

Borges: la forma del ensayo



Alberto Giordano

Por cierto que este autor, en cuanto yo lo conozco, es con frecuencia bastante insidioso. No porque afirme una cosa y piense otra, sino en cuanto fuerza el pensamiento hasta el extremo y le confiere una prioridad absoluta de tal suerte que si el lector no lo capta con la misma energía, puede comprender lo dicho en un sentido muy diverso.

Soren Kierkegaard, *La repetición*

A Judith Podlubne y Juan Pablo Dobove

Introducción

Apenas si hemos comenzado a leer los ensayos de Borges. Quiero decir: apenas si hemos comenzado a leerlos como ensayos. Hasta hace no mucho tiempo era difícil encontrar, en la monumental bibliografía crítica, un trabajo en el que se apreciaran esos ensayos sin remitirlos, casi de inmediato, a las narraciones o a los poemas del mismo autor. Parecía evidente, a los ojos de los lectores especializados, que el valor de los ensayos de Borges era relativo a la posibilidad de iluminar, a partir de ellos, algún aspecto de su obra literaria: los ensayos valían en tanto facilitaban la comprensión,

orientaban la lectura de los poemas y de las ficciones¹. Por obra en parte de la teoría y de la crítica, de las mutaciones de método e incluso de objeto que ellas sufrieron, pero también, sobre todo, por obra de la literatura —que atraviesa y descompone las convenciones con que se quiere interpretarla—, nuestros hábitos de lectura hoy son otros. Atendemos, a un tiempo, a lo que en los ensayos borgianos *se dice* (las opiniones de Borges acerca de la literatura, la filosofía, el cine) y a lo que, en el modo en que eso está dicho (las estrategias enunciativas), *se muestra*. A veces, cuando el azar o la necesidad nos son propicios, cuando nuestra lectura percibe (inventa) el juego inquietante de las múltiples relaciones entre lo enunciado y su enunciación, conseguimos desplazar a esos ensayos desde los rigores de la reflexión hacia el lugar, apenas entrevisto, al que ellos nos atraen: la literatura.

Situados en perspectivas diferentes, de acuerdo a diferentes horizontes conceptuales y protocolos de lectura también diferentes, las bibliografías más actualizadas incluyen un conjunto de trabajos que tientan un encuentro con los ensayos de Borges sin limitarlo a la comprensión —y la reproducción— de lo que ellos dicen. Están, por un lado, aquellos estudios que sirven de complemento a desarrollos anteriores, que añaden nuevos conocimientos a los ya producidos sin que esto provoque ninguna clase de conflictos². Por otro lado, un lado menos cierto y más próximo —por lo mismo— a los artificios de la

literatura, están aquellas tentativas que perturban y discuten algo de lo ya conocido, que transforman la imagen de Borges ensayista con la que estábamos familiarizados³. Por un desvío que encuentra en la polémica las condiciones de su trazado, las notas que siguen intentan participar en esta transformación⁴.

Invitación a la polémica

En el Nº 16 de la revista *Punto de vista*⁵, Beatriz Sarlo publicó un ensayo titulado "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo", que nos interesa por varios motivos. En primer lugar, porque se trata ciertamente de un ensayo. Sarlo elude los tópicos de la crítica borgiana y lo hace no sólo en cuanto a su modo de lectura —que no se sujeta a ningún método y toma prestado de varios los elementos que necesita— sino también en cuanto a los objetos que elige para practicarla: un conjunto de notas que Borges publicó en los primeros años de *Sur*, a comienzos de la década del '30, y que en algunos casos no fueron recogidos luego en volumen. De acuerdo a la estrategia de desplazamiento que anima a los mejores ensayos, Sarlo descubre en esa marginalia la formulación de una poética: hace sensible algo fundamental donde un lector menos inteligente sólo hubiese encontrado algo curioso. A este movimiento de desvío lo acompaña otro acaso más temerario: el que produce el encuentro, fuera de la ley que distribuye los discursos, de un argentino extraviado en la retórica y un teórico del formalismo ruso. (Aunque nuestro desacuerdo con los resultados a los que llega Sarlo es —como se verá luego— considerable, no dejamos por eso de admirar la ejecución de su lectura, la fuerza de los procedimientos con los que se realiza el trabajo. Más aún, si nos disponemos a polemizar con ese ensayo, es porque creemos encontrar en él suficiente riqueza como para seguir, en otra dirección, hacia otras conclusiones, explotándola). En segundo lugar —en el orden de esta exposición, no de las razones—, el trabajo de Sarlo nos interesa por su tema: la escritura ensayística de Borges y la posibilidad de encontrar en ella (dicha o actuada) una poética; porque no estamos de acuerdo con lo que en él se afirma a propósito de ese tema y porque el desacuerdo tiene que ver, en lo fundamental, con una apreciación diversa de lo que son los ensayos borgianos.

El lector no familiarizado con el trabajo de Sarlo al que hacemos referencia agradecerá un resumen. En las páginas de *Sur*, al margen de las preocupaciones fundamentales de la revista, Borges publicó una serie de notas literarias: "Séneca en las orillas", "El Martín Fierro", "El arte narrativo y la magia", "Noticia de los Kenningar", "Elementos de preceptiva" y "Los laberintos policiales y Chesterton". A veces en forma explícita, otras por lo que deja entredicho, Borges inventa en esas notas una poética fundada en la combinación de dos líneas hasta entonces antagónicas: el "criollismo urbano" y la "estética del procedimiento". A la pregunta por la identidad de los materiales con que construir la literatura argentina —en estos términos plantea la cuestión Sarlo— Borges responde transformando al "suburbio" en una nueva materia literaria, convirtiendo a las orillas en un espacio mítico, es decir, en una "construcción estético-ideológica" nueva. Sobre este aspecto de la caracterización no vamos a volver en adelante: con él estamos

de acuerdo. Es a la otra vertiente de la supuesta poética a la que queremos dirigirle nuestros reclamos. Para enunciarla, Sarlo se vale de un rodeo: recuerda algunas de las tesis propuestas por Víctor Sklovski en su clásico "El arte como procedimiento": el valor artístico de un objeto depende del modo en el que éste es percibido; percibir artísticamente es percibir extrañadamente, en ruptura con los automatismos; lo artístico en sí reside en el poder de innovación respecto de las formas conocidas. De inmediato, Sarlo vuelve la mirada sobre los ensayos de Borges y decide la semejanza: como a Sklovski, a Borges le "importa más el cómo que el por qué"; para el escritor argentino, como para el teórico ruso, "el procedimiento decide el destino (la eficacia) de una invención"⁷. Como no se trata simplemente de sorprender, de dejar al lector admirado —y atontado— por la inesperada reunión de dos nombres extraños entre sí, Sarlo se ocupa de fundamentar la ocurrencia, de "probar" por la lectura de los ensayos la consistencia de su interpretación. Cuando lo hace, es difícil no quedar persuadido. Porque ¿desde dónde, sino desde la afirmación del procedimiento, se pueden valorar —como lo hace Borges— las inscripciones de carro, los Kenningar y la letra de una "chabacana" milonga? ¿Y quién, sino alguien que supone que lo específico literario es la puesta en evidencia del procedimiento, puede hacerles un lugar a esas formas populares y rudimentarias junto a las obras de Milton o de Cummings? Para Borges son tan literarios el tango "Villa Crespo" y los ripios de la epopeya germana como el *Paraiso perdido*, porque han sido producidos, como él, "desde la preocupación estética por el procedimiento"⁸. Y si de lo que se trata es de dar pruebas del formalismo borgiano, cuál más convincente, menos recusable que citar esta afirmación tomada de "Elementos de preceptiva": "La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico".

Antes de poder determinar las fallas de su lectura —si es que las hay—, incluso antes de disponer de medios para arriesgar una interpretación antagónica; antes de avanzar siquiera un paso en el trabajo crítico, nos enfrenta a la lectura de Sarlo un problema de creencia. No creemos que se pueda identificar a Borges con el formalismo, que en el centro del sistema borgiano domine el procedimiento. Claro que tampoco creemos que se pueda dar por sentado que existe tal sistema, y menos aún que si lo hay, le podamos reconocer un centro. Creemos que para Borges la literatura no es "eso"; creemos que para él es "otra cosa". ¿Pero por qué creemos en lo que creemos y, sobre todo, qué valor tienen nuestras creencias? Hecha de una mezcla imprecisa de saber y de querer (creo en lo que sé porque quiero), la creencia está tan próxima al conocimiento como a la ignorancia; es a un tiempo lo que elijo y lo que acepto, lo que propongo y lo que se me impone. Por eso no hay respuestas directas para las preguntas que nos formulamos. Por eso no queda otro camino que hacer la prueba de la polémica: poner a trabajar una creencia contra la otra. Quizá de esa confrontación podamos obtener algo: algo que eche luz sobre la literatura de Borges, la crítica de Sarlo y sobre nosotros.

Las armas y las letras

Es cierto que Borges afirma en "Elementos de preceptiva"

que "la literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico", que lo "particular literario" es el resultado de una combinatoria formal, del uso de técnicas verbales. Pero no menos cierto es que en otros ensayos el sentido de sus afirmaciones es diverso de este, incluso contrario. Pienso, por ejemplo, en las definiciones del tipo: "toda arte es una prefijada costumbre de pensar la hermosura", o en esta obra, que apunta también a lo esencial desde fuera de la reflexión sobre el procedimiento: "la finalidad permanente de la literatura es la presentación de destinos"¹⁰. Si aquí ya nada permite afirmar que para Borges la literatura es nada más que un hecho técnico (¿cómo reducir la "hermosura" a la sintaxis?, ¿acaso son hermosos los Kennings?), podemos todavía elevar la apuesta y jugar otro par de citas que no dejan lugar a dudas de que para él, en materia literaria, la técnica ocupa un lugar subalterno. En una nota sobre Góngora recogida en *El idioma de los argentinos*, Borges dice que el poeta español "es símbolo de la cuidadosa técnica, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis": de eso que él siempre consideró "no literatura"¹¹; y en otro ensayo del mismo libro, "Eduardo Wilde", encontramos esta proposición: "Al gran lector, al hombre con vocación de lector, al poseído por la ajena realidad escrita de un libro, la técnica le resulta tan invisible como las letras individuales que recorre, sin fijarse en sus firuletes y en el abuso o escasez de la tinta. Mala señal es que interese mucho una técnica: si alguien se fija demasiado en nuestra voz, en nuestra manera de articular, en nuestra elocución, no ha de interesarle lo que decimos. Plena eficiencia y plena invisibilidad serían las dos perfecciones de cualquier estilo"¹². ¿Es posible imaginar algo más extraño, menos afín con la valoración de la "puesta en evidencia del procedimiento"?

Nos hemos limitado a subrayar y transcribir algunas afirmaciones de Borges contrarias a las que cita Sarlo y solidarias, por eso, con nuestras creencias. A unos dichos de Borges, que nos parecen no enunciados por él (por lo que creemos que él es), hemos opuesto otros, de los que no dudáramos en afirmar que son "claramente" borgianos. Dichos contra dichos, afirmaciones contra afirmaciones. En este punto, donde un Borges parece ser tan cierto como el otro y cada uno idéntico a sí mismo por la distancia en la que se oponen, parece que no queda más que elegir: o el Borges formalista, que declara la esencialidad del procedimiento, o el Borges... (¿cómo llamarlo?)... que nos dice que lo literario excede "las meras aventuras de la sintaxis". En este punto parece que nos desbarrancamos en el relativismo más absoluto, que si esto y su contrario son igual de ciertos, entonces reina la incertidumbre, que no hay forma de decidir, más allá de lo que cada uno cree, la verdad o la falsedad de lo que Borges dice. Y acaso debamos concluir en un punto semejante —si devolvemos estos ensayos al lugar hacia el que ellos nos atraen—, pero no creemos en verdad que nuestra marcha haya concluído. Antes bien, todo nos indica que estamos a punto de partir y que habremos de comenzar a marchar cuando encontremos un recurso menos estéril que oponer, simétricamente, un dicho a otro dicho, una afirmación a otra afirmación.

Al conjunto de ensayos que es el objeto de su estudio, Sarlo propone añadir uno más, "Modos de G. K. Chesterton", publicado también en *Sur* pero unos años después que el resto¹³.

La sugerencia consta en la primera nota a pie de página, y como en el desarrollo del trabajo Sarlo no vuelve a ocuparse de él, queda abierta la pregunta por las razones de la inclusión de este ensayo. En el párrafo titulado "Chesterton, escritor" creemos que está la respuesta. Del escritor inglés, al que consideramos —según su reconocida arbitrariedad— "uno de los primeros escritores de nuestro tiempo", Borges valora por sobre todo "sus virtudes retóricas, (...) sus puros méritos de destreza". El punto de vista parece ser el mismo que el de los demás ensayos: la afirmación de que en literatura lo fundamental es la técnica. ¿Se puede acaso leer otra cosa en la frase citada? Tal vez no, pero recordemos nuestra decisión de no limitar el comentario a la transcripción de frases.

Un cierto pragmatismo siempre será pertinente. Consideremos el "contexto" en el que aparece la afirmación citada, o dicho de un modo más pretencioso, sus "condiciones de producción". Borges propone el valor retórico de Chesterton *contra* la opinión de los "críticos realmente informados", que suponen que la literatura es lo más prescindible de un literato, que éste sólo puede interesar "como valor humano (...), como ejemplo de tal país, de tal fecha o de tales enfermedades". La frase que nos ocupa es una afirmación, la declaración de algo que se considera valioso, pero es también una *estocada*, un *golpe* que da Borges a la estupidez de los críticos. Esa frase debe ser leída de acuerdo a la escena en la que ocurre, recostada sobre el horizonte polémico en el que se enuncia. No decimos que de esta forma su sentido cambie absolutamente, pero no dudamos de que se relativiza su valor de verdad. ¿En otras circunstancias, enfrentado a otros críticos, a otro lugar común sobre la literatura, Borges afirmaría lo mismo?

Confrontemos ya no frases sueltas, sino situaciones de interlocución. ¿Qué ocurre en "La supersticiosa ética del lector"¹⁴, uno de los clásicos de la ensayística borgiana de la década del '30? Porque es otro el referente (Cervantes en lugar de Chesterton), pero sobre todo porque es otro el estereotipo que se quiere disolver (la superstición de que las "técnicas" son lo más valioso de una obra literaria), Borges sostiene "que la pasión del tema tratado manda en el escritor" y que el valor mayor del *Quijote* "(y tal vez el único irrecusable)" es el psicológico. ¿Diremos que este ensayo contradice al anterior, que estamos otra vez en la encrucijada de no poder determinar cuál es la verdadera opinión de Borges acerca de lo que es la literatura y cuál es la falsa? Desde luego que no. En un ensayo se valoran los aspectos técnicos de la literatura y en el otro los temáticos, pero eso no basta para hablar de una oposición entre ambos. En primer lugar, porque las virtudes retóricas de Chesterton no son las "habilidades aparentes" que persiguen los lectores supersticiosos; luego, porque cada ensayo es un *acto* único, un *paso de polémica* que se ejecuta de acuerdo a condiciones únicas, para conseguir un efecto disolvente también único. Y lo que haya de verdad en cada caso (la verdad que el ensayo produce en el acto de la polémica, no una verdad a la que se representa, a la que se obedece) vale sólo para él. Comparar dos ensayos de Borges uno con otro, requiere de un procedimiento para comunicar entre sí dos actos de enunciación (que convergen o divergen) antes que dos enunciados (solidarios o antagónicos). Si diésemos alguna vez con ese procedimiento, el "patrón" con arreglo al cual se realizará la

comparación lo proveerá la física, antes que la lógica o la semántica: el valor-fuerza desplazará el valor-significado y el valor-verdad. Ya no nos preguntaremos si un ensayo es más verdadero que el otro, si dice lo mismo que el otro o si afirma otra cosa. Preguntaremos por la diferencia de intensidad entre ambos; querremos saber —si se trata de ensayos polémicos— qué tan fuerte son los golpes que da cada uno y si es el mismo u otro el objetivo sobre el que los lanzan.

Como en "Modos de G. K. Chesterton", como en "Swinburne", como en el "Prólogo" a la *Antología poética argentina* que escribió con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares¹⁵, en "Elementos de perceptiva" Borges afirma la esencialidad de la técnica contra las interpretaciones que reducen la literatura a la servicial —pero subsidiaria— función de documento. El viene a situarse —como lo precisa Sarlo— "lejos de toda estética expresivista"¹⁶. Tal vez sea en referencia a estos ensayos que podamos hablar del "formalismo" de Borges, pero sólo en referencia a ellos, y además, acordándole a "formalismo" un sentido menos doctrinario que polémico, incluso provocador. Cuando las circunstancias presionan, cuando el sentido común —o algún otro sentido atrofiado— quiere arrogarse la verdad "humana" de la literatura, Borges no vacila en proclamar su profesión de fe formalista: "La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico". Pero si las circunstancias son otras —como en "La supersticiosa ética del lector", como en "Menoscabo y grandeza de Quevedo", como en el "Prólogo" a las *Novelas ejemplares*¹⁷, necesaria, estratégicamente, el sentido de lo que se afirma es otro.

¿Una poética de Borges? Tal vez sea más preciso —y más estimulante— hablar de poéticas, *poéticas de combate* —armas para intervenir en la discusión sobre las letras— que se enuncian en cada ensayo. O en cada momento de un mismo ensayo¹⁸.

La dimensión de la literatura

Para volver sensibles los conceptos de su teoría sobre la especificidad literaria, en el momento de la ejemplificación,

LETRA INTERNACIONAL

NUMERO 17 (Primavera 1990)

José Andrés Rojo: Manotazos y burbujas.
La década de los ochenta.

Ingo Kolboom: Ser alemán.

Karl Schlögel: Condiciones berlinesas.

Stefan Heym: Mi prima la bruja.

Friedrich Dieckmann: Fiesta de pez.

Juan Carlos Vidal: Invierno en Varsovia.

Leonardo Sciascia: El sicario y la señora.

Vincent Canby: Vivir sin enemigos.

Antonio Cisneros: El fin de la inocencia.

Percy Kemp: Los nuevos traidores de John
Le Carré.

Eugenio Trias: La dialéctica del límite
como doctrina de la verdad y el error.

Ursula K. Le Guin: La hija de la pescadora.

Dorothy Parker: El costo de la vida.

Lourdes Ortiz: Yo a las cabezas bajé.

Annie Dillard: La vida de la que escribe.

María Kodama: Loonor.

Ana Rossetti: Los atributos de la poesía.

Aliza Erza: Poemas de agenda.

Eduardo Subirats: Antiarquitecturas.

Francisco F. Longoria: La reinversión de la
ciudad.

Vicente Verdés: Arquitectura y barbarie.

Jean Pierre Estrampes: La Exposición
Internacional como utopía contemporánea.

Antonio Fernández-Alba: El espacio
urbano como mediación simbólica.

Suscripción anual: 1.600 pes.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30. 28010 Madrid

Sklovski recurre a fragmentos de Tolstoi, Gogol y Pushkin y a algunos cuentos y adivinanzas populares.¹⁹ "Bajo la mirada de la ciencia in-diferente" —según la feliz, y nietzscheana, expresión de Barthes²⁰—, son tan literarios los elementales juegos adivinatorios como los episodios de *Guerra y paz*. Todos fueron creados por medio de procedimientos cuya finalidad es asegurar una percepción "desautomatizada", y eso, para el ojo del científico, es lo único notable. ¿Pero Borges, que estima tan poco a la indiferencia tratándose de los estudios literarios²¹, ¿qué tiene que ver con esto? Es verdad, casi nada.

Releamos "Séneca en las orillas"²². Las inscripciones de carro son elevadas a objeto de la retórica. ¿O habría que decir, mejor, que la retórica es rebajada a un censo de "chirolas" expresivas? El proyecto es de parodia, como se puede leer. Borges se burla de los procedimientos taxonómicos de la retórica, abusando de su generosidad y su paciencia. Reconoce dos nuevos "géneros literarios", que nos advierte no debemos confundir: la inscripción de carro y el nombre de las empresas comerciales ("género que abunda en apretadas obras maestras como la sastrería *El coloso de Rodas* por Villa Urquiza y la fábrica de camas *La dormitológica* por Belgrano"²³), y una "especie definida" dentro del primero: la inscripción de carritos repartidores. Bastaría con considerar esta diferencia de registros (teórico, en un caso; paródico, en el otro) para notar la distancia que separa a Sklovski de Borges. Pero hay más.

Es cierto, como dice Sarlo, que Borges lee las inscripciones de carro "a la manera de la literatura"²⁴. Pero eso no quiere decir que las lea de la manera en que Sklovski lee las adivinanzas eróticas y los cuentos populares: percibiendo sus procedimientos. En Borges, la dimensión de la literatura es la del *encuentro*. Los Kenningar, "los epigramas de corralón", las estrofas de una milonga o de un tango adquieren dimensión literaria no porque se transformen —bajo una mirada formalista— en una nueva clase de objetos, sino porque participan de una nueva clase de experiencia. Lo literario no es una propiedad —ahora percibida— de esos objetos, sino un modo de relacionarse con ellos. En Borges, la dimensión de la lectura es la de la *experiencia evaluativa* (y no la de la percepción in-diferente). Se lee porque se experimentan atracciones y rechazos (¿acaso Borges no habla de "goce" para referirse al lazo que lo une a los kenningar²⁵?). Unos objetos curiosos, marginales, menores, incluso "chabacanos" capturan la atención ("seducción de lo bajo", diría Bataille, otro lector hedónico). Para Borges, que los somete a burla tanto como los toma en serio, esos objetos se convierten en la ocasión para ejercitarse en actividades tan poéticas como los paseos distraídos: para imaginar (un carro, fuerte como el criollo que lo maneja; un carro postergado por el tráfico veloz de la calle Las Heras, que siente su demora como "posesión entera de tiempo, casi de eternidad"²⁶) y para quedarse suspendido, como en un ensueño, a la espera de una respuesta imposible (¿con qué "inflexión de voz cran dichos (los kenningar), desde qué caras, individuales como una música, con qué admirable decisión o modestia"²⁷?).

En un ensayo escrito en 1926, pocos años antes de los primeros publicados en *Sur*, Borges confiesa: "Yo tampoco sé lo que es la poesía, aunque soy diestro en descubrirla en cualquier lugar: en la conversación, en la letra de un tango, en libros de metafísica, en dichos y hasta en algunos versos"²⁸. Pasemos por alto la ironía del "hasta", el juego de inversiones que

él promueve, y retengamos lo siguiente: la literatura está allí donde se la descubre, allí donde se la encuentra, y sobre eso no hay nada que saber (o mejor: lo que se sabe —qué es la literatura en esta ocasión, las razones del encuentro—, se sabe después). Con la indiferencia que pone el botánico en clasificar y describir una planta (¿será la indiferencia su goce?), el formalista responde a la pregunta “¿cómo está construido un texto literario?”. Otra, y en otro tono, es la interrogación que se le impone a Borges en cada descubrimiento (sabemos que hay descubrimiento porque irrumpe esta pregunta): “¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima?”²⁹. (El lector recordará aquí la inscripción de carro que Borges destaca por sobre todas, “el honor, la tenebrosa flor” de su antología). En Borges, la dimensión de la literatura es la de la incertidumbre.

Elementos de preceptiva

Todos hemos leído “El arte narrativo y la magia”, un ensayo de “análisis de los procedimientos de la novela”³⁰. Los problemas de casualidad narrativa sobre los que reflexiona Borges en ese texto pertenecen, aproximadamente, a la clase de problemas que los formalistas rusos llamaban “de motivación”, y sus continuadores estructuralistas “de verosimilitud”. Basta la mención de este ensayo para acordar con Sarlo en que “la interrogación sobre la práctica de la literatura es central”³¹ en la poética de Borges. Pero si el ensayo que se menciona es otro. “Elementos de preceptiva”, y si se mencionan los juicios de Sarlo sobre él, entonces se desencadena el desacuerdo.

Sobre el tejido inadvertidamente elástico de “Elementos de preceptiva”, Sarlo practica una reducción (llamémosla “reducción a poética”³²): un juego de tensiones irresueltas queda reducido en su lectura a un conjunto de afirmaciones; un acto de literatura, a una reflexión sobre ella. ¿El error de Sarlo? Caer en la trampa de la inmediatez de lo dicho, de la evidencia de lo que se dice explícitamente.

Sarlo supone que “Elementos de preceptiva” es “el texto más clásico” de la serie que ella estudia y entiende que la cuestión de la especificidad literaria (la esencialidad del procedimiento) aparece en él “claramente formulada”³³. Claridad y claridad. Estas apreciaciones nos resultan poco convincentes. Pero como apostamos al desvío antes que a la oposición frontal, no diremos que “Elementos de preceptiva” es el menos clásico de esos ensayos, sino que es el más romántico; y en lugar de proponer que las cuestiones esenciales se formulan en él obscuramente, advertiremos que están puesta en una dimensión que no es la de lo visible.

¿Qué encuentra Sarlo en “Elementos de preceptiva”? Como nos suele ocurrir a todos, encuentra lo que buscaba: algunas proposiciones generales (“Ese delicado juego de cambios, de buenas frustraciones, de apoyos, agota para mí el hecho estético. Quienes lo descuidan o ignoran, ignoran lo particular literario”; “Creo en los razonables misterios, no en los milagros brutos”; “La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico”³⁴) y algunos ejemplos en los que se verifica lo que las proposiciones dicen. De lo general a lo particular, de la proposición al ejemplo. Si esto fuera todo, no sabríamos cómo ne-

gar la claridad y la claridad del ensayo de Borges. Pero aquí también hay más.

Comencemos por el título, “Elementos de preceptiva”. Parece imposible imaginar uno más clásico. Pero lo que no tiene nada de clásico es que este sea el título de una breve nota (cuatro páginas en cuerpo menor) publicada en la última sección, la sección suplementaria de una revista. Clásicamente, “Elementos de preceptiva” funciona como nombre de un género: es el título que se da a una clase de manuales o tratados de retórica literaria. Esta discordancia entre el título (tradicional, mayor) y aquello que nombra (marginal, menor), esta primera irrupción de la diferencia (que abre un espacio entre el título y él mismo) ocasiona una perturbación en la lectura, una especie de anticipación fallida que desconcierta al lector. El título nos sorprende, diciendo: “Anuncio que esto que se va a leer es un manual de preceptiva literaria, pero no sé por qué lo anuncio ya que esto que se va a leer (la nota que está aquí abajo) no es, evidentemente, un manual de preceptiva literaria”.

Diferencia y repetición. El primer momento del ensayo profundiza la grieta por la que se desbarrancan las certidumbres del lector. Después de transcribir el comienzo de una milonga que conoció unos años atrás, “en un almacén de campaña cerca del Arapey”, y que quedó grabada en su memoria, Borges declara su propósito: distinguir las operaciones de ese “modesto espécimen literario”, los efectos que la estrofa produce en él, sin ceder a las inútiles valoraciones (“quererla por ingenua o despreciarla”). A continuación sigue el análisis, que consiste en un comentario moroso, verso por verso. A su término, la conclusión: “Hasta aquí el examen. No lo emprendí para simular virtudes secretas en la destartada milonga, sino para ilustrar las actividades que puede promover en nosotros cualquier forma verbal. Ese delicado juego de cambios, de buenas frustraciones, de apoyos, agota para mí el hecho estético. Quienes lo descuidan o ignoran, ignoran lo particular literario”³⁵. Esto es lo que Borges dice antes y después de ejecutar la lectura. Y esto es lo que retiene Sarlo, que cree que Borges dice lo que dice: “No puede resultar sorprendente [dados sus intereses formalistas] que el análisis de la ‘chabacana milonga’ sea un inventario sintáctico-semántico de las ‘sorpresas’ que proporciona al lector. Análisis de los desvíos, realizado para demostrar ‘las actividades que puede promover cualquier forma verbal’”³⁶. Lo que no puede dejar de sorprendernos es que Sarlo dé por sentado que Borges analiza esta milonga, este fragmento de poesía de las orillas, como si se tratara de uno cualquiera, de uno entre otros, sin advertir que, aunque él dice dejarlas fuera, en su forma más elemental: el adjetivo, las valoraciones entraron en juego. De “modesta”, la milonga pasa a ser considerada “chabacana” y “destartada”. El que ocupa a Borges es algo más que un espécimen popular y menor que, por haber sido escrito desde la preocupación por el procedimiento, puede ser puesto junto a la literatura culta y mayor (el *Paraiso perdido*, Cummings). Tal vez la eficacia de la milonga dependa de las técnicas con que fue producida. De lo que no cabe dudas es de que ella es horrible. La referencia puntual e innecesaria a la situación en la que conoció a ese “especimen” y a las condiciones en las que lo transcribe (“la repito con la seguridad de no equivocarme”) no pueden no hacernos pensar que tampoco en esta ocasión Borges está dis-

puesto a prescindir de la propia convicción y de la propia emoción.

¿Podemos imaginar a Sklovski refiriendo las circunstancias en las que conoció alguna de las adivinanzas eróticas que analiza en "El arte como procedimiento"? ¿Podemos imaginarlo deteniéndose en una adivinanza de mal gusto, a él, que pide disculpas al lector cuando sus ejemplos son "groseros"? Más difícil aún nos resulta imaginar que un análisis formalista se realice de acuerdo a un impulso irónico. Releemos el examen de la milonga que ejecuta Borges:

"Una vez había dos globos. En este verso, la inauguración oficial de los cuentos de hadas —la equivalencia criolla del *érase una vez* español— prepara la mención de los globos, que figuran más bien entre los encantos del siglo diecinueve. Este feliz anacronismo sentimental es el primer "efecto" de la milonga. Si Gracián la hubiera perpetrado, yo recelaría otro peor: una discordia espuria entre la soledad de la vez y la dualidad de los globos.

"Y no sabía en cuál subir. Segundo desvío. De golpe, el hecho intemporal del verso anterior se nos convierte en un increíble rasgo biográfico.

"Al punto me dirigi. Tercer desvío. Brusca determinación no esperada.

"Al del viaje de cien años. Cuarto desvío, por donde se viene a saber que el inocente compadrito de la milonga ya conocía los globos y que el destino de uno era una expedición venerable, que confiere (o requiere) longevidad en quienes la acometen. Se calla el derrotero del otro, no menos admirable sin duda.



NUMERO 42 (Invierno 1991)

Ramón Oblols, El conflicto del Golfo.
Alejandro Cercas, Socialistas y medio ambiente.
Lucio Colletti, Los comunistas Italianos.
Carmen González, Las democracias del Este
Jorge Castañeda, Latinoamérica y la guerra fría.
Francols Furet, La disgregación comunista

Suscripción anual: 1.400 ptas.
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30. 38010 Madrid

"Que me llevó a un país extraño. Sorpresa negativa, sorpresa de que no haya sorpresa, porque un país extraño es lo menos que puede justificar ese viaje.

"Donde las mulas ladraban. Aquí se aborda por primera vez una maravilla directa —claro que con pobre fortuna. Mulas ladraban quiere ser una incongruencia total, pero se libra felizmente de serlo, por la común conotación de rencor que hay en las dos palabras."⁸

¿Qué tiene de "feliz" y de "sentimental" el anacronismo del primer verso, qué de "increíble" el rasgo autobiográfico del segundo, qué de "venerable" y "admirable" el viaje del cuarto? Si esta profusión de adjetivos sublimes, excesivos, inadecuados en relación a los sujetos a los que se aplican no basta como prueba de que Borges simula "virtudes secretas en la destartada milonga", de que está obrando paródicamente a la manera de cierta crítica, volvamos sobre las puntuaciones del tercero y del quinto verso: ¿cómo hablar de "desvíos", de "sorpresas" e incluso —reducción al absurdo— de "sorpresa de que no haya sorpresa", cuando es ostensible que el lector no anticipa ni espera nada? En un quiasmo de seguro involuntario, Borges da sus golpes más eficaces, los de mayor intensidad irónica, en el análisis del primero y último verso: un desvío sintáctico-semántico que provoca un efecto de sorpresa en el lector (lo que él anticipaba una comparación entre términos valiosos se transforma, sobre la marcha, en la comparación de dos términos despreciables) y una coherente e inverosímil asociación de sentidos que convierte en otro "efecto" feliz a una incongruencia que no tiene ninguna importancia que lo sea.

Cuando hablamos de intensidad e impulso irónicos, pensamos en la forma más "simple" de ironía, la que Juan B. Ritvo llama "vulgar"⁹ (para distinguirla de otras más específicas): dar a entender lo contrario de lo que se afirma explícitamente. Borges dice que describe el funcionamiento formal de la milonga sin simular que ella posee virtudes secretas, pero al confrontar la insignificancia de cada verso con la riqueza de significaciones que él le descubre, entendemos que le está inventando valores mientras simula describirla. Como el que miente de la forma más inverosímil, para que no tomemos por verdad su mentira, para que sepamos que él miente y que sabe que lo sabemos; Borges simula que está simulando: abre una distancia tan ostensible entre el texto "tutor" y su paráfrasis que el juego de la simulación se hace evidente. Cuando nos situamos en ese lugar hacia el que la estrategia irónica apunta, el ensayo nos susurra: "digo que describo procedimientos cuando en realidad invento valores, pero los invento de un modo tan excesivo (con tan poco disimulo) que no dejo lugar a dudas de que estoy inventando. No quiero que crean que me han desenmascarado, quiero que sean mis cómplices en este juego".

Aquí nos precipitamos en una primera conclusión (primera, porque es lo primero que se nos ocurre, porque ya se nos ocurrió antes): no es literario el "espécimen" sino el juego al que da lugar: no encontramos a la literatura en la milonga —que además de ser "chabacana" carece de virtudes formales— sino en el juego doble de simulación. Antes de convencernos de que ya lo hemos dicho todo, recibimos una última señal del ensayo: no cualquier "espécimen" puede ser

la ocasión de tal juego. Es necesario que carezca absolutamente de belleza, que su sintaxis sea excesivamente torpe, como para que un elogio de él resulte, a todas luces, insostenible, una burla manifiesta. Tan desagradable y torpe como para que no se lo pueda borrar de la memoria, para que no se puedan olvidar las circunstancias en que se lo conoció. Porque sus delicadezas formales son inexistentes, la milonga pertenece a la literatura: es *condición* de su experiencia. Sólo una fealdad extrema puede ser tan atractiva y memorable como la más esplendente belleza. Aquí llamamos literatura a esa fuerza de atracción.

Si "Elementos de preceptiva" terminase donde termina el comentario de la milonga, estaríamos en condiciones de sustituir una certidumbre por otra: este no es un ensayo de poética sino de parodia, más próximo a las *Crónicas* de Bustos Domecq y a los elogios que Carlos Argentino Daneri se dirige a sí mismo que a un manifiesto formalista. Pero "Elementos de preceptiva" continúa, y lo que sigue está escrito en otro(s) registro(s). De la ironía que domina en el primer momento, apenas si encontramos un eco ligero en el segundo (el comentario de dos versos del tango "Villa Crespo"), y en los análisis que siguen (de un verso del *Paraíso Perdido*, una estrofa de Cummings y un cartel callejero) el impulso irónico parece haberse extinguido por completo. Sin la espectacularidad del comienzo, tan discreto como para que dudemos de su existencia, ese impulso reaparece por última vez en la afirmación que cierra el ensayo: la literatura "es accidental, lineal, esporádica y de lo más común"⁴⁰. En los párrafos que preceden a esta frase (aquellos en los que Borges propone la anterioridad de una estética "de los diversos momentos" por sobre la "de las obras"), todo es seriedad, ausencia de juegos indirectos.

Para Sarlo, "Elementos de preceptiva" es un "artefacto heterogéneo" porque es heterogénea la procedencia de los ejemplos a los que recurre Borges. (De esa heterogeneidad queda poco cuando se entroniza al procedimiento en punto de referencia: sin importar el contexto del que son extraídos, porque habitan en un espacio homogéneo, los ejemplos se vuelven equivalentes. No por azar, la "coherencia" y la presuposición del "sistema" son los conceptos-valores a los que apela Sarlo⁴¹). Para nosotros, la heterogeneidad del ensayo es irreducible porque se localiza no en los ejemplos, sino en el modo de su presentación. Dentro de sus límites, los límites de una dispersión excéntrica, "Elementos de preceptiva" complica dos fuerzas enunciativas diferentes, sin reducir la una a la otra (todos los enunciados del ensayo son paródicos; todos son serios) ni las dos a una tercera (alguna instancia de síntesis). En él se afirman dos acontecimientos enunciativos divergentes, y se los afirma de un modo tal que es la divergencia misma —en su valor positivo— lo que se afirma. "Nos referimos a una operación según la cual [dos modos de enunciación, dos registros enunciativos] son afirmados *por* su diferencia, es decir, no son objetos de afirmación simultánea sino en la medida en que su diferencia es también afirmada, es afirmativa."⁴² Borges dice en serio, Borges dice en broma, y en la distancia que se abre entre uno y otro decir, los opuestos, como opuestos, en tanto se oponen, se comunican. "Resonancia entre dispares" dice Deleuze⁴³, para dejar en claro que no se trata de una identidad de los contrarios. A esta incertidumbre de la enunciación, a es-

ta inestabilidad del sentido, la lectura, complicada en el juego de la diferencia, *responde* afirmando lo incierto e inestable: mostrando que si se quiere fijar un enunciado (como serio o paródico), no se puede evitar que él continúe moviéndose en su lugar bajo la sospecha de que disimula un aspecto diverso.

En este diálogo de la literatura con ella misma, diálogo entre dos incógnitas que poco se parece a la reflexión, la cuestión formalista no es más que un señuelo para atraernos hacia la discusión de otra más esencial: la de la *forma* del ensayo. Tal como la acabamos de describir (una complicación de lo diferente sin mediación), la forma de "Elementos de preceptiva" es la ironía, pero ya no en su sentido "vulgar", sino en el que le daban los románticos alemanes: "La ironía es la forma de la paradoja" (Friedrich Schlegel)⁴⁴. Una forma que "comienza a separarse como película delgada del contenido que, sin embargo, no cesa de formar: (que) se desdobra entre el acto de constituir un cierto y determinado contenido y la contemplación burlona de ese mismo acto"⁴⁵. Para decir lo que es la literatura, la identidad de lo "particular literario", Borges opta por un exceso desconcertante: ¿debemos entender que su alegato formalista es sólo una broma?, ¿lo es por completo?, ¿acaso no hay en este ensayo algo que podamos tomar absolutamente en serio?, ¿cómo saber, sin dejarnos librados a nuestras creencias, dónde está lo serio y dónde lo paródico? Una forma excesiva para un contenido insuficiente. La atracción y el rechazo entre dos registros enunciativos y la ausencia de fundamento. "Esto es la literatura, lo digo en serio. Esto es la literatura, lo digo en broma. Esto es la literatura, ¿lo digo en serio o en broma?"

En cuestiones de literatura, cuando la literatura se vuelve un cuestionamiento de sí misma, parece no haber más que un precepto elemental: cada cual según su juego.

⁴¹ En un trabajo publicado en Montevideo en 1955, Emir Rodríguez Monegal sitúa los ensayos en el conjunto de la obra borgiana de este modo: "Tal vez estas especulaciones metafísicas o teológicas de Borges carezcan de todo valor filosófico. Es probable que Borges no haya agregado una sola idea nueva, una sola intuición perdurable, al vasto corpus compilado por occidentales y orientales desde las meditaciones de los presocráticos o de las pasivas alucinaciones de Buddha. Pero son fundamentales para comprender el sentido último de su obra creadora. (...) Es evidente que sin examinar estas complejidades es imposible situar precisamente la obra creadora de este singular escritor" ("Borges: teoría y práctica", en *Número*, N° 27, diciembre de 1955: pág. 137). Para probar que se puede sustituir el léxico sin variar el discurso, casi treinta años después, Rodríguez Monegal insiste: "estas especulaciones (metafísicas o teológicas) son fundamentales para comprender cómo ha sido producida su obra, en qué campo cultural se inscribe, de dónde arrancan sus figuras, sus tópicos" (*Borges por él mismo*, Barcelona, Editorial Laia, 1984; pág. 53). Es un ejemplo de tantos que se podrían dar, pero no uno entre otros: como se sabe, Rodríguez Monegal es uno de los "intérpretes oficiales" de Borges.

⁴² Así, por ejemplo, las comunicaciones de Jaime Alazraki sobre la "estructura oximorónica" de algunos ensayos borgianos (que demuestran que Borges fue tan original en la construcción de formas ensayísticas como en la de formas narrativas); así también los trabajos de Graciela Montaldo sobre la ensayística borgiana de la década del '20 (que testimonian cómo Borges, además de enunciar un programa poético y un proyecto ideológico, inventó, en sus primeros libros, una nueva forma de practicar la crítica). Cfr. las *Referencias bibliográficas* al final de este trabajo.

⁴³ En esta dirección polémica situamos *Las Letras de Borges* de Silvia Mollay (los momentos de ese libro en los que la autora se ocupa de Borges en-

sayista) y los ensayos de Juan B. Ritvo, Sergio Cueto y Luis Peschiera. Cfr. las Referencias bibliográficas.

⁴ Antes de ser escrito, este trabajo fue expuesto en un seminario sobre "Borges: ensayo e ironía", dictado en la Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R. durante 1990.

⁵ Buenos Aires, noviembre de 1982; págs. 3-6.

⁶ Beatriz Sarlo, op. cit., pág. 4.

⁷ Idem; pág. 5.

⁸ Idem.

⁹ En "Ascasubi" en *Inquisiciones*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925; pág. 56.

¹⁰ En "La felicidad escrita", en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Editorial Gleizer, 1928; pág. 45.

¹¹ En "Para el centenario de Góngora", en *El idioma de los argentinos*, ed. cit., pág. 124.

¹² Ed. cit.; pág. 158.

¹³ Nº 22, Buenos Aires, julio de 1935 (recogido en *Páginas de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Celta, 1982; págs. 138-142).

¹⁴ En *Discusión*, Buenos Aires, Editorial Emecé, 1966, 4a. ed.; págs. 45-50.

¹⁵ "Los hábitos literarios ingleses rechazan con parejo rigor la diatriba y el ditirambo, pero la indiferencia y la fatiga son perceptibles. El hombre Swinburne interesa muy poco. La pésima costumbre contemporánea de reducir la obra a un mero documento del hombre, a un puro testimonio de orden biográfico, ha deformado la valoración de la obra. (...) No hay biógrafo de Swinburne que no deplora la pobreza de la biografía de Swinburne. Vida y muerte le han faltado a esa vida, parecen decir todos. Olvidan su opulencia intelectual: su lúcida invención y afinación de melodías verbales" (En "Swinburne", en *Sw*, Nº 33, Buenos Aires, julio de 1937; recogido en *Páginas de Jorge Luis Borges*, ed. cit.; págs. 157-58). "Hará veinte años clasificábamos a los poetas por la omisión o por el manejo de la rima; ese criterio (sin duda, insuficiente y parcial) tenía por lo menos la virtud de señalar una diferencia retórica. Ahora se prefieren las distinciones religiosas o políticas: interminablemente oigo hablar de poetas marxistas, neotomistas, nacionalistas. En 1831 observó Macaulay: 'Hablar de gobiernos esencialmente protestantes o esencialmente cristianos es como hablar de reposería esencialmente protestan-

te o de equitación esencialmente cristiana'. No menos irrisorio es hablar de poetas de tal secta o de tal partido. Más importante que los temas de los poetas y que sus opiniones y convicciones es la estructura del poema; sus efectos prosódicos y sintácticos" ("Prólogo" a la *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1941; recogido en *Páginas de Jorge Luis Borges*, ed. cit.; pág. 165).

¹⁶ En op. cit.; pág. 5.

¹⁷ "El ejercicio intelectual es hábil para establecer la virtud de estas aritméticas retóricas (metáforas y antítesis), ya que todas ellas estriban en un nexo o ligamen que anuda dos conceptos y cuya adecuación es fácil examinar. La viabilidad de una metáfora es tan averiguable por la lógica como la de cualquier otra idea, cosa que no le acontece a los versos que un anchuroso error llama sencillos y en cuya eficacia hay como un fiel y cristalino misterio" (En "Menoscabo y grandeza de Quevedo", en *Inquisiciones*, ed. cit.; págs. 42-43); "Juzgado por los preceptos de la retórica, no hay estilo más deficiente que el de Cervantes. Abunda en repeticiones, en languideces, en hiatos, en errores de construcción, en ociosos o perjudiciales epítetos, en cambios de propósito. A todos ellos los anula o los atempera cierto encanto esencial. Hay escritores —Chesterton, Quevedo, Virgilio— integralmente susceptibles de análisis, ningún procedimiento, ninguna felicidad hay en ellos que no pueda justificar el retórico. Otros —De Quincey, Shakespeare— abarcan zonas refractarias a todo examen. Otros, aún más misteriosos, no son analíticamente justificables. (...) A esta categoría de escritores que no puede explicar la mera razón pertenece Miguel de Cervantes" (En "Prólogo" a las *Novelas ejemplares*, Buenos Aires, Editorial Emecé, 1946; recogido en *Prólogos*, Buenos Aires, Editorial Torres Agüero, 1975; pág. 45).

¹⁸ En "Modos de G. K. Chesterton", en el párrafo que sigue a aquel en el que declara su admiración por las virtudes retóricas del escritor inglés, Borges se lamenta de que en sus poemas los procedimientos sean demasiado evidentes: "Han sido ejecutados con esplendor (los poemas), pero se nota demasiado en ellos el argumento. Se nota demasiado la distribución, el andamio" (ed. cit.; pág. 142). Cuando la exigencia de ir contra una interpretación que devino norma cede, cuando ya se ha disipado el fantasma del humanismo, el criterio de valoración se modifica.

¹⁹ Cfr. "El arte como artificio", en A.A.V.V.: *Teoría de la literatura de los*



NUEVA SOCIEDAD

MARZO-ABRIL 1991

Director: Alberto Koschützke

Nº 112

Jefe de Redacción: Sergio Chejfec

COYUNTURA: Carmen Sofía Brenes. Guatemala. La transición no ha concluido. Raúl Leis. Panamá. La democracia prometida. Alberto Acosta. Ecuador. La realidad de una fantasía.

ANÁLISIS: Samir Amin. El problema de la democracia en el Tercer Mundo contemporáneo. René Fregosi. Los caminos azarosos de la democracia. El Paraguay en febrero. José Carlos Rodríguez. Los laberintos de la obediencia. Paraguay 1954/1989. Yamandú González Sierra. Reglamentación de la hurra. Espada de Damocles y resistencia.

POSICIONES: Apolinar Díaz-Callejas. El Estado de sitio ante la constituyente colombiana.

LIBROS

TEMA CENTRAL: Eugenio Raúl Zaffaroni. Aspectos prácticos del derecho internacional americano de los derechos humanos. Eduardo Rodríguez M. Pluralismo jurídico. ¿El Derecho del capitalismo actual? Rosa del Olmo. La internacionalización jurídica de la droga. T. Miguel Pressburger. Justicia agraria. La tierra para el que atropella. Emilio García Méndez. Niño abandonado, niño delincuente. Lucía Larrandart. Avance policial y justicia selectiva. Alejandro del Palacio Díaz. Eficacia y reformas constitucionales. Roberto Bergalli. La quiebra de los mitos. Independencia judicial y selección de los jueces.

SUSCRIPCIONES

(Incluido flete aéreo)

América Latina

Resto del Mundo

Venezuela

ANUAL

(6 núms.)

US\$ 20

US\$ 30

Bs. 300

BIENAL

(12 núms.)

US\$ 35

US\$ 50

Bs. 500

PAGOS: Cheque en dólares a nombre de NUEVA SOCIEDAD. Dirección: Apartado 61.712 - Chacao-Caracas 1060-A. Venezuela. Rogamos no efectuar transferencias bancarias para cancelar suscripciones.

formalistas rusos, México, Editorial Siglo XXI, 3a. ed., 1978; págs. 55-70.

- ²⁰ En *S/Z* Madrid. Editorial Siglo XXI, 1980; pág. 1.
- ²¹ Del editor de una desconocida antología poética, Borges dice: "Creo percibir en él esa resignación peculiar de los historiadores de la literatura y de los filólogos que admiten y clasifican todos los libros como la astronomía clasifica todos los astros y la paciente y generosa dermatología todos los males de la piel" (En "Dudley Fitts: *An anthology of contemporary Latin American Poetry*", en *Sur*, Nº 102, Buenos Aires, marzo de 1943). Borges dibuja una transversal irónica, la vía para una risible interdisciplinaria: cuando obedecen a los imperativos de la ciencia, los discursos teórico e histórico se alejan de la literatura para acercarse a la dermatología.
- ²² En *Sur*, Nº 1, Buenos Aires, verano de 1931.
- ²³ *Idem*, pág. 176.
- ²⁴ *Op. cit.*, pág. 4.
- ²⁵ "Noticia de los kenningar", en *Sur*, Nº 6, Buenos Aires, otoño de 1932; pág. 208.
- ²⁶ "Séneca en las orillas", *ed. cit.*; pág. 175.
- ²⁷ "Noticia de los kenningar", *ed. cit.*, pág. 207.
- ²⁸ "Ejercicio de análisis", en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1926; pág. 107.
- ²⁹ "Prólogo" a Ray Bradbury: *Crónicas marcianas*: recogido en *Prólogos*, *ed. cit.*; pág. 26.
- ³⁰ "El arte narrativo y la magia", en *Sur*, Nº 5, Buenos Aires, verano de 1932; pág. 172.
- ³¹ *En op. cit.*, pág. 4.
- ³² En el sentido en que Michel Foucault habla de "reducción a sistema", en "Lo que digo y lo que dicen que digo" (*El viejo topo*, Barcelona, enero-febrero de 1979; págs. 28-29).
- ³³ *Op. cit.*; pág. 5.
- ³⁴ "Elementos de preceptiva", en *Sur* Nº 7, Buenos Aires, abril de 1933; págs. 159, 160 y 161 respectivamente.
- ³⁵ *Idem*, pág. 159.
- ³⁶ Beatriz Sarlo: *op. cit.*; pág. 5.
- ³⁷ Víctor Sklovski: *op. cit.*; pág. 61.
- ³⁸ "Elementos de preceptiva", *ed. cit.*; págs. 158-59.
- ³⁹ En "Mediación y repetición" (2a parte), en *Conjetural*, Nº 14, Buenos Aires, noviembre de 1987; pág. 38 y ss. Entre otros, el ensayo de Ritvo tiene el mérito de llamar la atención sobre la complejidad y la problematización de esta forma aparentemente "simple" de la ironía. El enigma de la ironía "vulgar" es, según Ritvo, "el sentido llamado directo. El alcance irónico ¿consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice o en disimular lo que se dice dando a entender, muy ostensiblemente, su contrario?" (pág. 39). El lector encontrará repeticiones de esta pregunta en lo que sigue de nuestro trabajo.
- ⁴⁰ "Elementos de preceptiva", *ed. cit.*; pág. 161.
- ⁴¹ "¿Qué significa este conjunto?", se pregunta Sarlo a propósito de la diversidad entre los ejemplos, para responder: "Significa que Borges ya ha completado, de algún modo, el sistema de su literatura. En 1933 y en *Sur*, armó ese artefacto heterogéneo (de Milton a la poesía popular de las orillas) al que su obra ha dotado de una coherencia que hubiera parecido, a priori, imposible" (en *op. cit.*; pág. 5).
- ⁴² Gilles Deleuze: *La lógica del sentido*, Barcelona, Editorial Paidós, 1989; pág. 179.
- ⁴³ *Idem*.
- ⁴⁴ En "Fragmentos", en A.A.V.V.: *Los románticos alemanes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- Un tiempo después de haber sido escrito este trabajo, el Profesor Darfo González me pone en conocimiento de dos ensayos en los que se sugiere un parentesco entre la ironía borgiana y la que practicaron los románticos alemanes: "El último de los exquisitos" de E. M. Cioran y "Borges filósofo" de Louis Vax (Cfr. *Referencias bibliográficas*). Del primero de esos ensayos —uno de los textos que mayor justicia hace a la obra de Borges, transcribo un momento: "El juego en Borges recuerda la ironía romántica, la exploración metafísica de la ilusión, el malabarismo con lo ilimitado. Friedrich Schlegel, hoy en día, se halla adosado a la Patagonia..."
- ⁴⁵ Juan B. Ritvo: *op. cit.*; pág. 41.

Referencias bibliográficas

- ALAZRAKI, Jaime: "Estructura oximorónica en los ensayos de Borges", en A.A.V.V.: *Asedio a Jorge Luis Borges*, Barcelona, Editorial Ultramar, 1982; págs. 117-128.
- : "Borges: una nueva técnica ensayística", en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, Toronto, Universidad de Toronto, 1970; págs. 137-143;
- : "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar", en *Revista Iberoamericana*, Nº. 118-119, enero-junio de 1982; págs. 11-20.
- BORGES, Jorge Luis: *Inquisiciones*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925.
- : *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1926.
- : *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Editorial Gleizer, 1928.
- : *Discusión*, Buenos Aires, Editorial Emecé, 4a. ed., 1966.
- : *Prólogos*, Buenos Aires, Editorial Torres Agüero, 1975.
- : *Páginas de Jorge Luis Borges*. Seleccionadas por el autor, Buenos Aires, Editorial Celta, 1982.
- : "Séneca en las orillas" (en *Sur*, Nº 1, Buenos Aires, verano de 1931; págs. 174-179); "El arte narrativo y la magia" (en *Sur*, Nº 5, verano de 1932; págs. 172-179); "Noticia de los Kenningar" (en *Sur* Nº 6, otoño de 1932; págs. 202-208); "Elementos de preceptiva" (en *Sur*, Nº 7, abril de 1933; págs. 158-161); "Dudley Fitts: *An anthology of contemporary Latin American Poetry*" (en *Sur*, Nº 102, marzo de 1943).
- CUETO, Sergio: "Fragmentos sobre la entonación ensayística", en Sergio Cueto y Alberto Giordano: *Borges y Bio Casares ensayistas*, Rosario, Ediciones Paradoxa, 1988; págs. 17-27.
- CIORAN, E. M.: "El último de los exquisitos", en A.A.V.V.: *Destiempo de Borges*, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, Nº 188, México, agosto de 1986; pág. 70.
- DELEUZE, Gilles: *La lógica del sentido*, Barcelona, Editorial Paidós, 1989.
- GIORDANO, Alberto: "Borges ensayista: avatares de la lectura", en *La papiroleta*, Nº 2 y 3, Buenos Aires, diciembre de 1987 y abril de 1988; págs. 54-56 y 43-46 respectivamente.
- : "El ensayista argentino y la tradición", en Sergio Cueto y Alberto Giordano: *Borges y Bio Casares ensayistas*, Rosario, Ediciones Paradoxa, 1988; págs. 5-16.
- MONTALDO, Graciela: "Los ensayos del joven Borges", en *Espacios* Nº 6, Buenos Aires, octubre-noviembre de 1987; págs. 20-22.
- : "Borges: una vanguardia criolla", en A.A.V.V.: *Irigoyen, entre Borges y Arlt*, Tomo VII de la *Historia social de la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1989; págs. 215-228.
- MOLLOY, Silvia: *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1979; págs. 20-24, 172 y ss. y 184 y ss.
- REST, Jaime: *El laberinto del universo*. Borges y el pensamiento nominalista, Buenos Aires, Editorial Librerías Fausto, 1976.
- RITVO, Juan B.: "El filósofo sublime", en *Sitio*, Nº 4/5, mayo de 1985; págs. 71-73.
- : "Mediación y repetición", en *Conjetural*, Nº 10 y 14, Buenos Aires, agosto de 1986 y noviembre de 1987; págs. 55-66 y 33-46 respectivamente.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: "Borges: teoría y práctica", en *Números*, Nº 27, diciembre de 1955.
- : *Borges por él mismo*. Barcelona, Editorial Laia, 1984; págs. 49-72.
- SARLO, Beatriz: "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo", en *Punto de Vista* Nº 16, Buenos Aires, noviembre de 1982; págs. 3-6.
- PESCHIERA, Luis: "Nueve ensayos borgeanos", en A.A.V.V.: *Borges juegos de lectura*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1988; págs. 27-30.
- VAX, Louis: "Borges filósofo", en A.A.V.V.: *J. L. Borges*, Buenos Aires, Editorial Freeland, 1978; págs. 97-104.

