas. Lejos quedan aquellas tesis al estilo de la de Broyles en Stanford, sobre la recepción alemana de Borges y Neruda (1979). Lejos incluso, el excelente libro coordinado por Edna Aizenberg, *Borges and His Successors* (1990) ⁴⁸, en que especialistas afamados intentan congelar para el lector el impacto de Borges en distintas literaturas del universo: Ross para Australia, Morello-Frosch para Argentina o Gutiérrez Girardot para Alemania. Y evalúan además su relación con las Bellas Artes o el Judaísmo y su diálogo con otros *clásicos*, que en su momento redefinieron literaturas nacionales o representaron una nueva crítica del idioma. El conjunto del libro es muy representativo y, a otro nivel, podría ponerse en contacto con el indudable impacto de Borges sobre Eco, que no sólo se transparenta en ese homenaje que es *El nombre de la rosa*, sino que también cuaja en su investigación, en la elección de títulos para sus libros ⁴⁹, o en la dirección de tesis doctorales ⁵⁰. En España sucede lo mismo con algunos intelectuales, entre los que podría citarse a Carlos Cañeque. En el 95 publicó

⁴⁷ Cfr. TORRESAPARICIO, Miryam: «Borges en la recepción literaria latinoamericana», en *Metáfora*. Cali, mayo 1996, núms. 5-9.

⁴⁸ Columbia, University of Missouri.

⁴⁹ Cfr. ECO, Umberto: *Sulli specchi e altri saggi*. Milano, Bonmpiani, 1985.

⁵⁰ Cfr. CUESTA ABAD, José M.: *Il problema dell'interpretazione in Borges. Studio sulla crisi del linguaggio in una poetica contemporanea* (Bologna, 1992). Reelaborada, se ha publicado después en castellano: *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*. Madrid, Gredos, 1995.

Conversaciones sobre Borges, Monegal, Agheana, Castillo, Alazraki, Savater, Bloom y Kodama ⁵¹. Y en el 97 ganó el premio Nadal con *Quién* ⁵², una novela muy borgiana por sus preocupaciones y concepción de la literatura. Son pequeñas calas en una realidad inabarcable. Borges se ha puesto de moda: Borges y el cine, Borges y la arquitectura, Borges y la ciencia... Este último aspecto ha sido sistemáticamente investigado por Ferrero y Palacios (1986), Lapidot (1990), Merrell (1991) y Hernández (1996), entre otros. Borges, en fin, traducido en vida por los italianos, en la emblemática colección *Meridiana* de Mondadori (1984-5) ⁵³. Borges consagrado por la Pleiade en unas *Oeuvres Complètes* (1993) avaladas por Bernès, en Francia.

Las últimas biografías: ¿la consagración de un clásico?

Pero esta recepción apoteósica, que supone un Borges *canónico*, que se difunde como integrante del parnaso argentino ¿le convierte en *clásico*? O, por hablar con más propiedad ¿en qué tipo de clásico le ha convertido? Porque parece que se difunde como el autor de una obra maestra, venerable e indiscutible. Quizá —como afirma Bloom— emerge como el autor del siglo veinte más emblemáticamente representativo de los valores estéticos, esenciales para la supervivencia de una literatura canónica universal.

La pregunta pertinente es: ¿le hubiera gustado esto a Borges? Porque el concepto de clásico como «perfecto», como lo «intocable», «eterno», e «inmutable» de las letras universales de todos los tiempos; ese concepto que raya en lo «sublime», fue denostado por él una y otra vez. Y lo fue desde una concepción literaria, desde una poética de la lectura a la que ya se aludió aquí y que deja la obra abierta, para que se reencarne en cada nueva lectura. Si es verdad que Borges apostó por transformarse en un clásico y reescribió y recreó su obra en ese sentido, lo hizo desde una perspectiva muy concreta. En algún momento de la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* se lee que «un libro insigne (es) un libro cuya materia puede ser todo para todos (I. Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones» (O.C., tomo I, p. 561). Esa literatura que es Borges aspiró siempre a ello, a esa capacidad de incesante transformación, a distanciarse de las lecturas canónicas. En vida, Borges funcionó siempre así en la reelaboración de sus textos. Y aspiró a que éstos tuvieran *per se* la capacidad de incitar eternamente a nuevas lecturas, sintonizando

⁵¹ Barcelona, Destino.

⁵² Barcelona, Destino.

⁵³ Con un amplio estudio introductorio de Porzio Domenico.

con irreverentes lectores que son los que, en definitiva, deciden en cada época qué textos son clásicos.

En cuanto que sigue provocando esas diversas, incluso contradictorias lecturas, Borges lo ha logrado. Siempre que los homenajes no sean laudatorios, caben interpretaciones divergentes. Una cuestión que puede plantear reticencias en este sentido es la de las biografías. En efecto, las décadas del ochenta y noventa han visto incrementarse de forma notable un tipo de libros en los que hay que distinguir, por un lado, la biografía propiamente dicha —con todos los matices genéricos que la reciente teoría literaria sugiere acerca de esta cuestión—; y por otro, los libros de conversaciones, cuyo sentido es «fijar» una biografía que consagre al escritor. De forma que, repiten hasta la saciedad biografemas —como diría Lafon— a los que Borges parece resignarse, sabedor de que lo entronizarán como autor consagrado de cara a la posteridad. Carrizo (1982), Barnstone (1982), Alifano (1984, 1986, 1989, 1996), Ferrari (1985, 1986, 1987) son quizá los más pertinaces a la hora de entrevistar y divulgar la figura y obra de Borges.

Por lo que se refiere a las biografías, las femeninas parecen complicarse especialmente con cuestiones íntimas, porque están redactadas teniendo en cuenta o queriendo justificar la relación con el escritor. Así sucede con *Borges a contraluz* (1989), de Estela Canto, si bien la autora intenta poner distancia disculpándose cuando adopta un papel protagónico en el texto:

«Al llegar a este punto debo disculparme. Tengo que hablar de mí misma. Este es un estudio sobre Borges y mi vida personal sólo debe intervenir cuando entra en contacto con él. Para aclarar la situación a la que me estoy refiriendo, tengo que hablar ahora de mí. Sólo repetiré esto cuando sea imprescindible» (p. 81).

Desde la distancia displicente, Canto se presenta como objeto de deseo de un Borges tiranizado por su madre. Es la musa, la Beatriz Viterbo en germen⁵⁴. Se acerca a Georgie intrigada por su intimidad, con idea de ayudarle desinteresadamente. La imagen que retiene el lector es la de un Borges débil y dependiente, que acabará perdiendo a una mujer más interesada por la política y el partido comunista, que por él mismo. Una mujer que, con falsa modestia, se reconoce egoísta e insensible, incapaz de hacerse cargo de los auténticos problemas del escritor. Estrategias de seducción —piensa el lector— porque,

⁵⁴ Cfr. al respecto la sugerente reseña de Danirl Balderston: «*Beatriz Viterbo c'est moi*. Angular vision in Estela Canto's *Borges a contraluz*», en *Variaciones Borges*, 1996, núm. 1, pp. 133-139. Interesa también el artículo de Alberto Moreiras: «Borges y Estela Canto: la sombra de una dedicatoria», en *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, 5, 1993, núm. 1, pp. 131-146.

entre otras cosas, se arroga derechos sobre él, confiesa guardar escritos suyos y reniega de los críticos.

En el polo opuesto, hasta el punto de que sus últimos libros parecen haber surgido con el exclusivo objeto de entrar en polémica con textos así, se encuentra M^a Esther Vázquez, cuya entrega más reciente es *Borges: Esplendor y Derrota* (1996)⁵⁵. Respeto a Leonor Acevedo, pero al contrario que Canto se muestra abiertamente hostil a María Kodama. «Haber conocido a Borges, haber escrito con él, haber viajado juntos y mantenido numerosas conversaciones, son circunstancias que otorgan a Vázquez un lugar de excepción desde el cual propone su versión»⁵⁶. Porque lo que esta biografía da al lector es una versión evidentemente. Una versión que se apuntala en la verdad de *An autobiographical...* y de la mayoría de los datos o versiones que se recogen en anteriores biografías; y que, en ese sentido recoge y transmite casi todos los lugares comunes acerca del escritor. Una versión que contrapone vida y literatura, en la línea de *Borges y yo* y de los poemas de la segunda etapa. De ahí se desprende la tesis que da título al libro: Borges triunfó esplendorosamente en la literatura, mientras era derrotado en la vida.

En cuanto a las biografías escritas por varones, también algunas invocan la amistad o recuerdan determinados lazos de unión en vida con el escritor. Es más: diría que en muchos casos, funcionan como una excusa para consagrarse al lado del clásico. En gran medida, ello es visible en *Borges: biografía total* (1995), de Marcos-Ricardo Barnatán, que reitera el arriesgado título de la de Alifano (1988). Barnatán no va a las fuentes, sino que por el contrario parte de la autobiografía borgiana —que acepta como verdadera—, de los libros de Canto y Vázquez y de testimonios personales o de amigos más o menos conocidos. Su libro es un *collage* que reitera demasiadas cosas sabidas. La biografía tiene un arranque cronológico, pero quizá debido al carácter de *collage*, a partir de determinado momento altera éste para introducir, sin excesivo orden, temas y personajes. Y es que la clave en que se escribe este libro es el testimonio⁵⁷; testimonio que cada vez más se va circunscribiendo al narrador, trasunto explícito de Barnatán. Este planteamiento tiene sus límites —como recuerda una de sus reseñistas—:

«Barnatán intenta legitimar su carácter de biógrafo en estos cruces que lo

⁵⁵ Barcelona, Tusquets. Irá precedido por *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires, Javier Vergara ed., 1984.

⁵⁶ Son palabras de Annick Louis al reseñar la obra en *Variaciones Borges*, 1996, núm. 2, p. 224.

⁵⁷ Uno de los últimos libros editados desde esta óptica en Italia es el de Gabriel Cacho Millet: *L'ultimo Borges* (1996).

muestran como un testigo, como una de las numerosas personas que Borges recibía, como un exégeta de su obra y como un escritor. Este despliegue arduo de intervenciones del “yo”, que no consigue disimular la carencia de anécdotas desconocidas para el lector, permite explicar las vacilaciones genéricas del libro: el material, insuficiente para una obra testimonial, parece haber sido completado como biografía»⁵⁸.

Por contraste con el anterior, la biografía que Vaccaro publicara en el 96, ya citada, se fija objetivos más modestos, comenzando por acotar el terreno de estudio. Vaccaro se ciñe a las fechas del título, 1898-1930, y concibe su biografía como la primera entrega de un número de volúmenes aun no fijado, en que tratará de reconstruir la vida de Borges. El estudioso no se basa en relaciones personales o de amistad. Su método ha sido la exhaustiva investigación de archivos y documentos durante varios años dedicados al tema. El valor del libro reside, en consecuencia, en el material inédito recopilado: casi doscientos cincuenta escritos de Borges, que se recogerán en la bibliografía —a la que ya se aludió—; más de cien cartas del escritor y algún otro elemento novedoso, como las tres crónicas del abuelo de Jorge Luis que se publicaron en el 76 en Buenos Aires y que forman parte de los apéndices.

Este muestreo contrapuntístico de cuatro de los últimos textos biográficos en torno al escritor argentino sugiere, al menos, que trabajos como el de Vaccaro están mucho más cerca de la concepción de un clásico que manejara Borges, en cuanto que son lecturas inéditas, que arrojan nuevo material para futuras lecturas en cadena. De lo que no cabe duda es que la biografía abre perspectivas inéditas de valoración de esa literatura que siempre quiso ser Jorge Luis Borges.

⁵⁸ OUIS, Annick: «La biografía o las formas del yo. Marcos-Ricardo Barnatán: *Borges biografía total*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, Colección Biografías 5, 1995', en *Variaciones Borges*, 1997, núm. 3, p. 213.

Bibliografía revisada

1. BORGES EN LAS REVISTAS ARGENTINAS: LOS PRIMEROS MONOGRÁFICOS

1933. *Megáfono. Discusión sobre Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, agosto núm. 11.
1941. *Sur. Desagravio a Borges*.

2. LOS AÑOS CINCUENTA: EL JUICIO DE LOS PARRICIDAS Y LOS PRIMEROS ESTUDIOS «CIENTÍFICOS»

1948. MURENA, Héctor: *Condenación de una poesía (art. incluido en El pecado original de América)*. Buenos Aires, Sur, 1954; Sudamericana, 1965, 2.^a ed.
1954. PRIETO, Adolfo: *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires, Letras Universitarias.
1955. TAMAYO, Marcial y RUIZ DÍAZ, Adolfo: *Borges, enigma y clave*. Buenos Aires, Nuestro Tiempo.
1955. RÍOS PATRÓN, José Luis: *Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, La Mandrágora.
1955. *Los escritores argentinos: Jorge Luis Borges* (en *Ciudad*. Buenos Aires, núms. 2-3, pp. 11-62).
1956. RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *El juicio de los parricidas: Borges entre Escila y Caribdis* (en *Marcha*. Montevideo, 27 enero, núm. 799, pp. 20-23. Posteriormente formó parte del libro homónimo editado en Buenos Aires, Deucalión, 1956).
1957. PHILLIPS, Allen: *Notas sobre Borges y la crítica reciente* (en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, 22, enero-junio, núm. 43, pp. 41-59).
1957. FERNÁNDEZ MORENO, César: *Esquema de Borges*. Buenos Aires, Perrot.
1957. BARRENECHEA, Ana María: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México, FCE (tesis: *The expression of Unreality in the Work of Borges*. Bryn Mawr College, 1956; *Borges the Labyrinth Maker*. New York, New York University Press, 1965).
1959. GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael: *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*. Madrid, Ínsula.

3. LA DÉCADA DE LOS SESENTA: LA DIFUSIÓN INTERNACIONAL

Biografía

1964. JURADO, Alicia: *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Eudeba; 3ª ed. aum y rev. 1996.
1967. BOSCO, María Angélica: *Borges y los otros*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora (Los Libros del Mirasol).

Entrevistas

1967. MILLERET, Jean: *Entretiens avec Jorge Luis Borges*. París, Pierre Belfond.
1967. CHARBONNIER, Georges: *Entretiens avec Jorge Luis Borges*. París, Gallimard. (Trad. esp.: *El escritor y su obra. Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*. México, 1967).
1968. GUIBERT, Rita: *Jorge Luis Borges. Life en español*, 31, 11 marzo, núm. 5, pp. 48-60. Se recogió después en *Siete voces*. México, Novaro, 1974.
1968. IRBY, James E., MURAT, Napoleón y PERALTA, Carlos: *Encuentro con Borges*. Buenos Aires, Galerna.
1969. OCAMPO, Victoria: *Diálogo con Borges*. Buenos Aires, Sur.
1969. BURGIN, Richard: *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York, Rinehart and Winston. (Hay trad. fr.: *Conversations avec Jorge Luis Borges*. Trad. Lola Tranec. París, Gallimard, 1972. Posteriormente se tradujo al esp.: *Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus, 1974).
1969. IBARRA, Néstor: *Borges et Borges*. París, L'Herne.

Homenajes

1964. *Jorge Luis Borges. L'Herne*. París. En 1981 se publica una reimpresión y otra ed. reducida bajo el nombre de *Cahier de l'Herne*.)
1967. *Homenaje a Jorge Luis Borges. Norte*. Amsterdam, 8, enero-febrero.

Estudios específicos

1962. WOLBERG, Isaac: *Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
1962. IRBY, James: *The Structure of the Stories of Jorge Luis Borges*. University of Michigan (tesis).
1963. BLANCO GONZÁLEZ, Manuel: *Jorge Luis Borges. Anotaciones sobre el tiempo en su obra*. México, Ed. De Andrea.
1964. CAPSAS, Cleon Wade: *The Poetry of Jorge Luis Borges (1923-1963)*. Albuquerque, University of New México (tesis).
1965. KOCKELBORN, Anke: *Methodik einer Faszination. Quellenkritische Untersuchungen zum Prosawerk von Jorge Luis Borges*. Berlín, Dissertations-Druckstelle der Berlin. Ernst Reuter Gesellschaft.
1967. GERTEL, Zunilda: *Borges y su retorno a la poesía*. New York, The University of Iowa y Las Américas Publishing Company (tesis).
1967. SUCRE, Guillermo: *Borges el poeta*. México, UNAM (Caracas, Monte Ávila, 1967, 2.ª

- ed.; París, Seghers, 1971; Caracas, Monte Ávila, 1972).
1968. ALAZRAKI, Jaime: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas. Estilo*. Madrid, Gredos (tesis).
1968. MURILLO, Luis Andrés: *The Cyclical Night. Irony in James Joyce and Jorge Luis Borges*. Cambridge, Harvard University Press (tesis).
1969. CHRIST, Ronald J.: *The Narrow Act: Borges's Art of Allusion*. New York, New York University Press (tesis, 1966).
1969. AYORA, Jorge Rodrigo: *A Study of Time in the Essays and Short Stories of Jorge Luis Borges*. Nashville, Tenn., Vanderbilt University (tesis).
1969. WEELOCK, Carter: *The Mythmakers: A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges*. Austin, University of Texas Press (tesis, 1966).

4. LOS SETENTA: LA CONSOLIDACIÓN DEFINITIVA

Biografía

1970. *An Autobiographical Essay* (en *The Aleph and other stories ,1933-1969*). New York, Dutton.
1970. FRESAN, Juan: *Bioautobiografía de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Siglo XXI.
1977. *Todo Borges y... La vida, la muerte, las mujeres, la madre, la política, los enemigos*. Buenos Aires, Atlántida.
1978. RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. New York, Dutton. (Trad. esp.: *Borges, una biografía literaria*. México, FCE, 1987).

Bibliografía

1971. BECCO, Horacio Jorge: *Jorge Luis Borges. Biografía total 1923-1973*. Buenos Aires, Casa Pardo, 1973.
1971. FOSTER, D. William: *A Bibliography of the Works of Jorge Luis Borges*. Tempe, Arizona, Center for Latin American Press University. Este trabajo se actualizó posteriormente: *Jorge Luis Borges: an annotated primary and secondary bibliography*. Introduction by Martin Stabb. New York, Garland Publishers, 1984.

Estudios bibliográficos

1974. BASTOS, María Luisa: *Borges ante la crítica argentina (1923-1960)*. Buenos Aires, Hispamérica.

Entrevistas

1973. SORRENTINO, Fernando: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Pardo. (Trad. ingl.: *Seven Conversations with J. L. Borges*. Translated by Clark M. ZLOTCHEW. New York, The Whitston Publishers, 1982).

1976. BARONE, Orlando: *Diálogos Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato*. Buenos Aires, Emecé.
 1977. VÁZQUEZ, María Esther: *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas, Monte Ávila.
 1977. MONTECCHIA, M. P.: *Reportaje a Borges*. Buenos Aires, Crisol.

Homenajes

1971. *The Cardinal Points of Borges*. Ed. Lowell DUNHAM e Ivar IVASK. University of Oklahoma Press, 1973. Este material corresponde al Congreso celebrado en la Universidad de Oklahoma durante los días 5-6 diciembre 1969. Publicado con anterioridad en *Brooks Abroad*. Norman, Oklahoma, 45, Summer 1971, núm. 3, pp. 379-470.
 1972. *Triquarterly Book 25: Prose for Borges*. Evanston (Illinois), Northwestern University, Fall 1972. Ed. Charles NEWMAN and Mary KINZIE. Consulting ed. Norman Thomas di GIOVANNI. Evanston, Northwestern University Press, 1974.
 1973. *Modern Fiction Studies: Jorge Luis Borges Number*. West Lafayette (Indiana), Purdue University, 19, Autum 1973, núm. 3.
 1973. *Borges on writing*. Ed. by Norman Thomas di Daniel HALPERIN and Mac SHANE, Frank. New York, Dutton.
 1975. *Iberorromania*. Coord. Gustav SIEBENMANN (Erlangen, Alemania). Madrid, Alcalá, núm. 3.
 1976. *Jorge Luis Borges*. Coord. Jorge ALAZRAKI. Madrid, Taurus, Col. El Escritor y la Crítica.
 1976. *El Mangrullo. Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Col. Giovanni, Letra Abierta.
 1977. *Revista Iberoamericana. 40 inquisiciones sobre Borges*. Coord. Alfredo ROGGIANO y Jaime ALAZRAKI. Pittsburgh, 43, julio-diciembre 1977, números. 100-101.
 1978. *Jorge Luis Borges. Obra y personaje*. Montevideo, Acali.
 1978. *Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Freeland. (Es trad. del número de *L'Herne*.)

Estudios específicos

1970. RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Borges par lui même*. París, Seuil, 1978 2.ª ed. (Trad. esp.: *Borges por él mismo*. Caracas, Monte Ávila, 1983; Barcelona, Laia, 1985.)
 1970. STABB, Martin: *Jorge Luis Borges*. New York, Twayne.
 1970. TURNER, Dorothy Ethel: *Borges' game with shifting mirrors: a study of some of the recurrent symbols in the work of Jorge Luis Borges*. Austin, University of Texas (tesis).
 1971. FERRER, Manuel: *Borges y la nada*. London, Tamesis Books.
 1971. PÉREZ, Alberto C.: *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges*. Miami, Universal (tesis, Gainesville, Florida, University of Florida, 1969).
 1971. ALAZRAKI, Jaime: *Jorge Luis Borges*. New York, Columbia University Press.
 1971. MATAMORO, Blas: *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*. Buenos Aires, Peña Lillo Ed.
 1971. CRO, Stelio: *Jorge Luis Borges, poeta, saggista e narratore*. Milano, Mursia Ed.
 1972. BARNATÁN, Marcos Ricardo: *Jorge Luis Borges*. Madrid, Júcar (antología).
 1972. BARNATÁN, Marcos Ricardo: *Borges*. Madrid, EPESA.

1972. ALBERT ROBATTO, Matilde: *Borges, Buenos Aires y el tiempo*. Río Piedras, Edil.
1972. BEHLE, Ernst: *Jorge Luis Borges. Eine Einführung in sein Leben und Werke*. Bern, Peter Lang (tesis).
1973. SCHAEFER, Adelheid: *Phantastische Elemente und ästhetische Konzepte im Erzählwerk von Jorge Luis Borges*. Wiesbaden, Humanitas (tesis).
1973. BERVEILLER, Michel: *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*. París, Didier (thèse présentée devant la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris le 30 juin 1970. Université de Lille III).
1973. COHEN, John Michael: *Jorge Luis Borges*. Edinburgh, Oliver and Boyd (New York, Barnes and Noble, 1974).
1974. COZARINSKI, Edgardo: *Borges y el cine*. Buenos Aires, Sur.
1974. STARK, John: *The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov, Barth*. Durham, Duke University Press.
1976. GILIO, María Esther: *Borges*. Buenos Aires, El Mangrullo.
1976. REST, Jaime: *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires, Ed. Librería Fausto.
1976. SOSNOWSKI: *Borges y la cábala: La búsqueda del Verbo*. Buenos Aires, Hispamérica. (Trad. alemana: *Borges und die kabbala*, por Brigitte König. Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 1992.)
1976. RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Borges: hacia una lectura poética*. Madrid, Guadarrama.
1976. DOYLE: *La buella española en la obra de Borges*. Madrid, Playor.
1976. SHAW, Donald: *Borges' Ficciones*. London, Grant and Cutler, Critical Guides to Spanish Texts. (Trad. esp.: *Ficciones. Jorge Luis Borges*. Barcelona, Laia, 1986.)
1976. Niggstich, Karl Joseph: *Metaphorik und Polarität im Weltbild Jorge Luis Borges*. Göttingen, Kummerle.
1977. PAOLI, Roberto: *Borges, percorsi di significato*. Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna.
1977. ALAZRAKI, Jaime: *Versiones, inversiones, reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid, Gredos.
1977. STURROCK, John: *Papers Tigers: The Ideal Fiction of Jorge Luis Borges*. Oxford, Clarendon University Press.
1978. BARROS, Jenny: *Borges, su estilo narrativo*. Montevideo, Casa del Estudiante.
1978. *Contra Borges* (coord. Juan FLO). Buenos Aires, Galerna.
1978. GOLOBOFF, Mario: *Leer Borges*. Buenos Aires, Huemul.
1978. MENESES, Carlos: *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*. Barcelona/Palma de Mallorca, Olañeta (Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius).
1978. GARAYALDE, Giovanna: *Jorge Luis Borges: sources and illumination*. London, The Octagon Press.
1978. BARNATÁN, Marcos Ricardo: *Conocer Borges y su obra*. Barcelona, Dopesa.
1978. BRACELI, Rodolfo: *Don Borges, saque su cuchillo porque be venido a matarlo*. Buenos Aires, Galerna.
1978. RAMÍREZ MOLAS, Pedro: *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*. Madrid, Gredos.
1979. MOLLOY, Silvia: *Las letras de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana.
1979. MASSUH, Gabriela: *Borges: Eine Asthetik des Schweigens*. Erlangen, Palm and Enke.

- (Trad. esp.: *Borges, una estética del silencio*. Buenos Aires, Belgrano, 1980.)
1979. MATAMORO, Blas: *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*. Madrid, Altalena.
1979. PICKENHAYN, Jorge: *Borges a través de sus libros*. Buenos Aires, Plus Ultra.

5. LOS 80: ESTUDIOS Y HOMENAJES A LA MUERTE DEL AUTOR:

Biografía

1980. PETIT DE MURAT, Ulyses: *Borges. Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
1984. *En torno a Borges*. Ed. de Justo R. MOLACHINO y Jorge MEJÍA PRIETO. Buenos Aires, Hachette.
1984. VÁZQUEZ, M^a Esther: *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires, Javier Vergara ed.
1987. PICKENHAYN, Jorge: *Cronología de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Plus Ultra.
1987. DE TORRE BORGES, Miguel: *Borges. Fotografías y Manuscritos*. Buenos Aires, Renglón.
1988. ALIFANO, Roberto: *Borges, biografía verbal*. Madrid, Plaza y Janés.
1989. CANTO, Estela: *Borges a contraluz*. Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral).

Bibliografía

1985. PELLICER, Rosa: *Bibliografía de Jorge Luis Borges*. Universidad Complutense. Madrid, núm. 14, pp. 56-62.
1989. GILARDONI, José: *Borgesiana. Catálogo bibliográfico de Borges 1923-1983*. Buenos Aires, Catedral al Sur.

Estudios Bibliográficos

1981. BROYLES, Yolanda Julia: *The German Response to Latin American Literature and the Reception of Jorge Luis Borges and Pablo Neruda*. Heidelberg, Carl Winter (tesis, Stanford University, California, 1979).

Entrevistas

1980. PEICOVICH, Esteban: *El palabrista*. Madrid, Letra Viva.
1982. CARRIZO, Antonio: *Borges el memorioso*. México, FCE.
1982. BARNSTONE, Willis: *Borges at Eighty. Conversations*. Bloomington, Indiana University Press.
1983. *Jorge Luis Borges. Nestor Montenegro. Diálogos*. Buenos Aires, Nemont.
1985. ALIFANO, Roberto: *Conversaciones con Borges*. Buenos Aires, Atlántida (Madrid, Debate, 1986).
1985. FERRARI, Osvaldo: *Borges en diálogo*. Buenos Aires, Grijalbo. (Trad. fr. de René PONS: *Borges en dialogue*. Carouge, La Tour d'Aigues, Ed. Zoé/Ed. L'Aube, 1992).

1985. ALBERTI, Blas: *Conversaciones con Alicia Moreau de Justo y Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Ed. del Mar Dulce.
1986. TOKOS, Francisco: *Conversaciones con Borges. Un testamento sobre política y pensamiento en América Latina*. Madrid, Fundación CIPIE.
1986. BORGES, Jorge Luis y FERRARI, Osvaldo: *Libro de diálogos*. Buenos Aires, Sudamericana (Trad. fr. Claude COUFON: *Nouveaux dialogues*. Carouge, La Tour d'Aigues, Ed. Zoé/Ed. de l'Aube, 1990).
1987. BORGES, Jorge Luis y FERRARI, Osvaldo: *Diálogos últimos*. Buenos Aires, Sudamericana.
1988. CORTÍNEZ y otros: *Con Borges (texto y persona)*. Buenos Aires, Torres Agüero.
1989. ALIFANO, Roberto: *Últimas conversaciones con Borges*. Buenos Aires, Torres Agüero ed.

Homenajes

1982. *Europe*. Paris
1982. *Simply a Man of Letters. Panel discussions and Papers from the proceedings of a Symposium on Jorge Luis Borges held at the University of Maine at Orono*. Ed. Carlos CORTÍNEZ. Orono, University of Maine at Orono Press.
1982. *Asedio a Jorge Luis Borges*. Ed. Joaquín MARCO. Barcelona, Ultramar.
1984. *Expliquémonos a Borges como poeta*. Coord. Ángel FLORES. México, FCE.
1984. *Colloquio con Jorge Luis Borges*. Roma, Instituto Italo-Latinoamericano.
1985. *Valoración de Jorge Luis Borges en la comunidad judía de Argentina*. Buenos Aires, Centro de Estudios de Literatura Idish en Argentina.
1986. *Borges the Poet*. Coord. Carlos CORTÍNEZ. Fayetteville, University of Arkansas Press.
1986. *Borges*. Biblioteca Nacional de Madrid y Ministerio de Cultura (Catálogo de la exposición-homenaje que se celebró entre el 13-XI-1986 y el 15-I-1987).
1986. *Variaciones sobre Jorge Luis Borges* (en *Araucaria de Chile*. Madrid, núm. 35, pp. 131-156).
1987. *Jorge Luis Borges, el último laberinto: testimonios y estudios entre la memoria y el olvido*. Coord. Rómulo POSSE. Montevideo, Lib. Linardi y Risso.
1987. *El Aleph borgiano*. Biblioteca Luis Ángel ARANGO. Catálogo de la exposición-homenaje, julio 1987, coord. J.G. Cobo Borda. Bogotá, Banco de la República.
1987. *Borges l'autre. Colloque de Cerisy*. Dirigido por Gérard DE CORTANZE. París, Bedou et Antigramme.
1987. *Jorge Luis Borges. El judaísmo e Israel*. Buenos Aires, Federación Sefardí Latinoamericana (FESELA).
1987. *Oro en la piedra. Homenaje a Borges*. Coord. Victorino POLO. Consejería de Cultura, Educación y Turismo. Murcia, Editora Regional.
1987. *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. Coord. Jaime ALAZRAKI. Boston, Massachusetts, G.K.Hall.
1987. *Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston (Benito Portela).
1988. *La Torre. Simposio/Homenaje a Jorge Luis Borges*. Coord. Arturo ECHAVARRÍA. Universidad de Puerto Rico, octubre-diciembre 1988.
1988. *Borges: juegos de lectura*. Ensayos escritos en el marco del seminario interno de la

- «Cátedra Análisis y Crítica II». Rosario, Fac. de Humanidades.
 1988. *In memory of Jorge Luis Borges*. Ed. Norman Thomas DI GIOVANNI. London, Constable London; Angloargentina Society.
 1989. *Borges y la literatura. Textos para un homenaje*. Ed. Victorino POLO. Murcia, Universidad.

Estudios específicos

1980. MC MURRAY, George R.: *Jorge Luis Borges*. New York, Frederik Ungar Publ.
 1980. VIAN, Cesco: *Invito alla lettura di Jorge Luis Borges*. Milano, Mursia ed.
 1981. COZARINSKI, Edgardo: *Borges, en, y, sobre cine*. Madrid, Fundamentos-Alphaville (Trad. ingl.: *Borges in/ and/ on film*. New York, Lumen Books, 1988).
 1981. RUNNIG, Thorpe: *Borges's Ultraist Movement and Its Poets*. Michigan International Book Publ.
 1981. BELL-VILLADA, Gene H.: *Borges and His Fiction. A Guide to his Mind and Art*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
 1981. BALDERSTON, Daniel: *Borges's Frame of reference: The strange case of Robert Louis Stevenson*. 1981 y 1982 rev. (Trad. esp. de Eduardo Paz Leston. *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985).
 1981. GARCÍA PONCE, Juan: *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossovski*. Barcelona, Anagrama.
 1982. PICKENHAYN, Jorge: *Borges: álgebra y fuego*. Buenos Aires, Belgrano.
 1983. DEL RÍO, Carmen: *Jorge Luis Borges y la ficción: el conocimiento como invención*. Miami, Universal.
 1983. ECHAVARRÍA FERRARI, Arturo: *Lengua y Literatura de Borges*. Barcelona, Ariel.
 1983. MOSCA, Stefania: *Jorge Luis Borges: utopía y realidad*. Caracas, Monte Avila.
 1984. POGGI BONTEMPELLI, Giulia: *La bugie della parola. Il giovane Borges e il barocco*. Pisa, ETS.
 1984. AIZENBERG, Edna: *The Aleph Weaver. Biblical, kabbalistic and Judaic Elements in Borges*. Potomac, Scripta Humanistica. (Trad. esp.: *El tejedor del Aleph: Biblia, Kábala y judaísmo en Borges*. Madrid, Altalena, 1986).
 1984. CANTONNET, M^a Esther: *Hombre, tiempo y espacio en la narrativa de Pedro Leandro Ipuche y Jorge Luis Borges*. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.
 1984. AGHEANA, Ion Tudor: *The Prose of Jorge Luis Borges. Existentialism and the Dynamics of Surprise*. New York, Peter Lang.
 1984. RIVAS, José Andrés: *Alrededor de la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
 1984. GARCÍA MÉNDEZ, Javier: *Espejos abominables. A propósito de la escritura de Borges*. Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro.
 1985. FLAMAND, Eric: *Abregé de culture borgésienne*. París, Noël Blandin. (2^a ed. aum. *Le nom et le savoir*. París, Noël Blandin, 1987).
 1985. YATES, Donald: *Jorge Luis Borges: Life, Work and Criticism*. Fredericton, (N.B. Canadá), York Press.
 1985. PORZIO, Domenico: *Jorge Luis Borges: Imagini e immaginazione*. Pordenone, Studio

Tesi.

1986. STORTINI, Carlos R.: *El diccionario de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana.
1986. BLOOM, Harold: *Jorge Luis Borges*. New York, New Haven, Philadelphia, Chelsea House Publishers.
1986. BALDERSTON, Daniel: *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Persons, titles and Places in His writings*. New York, Greenwood Press.
1986. LAGOS, Ramona: *Jorge Luis Borges 1923-1980. Laberintos del espíritu. Interjecciones del cuerpo*. Barcelona, Ed. del Mall.
1986. FERRERO, José M^a y PALACIOS, Alfredo Raúl: *Borges algunas veces matematiza. Hacia el diálogo codisciplinario 3*. La Plata, Ed. del 80.
1986. PÉREZ, Alberto Julián: *Poética de la prosa de J.L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid, Gredos.
1986. BARRIENTOS, Juan José: *Borges y la imaginación*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP-Cultura, Ed, Katún.
1986. CAMPA, Ricardo: *Il viaggio. Riflessioni con Jorge Luis Borges*. Napoli, Guida Ed.
1986. PELLICER, Rosa: *Borges, el estilo de la eternidad*. Zaragoza, Departamento de Literatura Española, Universidad y Libros Pórtico.
1987. ISACSON, José: *Borges entre los nombres y el Nombre*. Buenos Aires, Fundación del Libro.
1987. REDA, Jacques: *Ferveur de Borges*. Fontfroi de-le-Haut, Fata Morgana.
1987. FRIEDMAN, Mary Lusk: *The Emperor's kites. A morphology of Borges's tales*. Durham, Duke University Press. (Trad. esp.: *Una morfología de los cuentos de Borges*. Madrid, Fundamentos, 1990).
1987. CÉDOLA, Esther: *Borges o la coincidencia de los opuestos*. Buenos Aires, Eudeba.
1987. *Jorge Luis Borges. Cartas de juventud (1921-1922)*. Ed. y estudio crítico de Carlos MENESES. Madrid, Orígenes.
1987. BLOCK DE BEHAR, Lisa: *Al margen de Borges*. Buenos Aires, Siglo XXI.
1987. NUDELSTEJER, Sergio: *Borges: acercamiento a su obra literaria*. México, Costa Amic ed.
1987. NUÑO, Juan: *La filosofía de Borges*. México, FCE.
1987. CHESELKA, Paul: *The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges*. New York, Peter Lang (tesis, Austin 1984).
1987. SCARANO, Tommaso: *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Pisa, Guardini ed.
1987. MADRID, Lelia: *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*. Madrid, Pliegos.
1987. SABINO, Osvaldo: *Borges: una imagen del amor y de la muerte*. Buenos Aires, Corregidor.
1988. AGHEANA, Ion Tudor: *The Meaning of Experience in the Prose of Jorge Luis Borges*. New York, Peter Lang.
1988. MASSONE, Juan Antonio: *Jorge Luis Borges en su alma enamorada*. Santiago de Chile, Ed. Aire Libre.
1988. ALAZRAKI, Jaime: *Borges and the Kabbalah. And other essays on his fiction and poetry*. Cambridge, Cambridge University Press.
1988. GUGLIELMI, Nilda: *El eco de la rosa y Borges*. Buenos Aires, Ed. Universidad de Buenos Aires.
1988. GASSIO, Guillermo: *Borges en Japón. Japón en Borges*. Buenos Aires, Ed. Universidad de Buenos Aires.

1988. MADRID, Lelia: *El estilo del deseo: la poética de Darío, Vallejo, Borges y Paz*. Madrid, Pliegos.
1988. MOUREY, Jean Pierre: *Jorge Luis Borges: vérité et universe fictionnels*. Lieja, Pierre Mardaga ed.
1989. KANCYPER, Luis: *Jorge Luis Borges o el laberinto de Narciso*. Buenos Aires, Paidós.
1989. BONELLS, Jorge: *Jorge Luis Borges. Les références de l'ombre*. Nice, Association des Publications de Nice.
1989. GRAU, Cristina: *Borges y la arquitectura*. Madrid, Cátedra. (Trad. francesa de Annie FONTANELLE y André GABASTOU: *Borges et l'architecture*. París, Supplémentaires Centre Georges Pompidou, 1992).
1989. CARILLA, Emilio: *Jorge Luis Borges, autor de Pierre Ménard (y otros estudios borgesianos)*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
1989. LELLOUCHE, Raphaël: *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*. Paris, Balland.
1989. BLACUTT MENDOZA, Mario: *Relatos, filosofía y Borges*. La Paz, 1989.

6. LOS 90: ¿ES POSIBLE DECIR ALGO MÁS SOBRE BORGES?

Biografía

1990. MONTENEGRO, Néstor: *Borges y los otros*. Barcelona, Planeta.
1991. PICKENHAYN, Jorge: *Borges total en prosa y verso*. Buenos Aires, Corregidor.
1993. BARNSTONE, Willis: *A memoir. With Borges on an Ordinary Evening in Buenos Aires*. Illinois, University of Illinois Press.
1994. SALAS, Horacio: *Borges, una biografía*. Buenos Aires, Planeta del Sur.
1994. BARNATÁN, Marcos Ricardo: *Borges, biografía total*. Madrid, Temas de Hoy.
1996. VÁZQUEZ, M^o Esther: *Borges, esplendor y derrota*. Barcelona, Tusquets.
1996. WOODALL, James: *The Man in the Mirror of the Book*. London, Hodder and Stoughton. (Trad. esp.: *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*. Barcelona, Gedisa, 1998).
1996. TEITELBOIM, Volodia: *Los dos Borges. Vida, sueños, enigmas*. Santiago de Chile, Sudamericana.
1996. VACCARO, Alejandro: *Georgie 1899-1930. Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Proa.

Bibliografía.

1992. STANDISH, Peter and Isbister, Rob: *A Concordance to the works of J.L.B.* New York, Edwin Mellen Press, 7 vols.
1995. *Borges en Revista Multicolor. Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges*. Investigación y recopilación de Irma Zángara. Prólogo de María Kodama. Buenos Aires, Atlántida.
1995. LOUIS, Annick: *Bibliographie de l'oeuvre de Jorge Luis Borges 1919-1960* (manuscrito).
1996. HELFT, Nicolás/Weber Ferro S.R.L.: *La Biblioteca Total. Viaje por el Universo de J. L.*

- Borges*. CD-Rom. Buenos Aires, La Nación.
1996. VACCARO, Alejandro: *Bibliografía y antología de textos escritos por Jorge Luis Borges entre 1906 y 1930* (en *Georgie 1899-1930*). *Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Proa, pp. 383-408).
1996. GARCÍA, Carlos: *Borges inédito. Bibliografía virtual 1906-1930* (en *Variaciones Borges*. Aarhus, núm. 5, pp. 265-276).
1997. HELFT, Nicolás: *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Prólogo de Noé JITRIK. Buenos Aires, F.C.E.
1997. *Borges*. Buenos Aires, Biblioteca del Congreso, Comp. Departamento de Extensión Cultural.

Entrevistas.

1990. BORGES, Jorge Luis: *Entretiens sur la poésie et la littérature*. Paris, Gallimard.
1990. MONTENEGRO, Néstor y BLANCO, Adriana: *Borges y los otros*. Buenos Aires, Planeta.
1992. BORGES, Jorge Luis y FERRARI, Osvaldo: *Diálogos*. Barcelona, Seix. (Es una selección de los tres libros argentinos).
1994. GIOVANNI, Norman Thomas di, Daniel Halperm y MacShane, Frank: *Borges on Writing*. Hopewell, The Ecco Press.
1996. SORRENTINO, Fernando: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Nueva edición con notas revisadas y actualizadas. Buenos Aires, El Ateneo.
1996. ALIFANO, Roberto: *El humor de Borges*. Buenos Aires, Ed. de la Urraca.

Homenajes.

1990. *España en Borges*. Madrid, Fundación Ortega y Gasset (Ed. El Arquero).
1990. *Homenaje a Borges*. Coord. Sonia MATTALÍA. Valencia, Universidad de Valencia.
1990. *Borges and His Successors. The borgesian impact on Literature and the Arts*. Coord. Edna AIZENBERG. Columbia, University of Missouri.
1992. *Homenaje a Borges. Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, julio-septiembre 1992, núms. 505-507.
1992. *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Coord. Karl Alfred BLUHÈR y Alfonso DE TORO. Frankfurt der Main, Vervuert.
1993. *Borges*. Album con motivo de la exposición *L'univers de Borges*. Paris, Centro Georges Pompidou, 10 noviembre 1992-1 febrero 1993.
1995. *Borges y el Jugete rabioso. Catálogo de exposición*. A cargo de Yoël NOVOA. La Plata, Museo de la Municipalidad de Bellas Artes.
1996. *Conjurados. Anuario Borgiano I*. Milán, Universidad de Alcalá y Franco María Ricci.
1996. *Borges, Calvino, la literatura (El coloquio en la Isla)*. Colloque International. Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers. Madrid, Fundamentos.
1997. *Tribute to Jorge Luis Borges. Hommage à Jorge Luis Borges. Homenaje a Jorge Luis Borges*. Ed. Emilia I. DEFFIS DE CALVO. Lennoxville, Bishop's University.
1999. *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Eds. Alfonso DE TORO y

Fernando DE TORO. Frankfurt der Main, Iberoamericana.

Estudios específicos

1990. GREEN, Raquel Atena: *Borges y la «Revista Multicolor de los Sábados»: cómplices en la literatura y en la infamia*. Pa., Bryn Mawr College (tesis).
1990. AGHEANA, Ion: *Reasoned Thematic Dictionary of the Prose of Jorge Luis Borges*. Hanover, Ediciones del Norte.
1990. SERNA Arango, Julián: *Borges y la filosofía*. Pereira (Colombia), Rosaralda Cultural.
1990. LAPIDOT, Ema: *Borges y la inteligencia artificial*. Madrid, Pliegos.
1990. BLOCK DE BEHAR, Lisa: *Dos medios entre dos medios*. Buenos Aires, Siglo XXI.
1990. FISHBURN, Evelyn y Hughes, Psiche: *A Dictionary of Borges*. London, Duckworth.
1990. CHAMPEAU, Serge: *Borges et la métaphysique*. Paris, Vrin.
1990. LAFON, Michel: *Borges ou la réécriture*. París, Seuil.
1990. LINDSTROM, Naomi: *Jorge Luis Borges. A Study of the Short Fiction*. Boston, Twayne Publ.
1990. CHIAPPINI, Julio: *Borges y Lugones*. Rosario, Zeus.
1991. SOSNOWSKI, Saúl: *Borges e a Cabala*. São Paulo, Perspectiva.
1991. HAEFS, Gisbert und Arnold, Fritz: *Borges lesen*. Frankfurt am Main, Fischer.
1991. POTELET, Jeanine: *Literatura e identidad en América. Carpentier, Borges, Vallejo*. La Garenne-Colombes (Université Nanterre-Paris X), Ed. de l'Espace européen.
1991. HERNÁNDEZ BENAVIDES, Manuel: *Borges, de la ciudad al mito*. Bogotá, Uniandes.
1991. JOFRE, Manuel Alcides: *Narrativa argentina contemporánea: representación de lo real en Marechal, Borges y Cortázar*. La Serena, Universidad (Fac. de Humanidades).
1991. RODRÍGUEZ LUIS, Julio: *The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar*. New York, Garland.
1991. WOSCOBOINIK, Julio: *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
1991. MERRELL, Floyd Fenly: *Unthinking Thinking. Jorge Luis Borges Mathematics and the New Physics*. West Lafayette (Indiana), Purdue University.
1991. QUILLIOT, Roland: *Borges et l'étrangeté du monde*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
1991. MADRID, Lelia: *El sueño del origen*. Madrid, Fundamentos.
1991. GIORDANO, Alberto: *Jorge Luis Borges y Óscar Masotta*. Rosario, Beatriz Viterbo.
1992. GARCÍA DE ENTERRÍA, Eduardo: *La poesía de Borges y otros ensayos*. Madrid, Mondadori.
1992. SHAW, Donald: *Borges's Narrative Strategy*. Leeds, Francis Cairns.
1992. SÁNCHEZ FERRER, José Luis: *El universo poético y narrativo de J.L. Borges*. Madrid, Anaya.
1992. FERNÁNDEZ FERRER, Antonio: *Borges, A/Z*. Madrid, Siruela.
1992. PRIGONINE, I. y STENGERS, L: *Entre el tiempo y la eternidad*. Madrid, Alianza.
1992. CERVERA SALINAS, Vicente: *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Murcia, Universidad.

1992. JAEN, Didier: *Borges's Esoteric Library. Metaphysic to Metafiction*. Lanham, University Press of América.
1992. HENRIKSEN, Zheyla: *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*. Madrid, Pliegos.
1992. PAOLI, Roberto: *Tre saggi su Borges*. Roma, Bulzoni.
1992. FARIAS, Víctor: *La metafísica del arrabal. «El tamaño de mi esperanza»: Un libro desconocido de Jorge Luis Borges*. Madrid, Anaya-Mario Muchnik.
1992. SCARANO, Tommaso: *Concordanze per lemma dell'opera in versi de J. L. Borges. Con repertorio metrico e rimario*. En colaboración con Manuela Sasi. Viareggio-Luca, Mauro Baroni.
1993. Schalaffer, Heinz: *Borges*. Frankfurt am Main, Fischer.
1993. BALDERSTON, Daniel: *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham. Duke University Press. (Trad. esp.: *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.
1993. OLEA FRANCO, Rafael: *El otro Borges, el primer Borges*. Buenos Aires, El Colegio de México.
1993. DAPIÁ, Silvia: *Die Rezeption der Sprachkritik Fritz Mauthners im Werk von Jorge Luis Borges*. Cologne, Weimar, Vienna, Böhlau.
1994. IRWIN, John T.: *The Mystery to a Solution. Poe, Borges and the Analytic Detective Story*. Baltimore and London, The Johns Hopkins U.P.
1994. PAOLI, Roberto: *Presencia de Borges en la literatura italiana contemporánea*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
1994. SOLDANI, Aníbal: *El credo agnóstico de Borges*. Buenos Aires, ErreGé S.A.
1994. GARCÍA, José Juan: *La cuestión de Dios y la condición humana en los escritos de Jorge Luis Borges*. Roma, Pontificia Universidad Gregoriana (tesis).
1994. SCARANO, Tommaso: *Modelli, innovazioni, rifacimenti. Saggi su Borges e altri scrittori argentini*. Viareggio, Mauro Baroni.
1994. FARIAS, Víctor: *Las actas secretas. «Inquisiciones» y «El idioma de los argentinos», los otros libros proscritos de Jorge Luis Borges*. Madrid, Anaya-Mario Muchnik.
1994. ARANA, Juan: *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona, EUNSA.
1994. SANTAGADA, Miguel Ángel: *Cómo leer a Jorge Luis Borges*. Madrid, Júcar.
1994. KASON, Nancy: *Borges y la posmodernidad. Un juego con espejos desplazantes*. México, UNAM.
1994. VILA ORTÍZ, Alberto: *Borges en Pichincha y otras memorias de un oficio perdido*. Rosario, Homo Sapiens.
1994. CHIAPPINI, Julio: *Borges y Martínez Estrada*. Buenos Aires, Zeus.
1994. CHIAPPINI, Julio: *Borges y Mujica Láinez*. Buenos Aires, Zeus.
1994. CHIAPPINI, Julio: *Borges y José Hernández*. Buenos Aires, Zeus.
1995. ROMERA ROZAS, Ricardo: *L'univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*. París, L'Harmattan.
1995. HERNÁNDEZ MARTÍN, Jorge: *Readers and Labyrinths. Detective Fiction in Borges, Bustos Domecq and Eco*. New York and London, Garland.

1995. SARLO, Beatriz: *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel.
1995. NOUHAUD, Dorita: *Examen de la Bibliothèque de J.L.B. Limoges*, PULIM.
1996. CHARLES, Monique: *Borges ou la re-creation de l'illusion*. Lyon (tesis).
1996. WOSCOBOINIK, Julio: *El alma de «El Aleph»*. Nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de Jorge Luis Borges. Prólogo de Marcos Aguinis. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
1996. CACHO MILLET, Gabriel: *L'ultimo Borges*. Lecce, Argo.
1996. MANZOR COATS, Lillian: *Borges/Escher. Sarduy/Cobra. Un encuentro postmoderno*. Madrid, Pliegos.
1996. YUDIN, Florence L.: *Nightglow: Borges'Poetics of Blindness*. Salamanca, Universidad Pontificia.
1996. HERNÁNDEZ, Juan Antonio: *Biografía del infinito: el concepto de transfinitud en Georg Cantor y su influencia en la prosa ensayística y narrativa de Borges*. Caracas, Universidad Central de Venezuela (tesis).
1996. MAIER, Linda S.: *Borges and the European Avant-garde*. New York, Peter Lang.
1997. LOUIS, Annick: *Borges, oeuvre et manoeuvre*. París, L'Harmattan.
1997. HERRERA, Bernal: *Arlt, Borges and Cía. Narrativa rioplatense de vanguardia*. San José, Editorial Universitaria de Costa Rica.
1997. PAOLI, Roberto: *Borges e gli scrittori italiani*. Napoli, Liguri.
1997. WOOF, William: *Borges, Cervantes and Quine: reconciling assumptions and Fictinal Complexities in «Pierre Ménard Author of Don Quixote»*. Toronto (tesis).
1997. YUDIN, Florence L.: *Nightglow: Borges'Poetics of Blindness*. Salamanca, Universidad Pontificia.
1997. AIZENBERG, Edna: *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*. Frankfurt, Vervuert. Iberoamericana.
1998. GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael: *Jorge Luis Borges. El gusto de ser modesto*. Bogotá, Panamericana.
1998. LEFERE, Robin: *Borges y los poderes de la literatura*. Bern, Lang.
1998. PIMENTEL PINTO, Julio: *Uma memória do Mundo. Ficção, memória e historia em Jorge Luis Borges*. Sao Paulo, Estação Liberdade.
1998. HUICI, Adrián: *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges*. Sevilla, Alfar.
1998. PEDRAZZI, Simone D.: *L'idea di letteratura di Jorge Luis Borges*. Milano, Università degli Studi (tesis).
1998. PIÑEIRO, Juan Carlos: *La degradación como estrategia discursiva en cinco ficciones de J.L.Borges*. Stocholm, Arcomedia. (tesis).
1999. ZAGAL, Héctor (comp.): *Ocho ensayos sobre Borges*. México, Publicaciones Cruz.
1999. BAREI, Silvia N.: *Borges y la crítica literaria*. Madrid, Tauro.