

XIV Congreso Internacional de  
Literatura Iberoamericana  
(Prato, 1969)

El ensayo y la crítica lit en  
Iberoamérica

Kurt L. Levy, y text Ellis, eds.

Hechos lit'1 de Lit Iberoamericana,  
Univ. de Prato; Prato, 1970.

## BORGES COMO CRITICO LITERARIO Y EL PROBLEMA DE LA NOVELA

DARIO PUCCINI

Università di Cagliari

Es preciso hacer una aclaración previa: Jorge Luis Borges nunca ha sido ni ha pretendido ser crítico literario en el sentido "técnico" de la expresión y en el significado "funcional" de la misma.<sup>1</sup> Pocos y escasos, en definitiva, son los escritos y los artículos de Borges que podemos incluir bajo este signo determinante y distintivo: el libro sobre Evaristo Carriego, la conferencia acerca de Nathaniel Hawthorne, el estudio sobre Lugones, el ensayo de interpretación de "La poesía gauchesca" (parcialmente utilizado después como prólogo de la antología de 1955), unas páginas sobre el *Martín Fierro* y algunas notas más; en suma, menos de la sexta parte, quizás, del total de sus páginas en prosa. En cambio, es raro encontrar un escritor más preocupado por la esencia de la literatura, tan metido en la discusión y en la definición del "hecho literario" como problema general. Adoptando la distinción hecha por Wellek y Warren en *Theory of Literature*, Thomas R. Hart, Jr. ha escrito muy a propósito que se puede decir "that Borges is less a literary critic than a theorist of literature".<sup>2</sup> El caso es que resulta difícil, por lo que se refiere a Borges —escritor tan hondamente libresco, tan seriamente entregado a la manipulación del material literario (y filosófico, y mágico, etc.), y tan íntima y fantásticamente hundido en su vasta y heterogénea cultura— tomar por separado sus juicios y consideraciones acerca de otros autores: quiero decir resegar del conjunto de sus páginas sus "simpatías y diferencias", como él suele escribir a menudo, trayendo a colación el famoso título de Alfonso Reyes. Además, su ensayo crítico tal vez más completo —el que dedica a Hawthorne— no pasa de ser un correcto ensayo de buena lectura, más bien descriptivo y didáctico, sin ninguno de los geniales aciertos y atisbos tan frecuentes en sus páginas; y, en cuanto a sus "simpatías", no nos sorprende encontrar elogios de Poe y Kafka, pero sí nos extraña mucho el hecho de que tenga en estimación ilimitada escritores como Chesterton, Wilde o Wells, así como nos parecen un poco raras las palabras de alabanza que otorga a Shaw, frente al casi completo desconocimiento de Pirandello, o de Musil o de otros autores importantes. Pero eso se explica muy fácilmente: en primer lugar, porque los escritores no representan a los ojos de Borges sino meros accidentes o fortuitas personificaciones de aquella inmensa biblioteca

de Babel en que se cifra la literatura; y, en segundo lugar, porque la imaginación de Borges halla sólo en algunos, no en otros libros, los estímulos y las sollicitaciones que le sirven para sus ficciones y sus divagaciones estéticas, morales y filosóficas.

Necesaria e imprescindible era, por lo tanto, nuestra aclaración previa. Ella puede valer al menos para que no se interpreten como conceptos generales sobre la literatura sus preferencias y su poética: quiero decir su originalísima virtud de hacer "ficciones" sobre otras "ficciones", de sacar "cuentos" de sus maravillosas aventuras entre los cuentos, entre las fábulas, entre las supersticiones, entre las ideas, entre los libros y entre las bibliotecas; para que no se confundan, en fin, sus cuentos, que se parecen a ensayos, con sus ensayos críticos, que se parecen a cuentos.

Desde luego, la discusión sobre Borges crítico puede tener dos finalidades: la de rastrear sus ideas particulares y generales sobre la literatura para explicar su literatura y su poética; o más bien para quedarnos en ellas, para extraer de sus ideas particulares y generales una indicación estética, o sea una manera de ver la literatura y las obras, que resulte definida, característica, coherente. Las dos operaciones son igualmente interesantes y provechosas; lo que importa es no olvidarse nunca de que ellas son fundamentalmente complementarias: que la segunda, en resumidas cuentas, nos conducirá siempre hacia aquel producto literario complejo y finito que es Jorge Luis Borges.

Cuando Gérard Genette escribe, en *Figures*, que "pour Borges, comme pour Valéry, l'auteur d'une œuvre ne détient et n'exerce pas sur elle aucun privilège, qu'elle appartient dès sa naissance (et peut-être avant) au domaine public et ne vit que de ses relations innombrables avec les autres œuvres dans l'espace sans frontières de la lecture",<sup>3</sup> recuerda la frase de Borges "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 incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones",<sup>4</sup> cumple con la segunda de las dos operaciones citadas y pone de relieve una concepción central de nuestro escritor. Conforme a esta concepción —que Genette llama "utopie totalitaire de la littérature"— hay que considerar las obras como "sistemas circulares". "Bertrand Russell —escribía Borges ya por el año 1932, en unas páginas que Genette parece desconocer— define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal".<sup>5</sup> En el concepto de nuestro

escritor —que adelanta claramente opiniones que sólo en años recientes se han afirmado con cierta autoridad, desde *La hora del lector* de José María Castellet, que es de 1957, hasta *Opera aperta* de Umberto Eco, que es de 1962— un texto, en cuanto diálogo o forma de relación, está siempre abierto hacia el lector. "Le temps des œuvres —nota aquí Genette— n'est pas le temps défini de l'écriture, mais le temps indéfini de la lecture et de la mémoire".<sup>6</sup> Pero si es así, si un texto es sólo diálogo hacia lo indefinido, ¿cuál puede ser su sentido averiguable y su mensaje efectivo? ¿Cuál es en fin su condición y su valor gnoseológico? Aquí surge el problema de la relación efectual que puede establecerse entre los interlocutores de aquel diálogo. Por lo que se refiere al autor, Borges escribe:

Un interlocutor no es la suma o promedio de lo que dice: puede no hablar y traslucir que es inteligente, puede emitir observaciones inteligentes y traslucir estupidez. Con la literatura ocurre lo mismo; d'Artagnan ejecuta hazañas innumerables y Don Quijote es apaleado y escarnecido, pero el valor de Don Quijote se siente más. Lo anterior nos conduce a un problema estético no planteado hasta ahora: ¿Puede un autor crear personajes superiores a él? Yo respondería que no y en esa negación abarcaría lo intelectual y lo moral. Pienso que de nosotros no saldrán criaturas más lúcidas o más nobles que nuestros mejores momentos.<sup>7</sup>

Al contrario de lo que deduce Genette, en estas líneas Borges manifiesta su completo desacuerdo con Unamuno, según el cual Don Quijote, al fin y al cabo, resultaría superior a Cervantes. Por lo que se refiere al lector, las cosas son más complejas, ya que Borges parece en parte compartir la desconfianza de "los antiguos" hacia la palabra escrita (véase lo que escribe en la nota "Del culto de los libros", en *Otras inquietaciones*). "El libro no elige a sus lectores", declara en aquellas páginas,<sup>8</sup> "aunque pueda verlos en sus contemporáneos y en cierto modo preverlos en sus descendientes". De ahí brotan ciertos "anacronismos" típicos de Borges, cuando dice, a propósito de Kafka, que "cada escritor crea a sus precursores" y que Browning encontró quizás sus verdaderos lectores sólo a través de la mediación de Kafka... Pero, si refutamos como ingeniosas elucubraciones de la fantasía de Borges tales "anacronismos", no podemos pasar por alto frases como ésta: "Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, *menos por el texto* [subrayado por mí] que por la manera de ser leída".<sup>9</sup> O a propósito de las traducciones homéricas: "*El Quijote*, debido a mi ejercicio congénito del español, es un momento uniforme, sin otras variaciones que las deparadas por el editor, el encuadernador y

el cajista; la *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los parreados de Chapman hasta la *Authorized Version* de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la *saga* vigorosa de Morris o la irónica novela burguesa de Samuel Butler".<sup>10</sup> Así que, debido a "la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje", Borges termina sus consideraciones con la rotunda afirmación que "el concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio".<sup>11</sup> Si colocamos estas afirmaciones al lado de otras extremas como la de los bibliotecarios de "La biblioteca de Babel", que "repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en líneas caóticas de la mano", podríamos decir, con Hart, que "the remark applies with equal force to Borges's own, often fantastic, stories, and to his criticism of other men's writings, of whatever kind".<sup>12</sup> Y podríamos inferir, en conclusión, que la posición de Borges crítico es sustancialmente escéptica, como observa el mismo Hart, y que la crítica literaria, en la visión borgiana del mundo, no tiene posibilidad alguna de averiguación científica.

Fallaría así nuestro propósito de derivar de la pluma refractaria de Borges no sólo una propuesta orgánica de crítica literaria sino también una propuesta funcional de teoría literaria. Sin embargo, pensamos con Hart que "it is worth stressing that Borges's critical principles, despite the fanciful way in which they are usually presented, are sound enough, and that they do form a coherent, if not a comprehensive, theory of literature".<sup>13</sup> Y que si algunas "inquisiciones" de Borges lo llevan hasta una forma de escepticismo, esto no quita valor a sus adquisiciones parciales (por ejemplo, la de considerar las obras como "sistemas circulares"), porque las consecuencias extremas que él deduce de sus intuiciones, como al comienzo tuvimos la oportunidad de explicar, pertenecen más bien a su poética que a su idea profunda de la literatura. Sospechamos, por ejemplo, que la misma "utopie totalitaire de la littérature", dibujada por Genette de las páginas de Borges, se convierta al fin y al cabo en una especie de "literaturización totalitaria de la utopía", esto es, en una grande hipérbole inventiva, pues su mundo de ficción no puede ni debe tener límites.<sup>14</sup>

La idea profunda de la literatura que vive en Borges quizás solamente se desarrolle de manera coherente y completa en el estudio de la novela. Hay que aclarar de antemano que el concepto de novela, esfumado en el de "ficción" (y en la práctica de sus "ficciones"), es más

amplio que nuestro concepto tradicional de la misma (aunque la palabra española "novela" sea ya, en principio, más extensiva del término francés o italiano "roman" o "romanzo", pues abarca un significado más vasto). Son "novelas", según Borges, la *Odisea* y los *Canterbury Tales* de Chaucer, *The Life and Death of Jason* de William Morris y el *Martín Fierro* de José Hernández;<sup>15</sup> y estos ejemplos, todos puntualmente sacados de las páginas de nuestro escritor, ya bastan para justificar su extenso y alto concepto de la novela.

Tan alto es este concepto que Borges —exceptuando algunos escritores que parecen compendiar, a sus ojos, "toda una literatura", como Joyce, Goethe, Shakespeare, Dante y Quevedo<sup>16</sup>— no vacila en dar la primacía literaria a la novela, porque ella encierra con más frecuencia la calidad de perduración. Escribe Borges, en una oportunidad: "No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen su texto) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el *Quijote* gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión".<sup>17</sup>

Tres son los caracteres fundamentales que rigen la invención novelística, según la teoría de Borges: la ley de causalidad, que tiene cierta relación con la magia; la intención alegórica, que preside a su génesis y acompaña su proceso; y la que nuestro escritor llama la "postulación de la realidad", que consiste para los novelistas en tomar como "postulados" (demostrables pero no demostrados) algunos rasgos generales de la realidad. Estas tres líneas internas de la novela coinciden y se juntan en un punto: allí donde logran el máximo de alusividad, de ambigüedad, de plasticidad; y es en este momento precisamente que se realiza el máximo de perduración. Así la novela da su metafórica vuelta al mundo. "La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo".<sup>18</sup>

De todas maneras, anticipada una de las consecuencias de la teoría borgiana de la novela, examinamos con más detenimiento los tres caracteres enunciados, así como nuestra *μαιευτική τέχνη* los ha sacado de los textos rigurosos y difíciles, y, al mismo tiempo, imaginativos y divagatorios de Borges, y principalmente de los ensayos "La postulación de la realidad", "El arte narrativo y la magia" y "De las alegorías a la novela".

El primer carácter, regulado por la ley de causalidad, se ordena en series de *porrmeneores profetizantes* derivados del principio de la simpatía.

que Frazer ha estudiado en la magia y "que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes".<sup>19</sup> "Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también",<sup>20</sup> y Borges la reconoce en algunos rasgos novelescos de la "narración verosímil de las aventuras fabulosas de Jasón"<sup>21</sup>; en el *Narrative of A. Gordon Pym* de Poe; en unos pasos de Chesterton y en algunos buenos films.

El segundo, que toma origen de la alegoría, se ordena en un plano de *pormenores simbólicos*. Borges escribe que como la literatura alegórica "es fábula de abstracciones", así la "novela lo es de individuos". Y prosigue: "Las abstracciones están personificadas; por eso, en toda alegoría hay algo novelístico. Los individuos que los novelistas proponen aspiran a genéricos (Dupin es la Razón, Don Segundo Sombra es el Gaucho); en las novelas hay un elemento alegórico".<sup>22</sup>

El tercer carácter, que se refiere principalmente al escritor clásico en sentido no histórico sino arquetípico (y los ejemplos citados por Borges son los del historiógrafo Gibbon, de Cervantes, Tennyson, otra vez Morris, Larreta, Defoe y Moore), y que se define como "postulación de la realidad", se ordena en serie de *pormenores lacónicos*. "La postulación de la realidad", escribe Borges, "puede asumir tres modos, muy diversamente accesibles. El de trato más fácil consiste en una notificación general de los hechos que importan... El segundo consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos... El tercer método, el más difícil y eficiente de todos, ejerce la intervención circunstancial" y es sustancialmente "insinuativo".<sup>23</sup>

En estos tres puntos, aunque resumidos y esquematizados, bien se puede entrever, de un lado, la actualidad y la vigencia de algunas de las formulaciones borgianas (el principio de la simpatía, la clasificación en serie de pormenores narrativos y de los procedimientos de la novela parecen intuiciones premonitorias del estructuralismo) y, de otro lado, la potencial fertilidad de ciertas proposiciones. Sería, sin embargo, ilusorio y ficticio creer que Borges se haya quedado siempre fiel a esas proposiciones y formulaciones, porque, como ya advertimos, nada de sistemático existe en su pensamiento y particularmente en su pensamiento crítico. Por lo tanto, con el transcurrir de los años, se pueden hallar en sus ideas acerca de la novela vacilaciones y cambios. Por ejemplo, en una entrevista publicada hace poco —significativamente titulada "Borges contradiciéndose"— nuestro escritor negó en sustancia a la novela la primacía que antes le otorgaba, para entregarla ahora al cuento:

"porque la novela es un género que puede pasar, es indudable que pasará; [mientras] el cuento no creo que pase", pues los cuentos "aunque dejen de escribirse, seguirán contándose".<sup>24</sup> Pero no hay que olvidarse —en contra del Borges que acabo de citar— del Borges de antes y quizás de siempre, volviendo a meditar, a este propósito, sobre su concepto amplio de "ficción" y de "novela" al cual nos referimos en las páginas anteriores.<sup>25</sup>

Además, el problema allí planteado es fundamentalmente distinto: no es de crítica literaria en general —o en el sentido científico e histórico de la palabra— sino de simple predilección o militancia literaria: es, en fin, sólo una sutil diagnosis sobre las posibilidades de la novela actual y futura. Mucho se ha escrito, en estos años, y todavía se sigue escribiendo, acerca de la crisis de la novela y de la probable "muerte de la novela". El tema —que tiene interesantes implicaciones con el que estamos tratando— surgió a raíz del aparente o real agotamiento del género, del aparente o real callejón sin salida en que se encontró la novela después (y quizás a causa) de los extraordinarios *exploits* de Proust, Joyce, Musil y Kafka. Ya en una nota titulada (de manera muy expresiva y sintomática) "Vindicación de *Bouvard et Pécuchet*", Borges se había enfrentado con el tema, diciendo algo que atañe directamente a su ideal narrativo y novelístico:

Las negligencias o desdenes o libertades del último Flaubert han desconcertado a los críticos; yo creo ver en ellas un símbolo. El hombre que con *Madame Bovary* forjó la novela realista fue también el primero en romperla. Chesterton, apenas ayer, escribía: 'La novela bien puede morir con nosotros'. El instinto de Flaubert presintió esa muerte, que ya está aconteciendo —¿no es el *Ulises*, con sus planos y horarios y precisiones, la espléndida agonía de un género?—, y en el quinto capítulo de la obra condenó las novelas estadísticas o etnográficas de Balzac y, por extensión, de Zola. Por eso, el tiempo de *Bouvard et Pécuchet* se inclina a la eternidad; por eso, los protagonistas no mueren y seguirán copiando, cerca de Caen, su anacrónico *Sottisier*, tan ignorantes de 1914 como de 1870; por eso, la obra mira, hacia atrás, a las parábolas de Voltaire y de Swift y de los orientales y, hacia adelante, a las de Kafka.<sup>26</sup>

Autorizados por estas anotaciones —que lindan con la poética, o, mejor dicho, con la poética borgiana— podríamos preguntarnos ¿cuál en el fondo es o sería el ideal de la novela (o la novela ideal — da lo mismo) que se encierra, o se encerraba, en Borges cuando hacía tales afirmaciones, el ideal de novela hacia el cual quizás Borges tendió o que pensaba crear y ahora dice que nunca quiso crear,<sup>27</sup> puesto que la novela, en su pensamiento, tendría que cambiar y llegar a ser "parábola", pura

"ficción" u otra cosa? Pues bien, al recorrer sus páginas de crítica o de comentario sobre la novela o sobre las novelas, se puede afirmar —y seguramente con grande aproximación a sus convencimientos íntimos— que este ideal se mueve entre estos términos: una interpretación la más libresca del *Quijote*,<sup>28</sup> una consideración la más comprensiva del *Bouvard et Pécuchet*, y una estimación la más incondicionada del *Ulises* de Joyce.<sup>29</sup> O de todas maneras cabe pensar que este ideal se identificó para Borges —y, en cierto modo, se realizó en Borges— con el ideal que siempre persiguió Flaubert: "La creación de una obra puramente estética en prosa",<sup>30</sup> o sea una obra capaz de borrar los confines entre prosa y verso.

#### NOTAS

1 Hay también quienes han negado a Borges toda actitud crítica. Adolfo Prieto, por ejemplo, en *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, 1954, p. 33, declara: "rara vez ha corrido la aventura de la crítica con todas las precauciones y supuestos que ésta implica. Las numerosas notas que ha publicado hasta ahora son, en buena parte, comentarios circunstanciales de un lector hedonista. Abunda en observaciones agudas. [Pero] los puntos de vista valen aislados del contexto, mejor dicho, valen mucho más que el contexto". En cuanto a nuestro análisis, se han desechado los libros que Borges ha llamado "olvidables y olvidados" como *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza* y las notas menores.

2 Thomas R. Hart, Jr., ha escrito una nota muy perspicaz y detallada sobre "The Literary Criticism of Jorge Luis Borges" en *Modern Language Notes*, LXXVIII, 1963, pp. 489-503. Hay en su nota varios puntos que merecerían un comentario adecuado, como los tres principios que él deduce de la teoría literaria de Borges. Algunas observaciones quedarán implícitas en nuestra exposición, otras serán objeto de un estudio ulterior. Por lo que se refiere a la deuda de Borges hacia Benedetto Croce, aunque sea cierta al menos en la primera etapa de su trabajo crítico, pienso que Hart le otorgue demasiada importancia. Algunos de los ensayos críticos de Borges, y no de los menos logrados y trascendentes, nacen precisamente como confutaciones de afirmaciones y posiciones de Croce: p. ej., "La postulación de la realidad", (*Discusión*, pp. 67-74) y "De las alegorías a la novela", (*Otras inquisiciones*, pp. 211-215). El mismo Hart, en algunos párrafos de su nota, pone de relieve divergencias entre los dos autores, principalmente en lo que corresponde al Borges más reciente. Ve, además, puntos de contacto con Northrop Frye (y no habla de los contactos con la obra crítica de Eliot, que en cambio me parecen muy notables) y con otros críticos muy distintos de Croce. Pero el lector de nuestras páginas podrá juzgar, a través de

sus propios conocimientos, hasta qué punto el argentino se aleja del italiano en varias de sus formulaciones.

- 3 Gérard Genette, "L'Utopie littéraire", *Figures*, París, 1966, p. 130.
- 4 *Ibid.*, p. 130 y en *Otras inquisiciones*, p. 218.
- 5 *Discusión*, p. 105.
- 6 Genette, p. 132.
- 7 *Otras inquisiciones*, p. 219.
- 8 *Ibid.*, p. 158.
- 9 *Ibid.*, p. 218.
- 10 *Discusión*, pp. 106-107.
- 11 *Ibid.*, p. 106.
- 12 *Ficciones*, p. 23, y Hart, p. 503.
- 13 Hart, p. 503.
- 14 Contradicciones no faltan en las páginas críticas de Borges. Hay que decir, parafraseando a Ernesto Sábato, "En torno de Borges", *Casa de las Américas*, núms. 17-18, pp. 7-12, que existen dos Borges no sólo en lo que se refiere a su obra creativa sino también en lo que se refiere a su actividad crítica. Y es el mismo Sábato quien nos sugiere que los dos Flaubert y los dos Lugones que salen de sus escritos críticos son únicamente el producto de las vacilaciones y las contradicciones internas, visibles en su obra de creación. "Al lado del Borges que no retrocede ante el oropel y el barroquismo más externo —escribe Sábato— existe el gran poeta que en memorables versos de sencilla belleza nos ha conversado de los patios de la infancia, de los melancólicos barrios porteños, de la pampa antepasada; el poeta que, en sus mejores cuentos, los más austeros, nos ha logrado transmitir la nostalgia por el infinito, la tristeza de la vejez y la muerte, el culto del coraje y la amistad".
- 15 Estas indicaciones se encuentran en varias notas y en algunos ensayos de Borges.
- 16 *Otras inquisiciones*, p. 64.
- 17 *Discusión*, p. 48.
- 18 *Otras inquisiciones*, pp. 126-127.
- 19 *Discusión*, p. 88.
- 20 *Ibid.*, p. 89.
- 21 *Ibid.*, p. 82.
- 22 *Otras inquisiciones*, p. 215.
- 23 *Discusión*, pp. 71-72.
- 24 Ver César Fernández Moreno, "Borges contradiciéndose", en *Revista Nacional de Cultura*, no. 187, Caracas, enero-marzo de 1969.
- 25 Siempre a propósito del mismo concepto se puede observar que también el cuento es en Borges una forma no para contar hechos, personajes, situaciones, etc., sino para relatar las líneas secretas o los emblemas o los símbolos de los hechos, de los personajes, de las situaciones, etc. Así que yo tendría la tentación de traducir el título (y la definición) *Ficciones* de Borges con el título (y la defi-

- nición) de *Condensed Novels*. Este título (y definición) es del escritor Bret Harte, el cual tentó de realizar con tal fórmula una versión telegráfica y sobre todo una parodia y una caricatura de las novelas sentimentales, policiales, etc.
- 26 *Discusión*, p. 142. (Nótese que aquí también Borges habla de "eternidad", o sea utiliza un concepto que está hondamente arraigado en su problemática de la literatura).
- 27 Y aquí —aunque no me gusten en absoluto las explicaciones puramente biográficas— podríamos inferir que Borges ya no piensa en esto a causa de su edad, de las dificultades de la vista, etc., como él mismo en efecto declara en la citada entrevista.
- 28 Esta es precisamente la interpretación que leemos en las páginas de Borges. Sobre la vinculación de la famosa novela con los problemas libresco, ha escrito una nota interesante Martín de Riquer en "El Quijote y los libros", *Papeles de Son Armadans*, CLX, julio de 1969.
- 29 Todas las referencias a Joyce (que encabeza la lista de los escritores que compendian "toda una literatura", acompañado por Goethe, Shakespeare, Dante y Quevedo) y al *Ulises* son, en los escritos de Borges, de un entusiasmo sin límites.
- 30 "Flaubert y su destino ejemplar", *Discusión*, p. 148.

JORGE LUIS BORGES:  
DEL ENSAYO A LA FICCION NARRATIVA

ALBA OMIL DE PIEROLA  
*Universidad Nacional de Tucumán*

Los críticos y estudiosos de la obra de Jorge Luis Borges han señalado hitos o etapas en su trayectoria de escritor: primero la lírica, después el ensayo y al final la ficción narrativa. Se ha visto también cómo la entrada en una nueva etapa no supone la anulación de la precedente sino su enriquecimiento, así el lírico pervive en el ensayista y el rigor de los ensayos pasa a los cuentos, mientras, por otra parte, su obra crítica es fundamental para comprender tanto su producción poética como sus narraciones.

En este trabajo queremos señalar la íntima conexión —la interrelación— que hay entre los ensayos y las ficciones narrativas de nuestro autor. Hay ensayos que han sido ampliados, complementados diríamos, para emplear un término caro a Borges, con cuentos, y éstos, a su vez, son el símbolo, la materia donde se sustentan sus inquietudes metafísicas. La raíz, muchas veces la motivación, de sus ficciones, su sentido final, están en la masa ensayística fragmentaria y multifacética. Tanto su particular obra crítica como sus incursiones metafísicas y teológicas, son el camino obligado para llegar a lo hondo de sus ficciones. Y así, el final de un estudio sobre Hawthorne supone el comienzo de un cuento ("El sur") que vendrá a "rescatar esta deficiente y harto digresiva lección". En sus diferentes ensayos sobre la poesía gauchesca, hace hincapié en dos episodios del *Martín Fierro*: la noche en que Cruz abandona la partida policial de la que es comandante y se pasa al bando de Fierro, y la payada de éste con el moreno. Ambos episodios han dado lugar a dos cuentos memorables: "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", y "El fin".<sup>1</sup>

Aunque en el epílogo de *El Aleph* manifieste que "Biografía..." es "una glosa del *Martín Fierro*", esta aseveración es pura modestia porque el cuento supera en seguida los márgenes de dicha obra y logra una profunda originalidad. En otro trabajo nos hemos ocupado de distintos aspectos de este cuento. Aquí sólo vamos a referirnos a sus vínculos con diferentes ensayos del autor.

El cuento aporta una primera novedad al poema: gira en torno al problema del destino: "Mi propósito no es repetir su historia. De los