

Iberomaniz

53 (2001) : 68-110
Alfonso de Toro

Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar

Universität Leipzig

**La "literatura menor", concepción borgesiana del 'Oriente' y el juego con las referencias.
Algunos problemas de nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges**

L'autre procède à force de sécheresse et de sobriété, de pauvreté voulue, poussant la déterritorialisation jusqu'à ce que ne subsistent plus que des intensités.

[...]

Combien de gens aujourd'hui vivent dans une langue qui n'est pas la leur?

[...]

[...] comment arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage, et de le faire filer suivant une ligne révolutionnaire sobre? Comme devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue?

[...]

Mais, ce qui est intéressant encore, c'est la possibilité de faire de sa propre langue, à supposer qu'elle soit unique, qu'elle soit une langue majeure ou l'ait été, un usage mineur. Être *dans* sa propre langue comme un étranger [...]

[...]

Wörterflucht. Se servir du polylinguisme dans sa propre langue, faire de celle-ci un usage mineur ou intensif, opposer le caractère opprimé de cette langue à son caractère oppresseur, trouver les points de non-culture et de sous-développement, les zones de tiers monde linguistiques par où une langue s'échappe, un animal se greffe, un agencement se branche.

(Deleuze/Guattari 1975: 35, 48, 49)

1. Prolegómenos del problema a tratar

En las páginas siguientes discutiré dos aspectos que, a pesar de no contribuir en todos los casos a una nueva interpretación de la obra de Borges (como se pretende en esas obras en forma generalizada), nos dan a conocer nuevas tendencias de recientes publicaciones en la investigación sobre la obra del escritor argentino. Se trata de construcciones muy particulares, hasta personales, por un lado de un Borges "criollo" ("el otro Borges", "el Borges de las orillas"), que es confrontado con un "Borges universal", y por otro lado, de un Borges "historizante", casi "realista". Como estas tendencias se han puesto algo de moda, especialmente por la polémica que han desarrollado, y porque gozan de cierta aceptación, es necesario someterlas a un análisis diferenciado y crítico. En algunos casos representan más bien un retroceso en la investigación borgesiana que un beneficio y contribuyen tanto a una "provincialización" y reducción de la identidad literaria de Borges como a una sobrecargada interpretación (*overinterpretation/Überinterpretation*) de su obra. En otros casos estas publicaciones constituyen una sensata y notable complementación del panorama de la crítica borgesiana. A razón de lo intrincado de las posiciones, me parece imprescindible entrar en este debate, especialmente porque la obra de Borges habla, en muchos casos, con un lenguaje bastante diferente al del propuesto por los críticos en cuestión. Esta crítica parte de las obras de juventud de Borges e incluye también su obra madura.

Particular atención le dedicaremos al trabajo de Balderston ya que este libro ha tenido una fuerte repercusión en la investigación de la obra de Borges, al parecer, por el mero hecho de poner lo "histórico" como la única interpretación correcta de la obra de Borges, excluyendo prácticamente toda la crítica borgesiana anterior y posterior a la publicación de su libro, en particular la de proveniencia semiótica, estructuralista y postestructuralista.

Iniciemos por esto con el siguiente hecho: Borges se manifestó en forma muy negativa con respecto a su obra de juventud (escrita por los años 20) y excluyó varias de éstas cuando Emecé le propuso el proyecto de editar sus obras completas a partir de 1953 (las cuales se imprimen definitivamente en 1974, se reimprimen en 1989 y 1996)⁽¹⁾. Se trata de *Inquisiciones* (1925, reimpresa en 1994), *El tamaño de mi esperanza* (1926, reimpresa 1994) y *El idioma de los argentinos* (1928, reimpresa en 1994). Las tres obras fueron puestas a disposición por María Kodama para una nueva edición por razones muy pertinentes (vid. Prólogo a *El tamaño de mi esperanza* pp. 7-8). Kodama hizo bien en reeditar estas obras ya que así tanto el lector especializado como el no especializado pueden obtener una visión más o menos completa del autor. A pesar de todo, no se puede obviar el hecho de que Borges sentía no tener nada que ver con semejantes libros que además no eran siempre de fácil acceso para la investigación internacional; ambos hechos contribuyeron en forma sustancial a que la crítica borgesiana haya dejado estas obras de juventud al margen o fuera de su interés, lo cual naturalmente no justifica que por ejemplo obras tales como *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925) no hayan tenido la resonancia de *El Aleph* o *Ficciones*. Sobre la base de estos datos no me parece pertinente que en algunas de estas nuevas publicaciones se acuse a la crítica borgesiana de arbitrariedad y de haber tabuizado y censurado una parte de la obra de Borges por haber considerado en su generalidad aquellas obras incluidas en *Obras Completas* (1974), privilegiando *El Aleph* y *Ficciones*, dos colecciones de cuentos que constituyeron y constituyen la fama mundial de Borges, a desmedro del estudio del "Borges criollo", del supuesto trasfondo o contexto histórico de sus obras y del contexto cultural rioplatense que lo circundaba. Que en este momento se estén considerando o reconsiderando otros aspectos

de la obra de Borges -como también es el caso respecto de los aportes sobre la postmodernidad y postcolonialidad de Borges en los últimos años- me parece imprescindible, pero no un motivo para excluir y eliminar una parte o casi toda la investigación que se ha hecho sobre Borges como lo propaga Balderston en un libro manifiestamente polémico (vid. más abajo). También hay un eco de lo anterior en el trabajo de Sarlo (vid. más abajo), mas en este caso se trata de una bienvenida y seria publicación. Un tercer trabajo que representa una posición muy equilibrada es el de Olea Franco (vid. más abajo), quien habla del "otro Borges" en el sentido del "primer Borges" y donde el autor realmente hace un valiosísimo aporte a la investigación borgesiana, en cuanto describe en forma convincente y con nuevos logros para la interpretación la relación entre la obra de Borges de los años 20, 40 y de los siguientes. Un texto como "Queja de todo criollo" (en *Inquisiciones*) o *El tamaño de mi esperanza* permite leer "El escritor argentino y la tradición" de otra forma o en forma complementaria a la estética del criollismo y evitando a la vez interpretar este texto -como se ha dado en muchas ocasiones- como una negación de lo argentino o de lo latinoamericano a favor de un "malinchismo". Más bien, a más tardar después del trabajo de Olea Franco, se descubre que en "El escritor argentino y la tradición" se desarrolla un concepto de 'altaridad' en el sentido de 'perlaboración' ('*Verwindung*') de binarismos de cualquier tipo, una postura de Borges que se encontraba ya desarrollada en, por ejemplo, *El tamaño de mi esperanza*⁽²⁾. Olea Franco logra aquéllo que otros autores no consiguen o lo hacen sólo en parte: demostrar cómo el contexto cultural y político rioplatense se inscribe en una semiosis productiva en la obra de Borges, cómo y en qué grado se encuentran entrelazados ambos sistemas. Fuera de eso, no considero ni ahistórico ni una valorización peyorativa el calificar la obra de Borges de los años 20 como "obras de juventud", obras que nacen de una confrontación pasajera con la realidad de Buenos Aires, como resultado del contraste entre su educación europea y aquélla que le brindó su abuela paterna -Fanny Haslam- en Buenos Aires a comienzos de siglo luego de su retorno de Ginebra. En este período Borges se encuentra en búsqueda de su lugar emocional, social y literario, y de allí que la mayor apreciación se le imparta a las obras de comienzos de los años 30 en adelante, es decir, a su obra de autor e intelectual maduro en la plenitud de su fuerza creadora, lo cual no es ni un daño ni una tabuización ni tampoco una censura. De todas formas, María Kodama tiene razón cuando sostiene que muchos tópicos de su obra juvenil, por ejemplo, en *El tamaño de mi esperanza*, se encontrarán también en su obra posterior. Especialmente en esta obra Borges crea un eslabón con la posterior, por ejemplo, cuando define su concepto de "criollismo": "Criollismo pues, pero un criollismo que sea *conversador del mundo* y del yo, de Dios y de la muerte" (1926/1994: 14; las itálicas son mías). Así también *Fervor de Buenos Aires* contiene temas que serán tratados con variaciones en su obra posterior⁽³⁾.

La disputa sobre los "dos Borges", aquel con trasfondo histórico, político y criollo (al parecer el "verdadero Borges"), y aquel de la literatura fantástica, de la intertextualidad, de la deconstrucción, etc. (el "falso Borges" usurpado por una crítica hegemónica), me parece un pseudo problema ya que tanto en el caso de Borges, como en el de cualquier otro autor, existe un proceso de desarrollo. En Borges éste comienza con el ultraísmo, pasando por un nacionalismo antimodernista y criollista (vid. Olea Franco 1993: 95-101 y *passim*), llegando a lo que se ha venido llamando "literatura cosmopolita"⁽⁴⁾. Pero Borges es todo eso al mismo tiempo, especialmente si su "criollismo" se entiende como una actitud intelectual y cultural que no se rige por el principio del *jus sanguinis*; Borges define al criollo en forma nueva tanto en contra del localismo como de la nostalgia por lo extranjero (Borges 1926/1994: 11, 13: "no quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras" y Olea Franco *ibíd.*: 103). En los años 20 Borges comienza a sondear, a perfilar aquello que va a ser típico para su persona, literatura y pensamiento: un argentino cosmopolita con una literatura abierta que luego culminará en esa famosa fórmula que reza: "[...] nuestro patrimonio es el universo" (*OC I*: 274)⁽⁵⁾. Este momento marca el comienzo de lo que hemos venido llamando los primeros conceptos de altaridad en el discurso de Borges (o lo que Olea Franco denomina una

"nueva estética"; ibíd.: 102; 108), un discurso que se dirige contra la dicotomía sarmientista de 'Civilización vs. Barbarie'. Borges emprende ya en ese momento una tremenda 'deslimitación' y ampliación del término criollo en cuanto no lo entiende ni como una unidad cultural nacional ni local, sino como "alegría" (humor/ironía) y "discernimiento" (pluralidad/diferencia) (Borges 1926/1994). Olea Franco (ibíd.: 114) acerta plenamente -como anteriormente Rodríguez Monegal (1978/1987)- cuando ve la estética literaria del Borges posterior ya fundada en *El tamaño de mi esperanza* y cuando afirma que:

La aspiración esencial de su propuesta es trascender lo local, alcanzar vigencia universal; con ello, su criollismo escaparía a la frecuente acusación del "localismo" aplicada a las corrientes criollistas.

Frente a este panorama y en este contexto debemos formular dos preguntas: ¿a dónde pertenece Borges epistemológica y culturalmente? y ¿en dónde está Borges arraigado culturalmente? El 'dónde' - especialmente en el caso de Borges- no se puede definir como un simple lugar geográfico, sino como un lugar discursivo-cultural y epistemológico; y segundo ¿cómo emplea Borges sus referencias y cómo las hace operar? Es legítimo tomar la misma actitud de Borges en su práctica literaria (la que él tiene frente a sus lecturas) para leer a Borges, que consiste en leer textos partiendo de ciertas referencias literarias y transmutarlos. Así como él en "Pierre Menard" niega la lectura y recepción tradicional del *Quijote* que parte de un concepto de origen (*Ur*) y de un tipo determinado de mimesis, en cuanto Pierre Menard lee y reescribe al *Quijote* desde la perspectiva de William James de tal forma que las mismas frases de Cervantes, escritas tres siglos antes, en la recepción y en la escritura de Pierre Menard van a tener un sentido totalmente distinto (vid. más abajo); o así como Borges en relación con Kafka sostiene que cada autor construye sus propios antecesores literarios, y no al revés, resulta legítimo leer a Borges desde una perspectiva "europea"/"occidental" (que está siendo nuevamente tan recriminada y combatida), a pesar del hecho de que la cultura latinoamericana también esté constituida por culturas precolombinas, africanas y otras más que no pertenecen a Occidente. Así, Borges puede ser leído, en principio, desde cualquier perspectiva. De lo dicho resulta que vamos a tratar la obra de Borges desde un punto de vista geográfico o discursivo que lo rebasa. Supongo que a Latinoamérica no se le puede excluir o arrancar del sistema de pensamiento y de cultura europea/occidental ya que sería una empresa de poco sentido. Si aceptamos sin mayor problema que Latinoamérica es una región marcada por la altitud, la diferencia y la hibridez, luego se trataría de una discusión del posicionamiento cultural de un autor no ya de polos que se excluyen mutuamente, sino más bien de prioridades y necesidades.

2. Entre esencialismo y universalismo: el "otro Borges" vs. el "Borges cosmopolita" en la obra de Borges

Beatriz Sarlo (1993/1995) en su estimulante libro, *Borges un escritor en las orillas*⁽⁶⁾, critica en forma directa la investigación borgesiana, la cual supuestamente ha hecho de Borges un hombre "que ha perdido [purgado] la nacionalidad", un "universalista de la literatura occidental" (ibíd.: 8, 9) que finalmente pertenece a Occidente porque éste se lo ha engullido. Su tradición e identidad se había ido diluyendo por la sencilla razón de que se obviaba su ubicación en la tradición cultural rioplatense (precisamente de Buenos Aires), transformándolo en un europeo y explicando su obra a través de la cultura del centro, la cual a su

vez iba dando su visión de "Oriente" (ibíd.: 8). En este contexto Borges se diluiría en un difuso universalismo. Frente a esta posición -que considero en parte con resabios esencialistas (y que no es la de Said en *Orientalism*)- lo primero que debemos preguntar es si Sarlo pretende arrancar a Latinoamérica del contexto cultural y epistemológico occidental, a pesar de su hibridez, para producir una interpretación "pura" de Borges. Fuera de la contradicción que semejante postura representaría en un sistema cultural híbrido, Sarlo nos debería decir en dónde quiere ubicar a Latinoamérica y a Borges ya que el contexto rioplatense es insuficiente para explicar al Borges completo, al igual que también lo es una perspectiva solamente "europea", como se ve claramente en algunas publicaciones (así en Blüher 1986: 447-461, quien transforma a Borges más o menos en un discípulo de Valéry).

Una argumentación similar la encontramos en Olea Franco (1993: 17) quien quiere contextualizar a Borges en el Río de la Plata para resaltar este aspecto en contra de una interpretación que subraya lo cosmopolita de su literatura. Esta posición no cuestiona el estatus de la obra posterior de Borges ya que se ocupa práctica y exclusivamente de la obra de los años 20⁽⁷⁾. Olea Franco intenta explicar una faceta de Borges que había quedado excluida de las arriba mencionadas *Obras Completas* debido a la opinión despectiva del mismo Borges respecto de estos textos, exceptuando *El fervor de Buenos Aires*, *Evaristo Carriego* y *Luna de enfrente* (que sí están incluidas en las *Obras Completas*). De esta forma se puede con toda causa y derecho hablar del "otro Borges" sin que esta afirmación desacredite otras interpretaciones de la obra borgesiana, ya que el crítico está muy consciente de que la literatura de Borges virará luego en otra dirección a aquellas de su juventud (ibíd.: 17; 21)⁽⁸⁾. Naturalmente que Sarlo considera, por una parte, una lectura de la obra de Borges en términos universales "un acto de justicia estética", pero el problema parece radicar para ella en que la universalidad de Borges se explique desde el "Centro Occidental" de la cultura y no partiendo de Buenos Aires ya que a nadie se le ocurriría no explicar, por ejemplo, a Baudelaire, a pesar de su universalidad, desde la cultura francesa de París, nadie osaría quitarle a Baudelaire su identidad francesa. Olea Franco (ibíd.: 17) cree también que la universalidad de Borges sólo puede ser explicada desde la cultura rioplatense, hasta la fecha eludida y callada por la crítica (ibíd.: 20).

Por el momento solamente tres observaciones: hasta la fecha no he podido constatar en la crítica sobre Borges que a éste se le haya discutido alguna vez su origen e identidad argentina, precisamente en referencia a su obra literaria tan palimpsesta. Que Néstor Ibarra en un texto bastante irónico, por lo demás, califique a Borges de un hombre sin patria (vid. más abajo) es una excepción. Decir que la obra de Borges es cosmopolita en el sentido que vive de relaciones intertextuales o pseudointertextuales, subordinando esta intertextualidad a la literatura "universal"="europea" es un malentendido ya que implica que las relaciones intertextuales "locales" no tienen la misma importancia. Decir 'literatura cosmopolita' o 'Borges cosmopolita' no tiene como consecuencia automática la exclusión del contexto local. Fuera de eso, hablar de 'literatura universal', de 'literatura europea' es un gran problema, una metáfora ya que "lo europeo" es también una *construcción*, al igual que aquélla de "Oriente" según Said. Precisamente aquí radican el verdadero aporte y el valor de los libros de Sarlo y de Olea Franco que describen esa recodificación a la que Borges somete sus tradiciones locales y cómo las lleva al centro⁽⁹⁾. Segundo, tenemos que aceptar que los problemas literarios y epistemológicos tratados por Baudelaire representan una enorme transformación en el campo de los géneros literarios, del concepto de lo bello en la poesía, del concepto de imaginación, etc., mas que aquéllos tratados por Borges, sin embargo, abarcan todo un siglo, proyectando a su vez el próximo, y constituyen pilares fundamentales de la filosofía y del ser humano. De allí que no debe sorprender que aquellos escritos de Borges que están discutiendo pensamientos fundamentales sean los que hayan recibido la mayor atención. Es evidente que arbitrariedades y vacíos de la investigación deben y tienen que ser reparados, que por lo demás, se trata de un fenómeno muy común y no tiene por qué conducir a la discriminación de otras interpretaciones y tendencias. Precisamente en este aspecto Olea Franco actúa con mesura, al contrario de

Balderston y de algunas valorizaciones puntuales de Sarlo, a pesar de su declarada tolerancia frente a otras posiciones. Tercero, Sarlo tiende -me parece- a descuidar en cierta medida la biografía de Borges (que no es pura mitología propagada por él) y el importantísimo hecho de haber aprendido a leer en inglés antes que en español, de allí también su predilección por la literatura inglesa y, a raíz de su educación en Ginebra, por la filosofía y literatura alemana (respecto de estos efectos, vid. más abajo Rodríguez Monegal 1978/1987). Sarlo (1993: 10-11) también se refiere a la universalidad de Borges cuando enumera las referencias literarias de su juventud: él parece haber leído incluso el *Quijote* en inglés (Borges 1970/1999: 25-26). Incontables entrevistas confirman sin lugar a dudas las preferencias literarias de Borges y la distancia que él tenía frente a sus textos de juventud, los cuales -según sus propias afirmaciones- compraba para luego quemarlos, prohibiendo la reimpresión de otros, como ya apuntábamos más arriba (cfr. Borges ibíd.: 79; 82).

Respecto a su poética o a su concepto de literatura, Borges no deja ninguna duda sobre cuál es la que goza su mayor estima. En un ensayo como homenaje a Kafka en *El País* se expresa de la forma siguiente:

Kafka en cambio tiene textos, sobre todo en sus cuentos, donde se establece algo eterno. A Kafka podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia, que esos sueños fueron soñados por hombres de otra época sin necesidad de vincularlos a Alemania o a Arabia. El hecho de haber escrito un texto que trasciende el momento en que se escribió es notable. Se puede pensar que se redactó en Persia o en China y ahí está su valor. (Borges 1983: 3)

Indiferentemente de cuáles sean la ubicación cultural del autor y su punto de partida, Borges ve la labor del escritor en la total transmutación, en el encubrimiento de sus referentes hasta volverlos irreconocibles (vid. al respecto más abajo) sin excluir para nada su contexto cultural de Buenos Aires, en el cual está sumergido. Por una parte se critica y se lamenta que Borges sea explicado por Occidente, por otra, que esto es un "acto de justicia estética". La investigación borgesiana no ha eludido su ubicación en el Río de la Plata, sino que ha interpretado la obra de Borges según sus facetas y propuestas. Con esto afirmo que la crítica internacional no ha forzado la interpretación de la obra de Borges premeditadamente en una dirección, como ocurre en algunas de las publicaciones aquí comentadas. Sarlo y otros críticos se mueven entre dos posiciones extremas y producen una tercera: la primera está constituida por aquella conocida crítica de corte nacionalista y criollista rioplatense de los años 40 que califica la literatura de Borges de deficiente, débil, de pobre erudición compleja, antiargentina (cfr. Olea Franco 1993: 14-15); la siguiente es aquella que inicia el ya mencionado Néstor Ibarra en París, quien aprecia altamente la obra de Borges, la traduce al francés y la define -al igual que a su autor- como cosmopolita: "Hispano-Anglo-Portugais d'origine, élevé en Suisse, fixé depuis longtemps à Buenos Aires où il naquit en 1899, personne n'a moins de patrie que Jorge Luis Borges" (cita en Olea Franco, ibíd.). La tercera posición impone la cultura rioplatense como contexto primordial para toda la obra de Borges; aquí comienzan las dificultades ya que Borges, a partir de los años 30, se desprende de ella y amplía así este reducido ámbito cultural, como Olea Franco demuestra en su trabajo⁽¹⁰⁾. Además, este contexto en esa forma exclusiva no contribuye a una interpretación adecuada de muchas de las narraciones de Borges ya que en un gran número de ellas se tratan problemas tales como mimesis, simulación, percepción, intertextualidad y deconstrucción, es decir, elaboran un discurso literario que reflexiona sobre el quehacer literario, sobre una forma de producir literatura que no caiga en el vicio de la automatización, una literatura que conlleva constantemente su propia deconstrucción y que se resuelve en una diseminación y nomadismo de la significación. Una literatura que trata constantemente problemas literarios (en las palabras de Olea Franco "preocupaciones [...] de interés estético"; ibíd.: 21), de una infinita

semiosis, como lo ha demostrado la crítica en los últimos 30 años.

Fundamental es en este contexto que Borges desde un principio no acepta una norma jerárquica de un origen (*Ur*) esclavizante de tal modo que todo lo cultural deba ser reducido a localismos; por el contrario, Borges desarrolla una actitud en la que toda la literatura está a su disposición para ser reelaborada (vid. más abajo). Por esta razón me resulta algo problemático hablar, en el caso de Borges, de un "sentimiento de origen latinoamericano" que tenga que ver pues con alguna topografía cultural específica, a no ser que se defina con anterioridad en qué consiste y cómo se constituye ese "sentimiento de pertenencia", ya que de lo contrario se barajan sólo formulaciones personales que se sustraen a una discusión científica. Para Borges su patria es la literatura, en particular la biblioteca. El escribir desde Buenos Aires es para Borges un problema inicial -después de su estancia en Ginebra. Más bien, su problema general consiste en cómo devenir escritor y qué tipo de literatura producir. Si la familia de Borges hubiese radicado por un largo tiempo en Ginebra, Borges habría procedido como en Buenos Aires, habría reinventado su localidad. Borges nunca leyó un texto como estaba escrito, su lectura transforma esos textos y por eso dice en "Notas sobre (hacia) Bernard Shaw" (*OC I*: 747):

[...] hacer de la metafísica y de las artes, una suerte de juego combinatorio. 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.

[...]

El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables 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.

Se trata, pues, menos del problema desde dónde escribir culturalmente (desde Buenos Aires o desde Madrid o Ginebra) que de una actitud literaria, de una forma de concebir la literatura: de siempre reescribirla de otra forma, de una forma desplazada, *diferente*. Creo por esto, que lo que a Borges le preocupó una vida entera fue el problema de cómo escribir sin reproducir cánones, modelos ya concebidos y gastados, sin caer en la trampa de la mimesis. Recordemos en este lugar aquella fórmula de uno de los heresiarcas de Tlön: "*Los espejos y la paternidad son abominables* (fatherhood and mirrors are abominable) *porque lo multiplican y lo divulgan*" (*OC I*: 432), que expresa ese horror de la repetición (cfr. A. de Toro 1994: 21-22). Borges se vuelca con el mismo interés y bajo la misma problemática tanto en la literatura argentina como en la extranjera. Para él no existen las literaturas nacionales (ya lo anunciaba su posición incipiente contra un estrecho criollismo), sino literaturas que aprecia o que desprecia, no existen ni cánones mayores ni menores, sino el arbitrario criterio de su gusto⁽¹¹⁾. Para Borges la literatura se resuelve en propuestas y preguntas y en la solución de éstas. Como alguien que vive en Buenos Aires, Borges recurre a su medio cultural inmediato, pero a la larga no existen para él ni el centro ni la periferia, ni una comparación entre el canon de Buenos Aires con sus orillas ni de Buenos Aires con Europa. Semejantes categorías le son completamente ajenas, así como aquellas de lo hegemónico y lo propio. Lo propio, el *Ur*, no existe:

Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. [...] Más

razonable, más inepto, más haragán he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. (Prólogo a *Ficciones*, OC I: 429)

Esto le permite simultáneamente, y sin pudor alguno, entrelazar la literatura argentina (fuera del canon oficial de Buenos Aires) con otras literaturas que pertenecen al canon; así menciona en el mismo plano a Evaristo Carriego, Shakespeare, Browning o Swift, *Las 1001 noches*, *Don Quijote*, etc. Por esto, la afirmación de Sarlo (1993: 15-16) de que Borges "[...] pueda leer como lee las literaturas extranjeras, porque está leyendo o ha leído la literatura rioplatense" nos parece una interpretación bastante exagerada respecto del contexto cultural topográfico de Borges en Buenos Aires, de su práctica literaria y de sus resultados, además de que construye una causalidad difícil de comprobar. Se podría sostener exactamente lo contrario: el hecho de que Borges haya leído la literatura europea, le facilita leer la literatura rioplatense. Y quizás fuese esta última observación más certera, si se considera seriamente la cronología de la educación y de las lecturas de Borges⁽¹²⁾; la discusión sobre qué motiva primero qué, me parece prescindible por ser algo secundario. El eclecticismo de Borges radica, creo, en parte en la forma en que su padre le acerca la literatura:

[...] ya cuando mi padre me dijo [...] que sólo leyera lo que me interesa, él creía que la literatura obligatoria es un error [...] que yo eligiera lo que quisiera [...]. (*Proa* CD-Rom)

Tampoco la siguiente afirmación de Sarlo describe exactamente la realidad cultural de Borges: "el reordenamiento de las tradiciones culturales nacionales lo habilita para cortar, elegir y recorrer desprejuiciadamente las literaturas extranjeras" (ibíd.: 16), ya que en parte ocurre exactamente lo contrario, es decir, Borges recurre a sus lecturas "europeas" para redefinir la tradición y la cultura argentina. Esa tradición cultural y literaria, según él deficitaria, no había alcanzado a ponerse a la altura de la realidad del país y de Buenos Aires: "Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires [...]" (Borges 1926/1994: 13), para así fundar el mítico Buenos Aires (ibíd.: 14). Es más que evidente que Borges opera en las dos direcciones: lee la literatura argentina desde la europea y la europea desde la argentina. Sarlo (1993: 14) oscila, además, entre dos tesis: opina que la "obra [de Borges] muestra un conflicto, [una][...] dimensión desgarrada", para más tarde asegurar que Borges (ibíd.: 16): "[...] está en condiciones de descubrir el "tono" rioplatense porque *no se siente un extraño entre los libros ingleses y franceses*" (las itálicas son mías). Borges somete toda literatura a una deconstrucción como lo practicó en "Pierre Menard", "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "El Zahir", "El Aleph"... . No me parece plenamente convincente el intento de Sarlo -por el contrario del trabajo de Olea Franco- de explicar la obra de Borges causal y directamente partiendo del contexto rioplatense sin describir su efecto y la intensidad de ese efecto. El querer explicar la actividad literaria de Borges en su totalidad partiendo del paso del siglo XIX al XX reduce el alcance de la obra de Borges que desarrolla un pensamiento y un discurso que se vendrá a establecer en la segunda mitad del siglo XX, tales como la intertextualidad, el fenómeno de la referencialidad y su representación en relación con el lenguaje del realismo, la relación entre lectura y escritura, el problema del logos y su disolución, etc. Todo esto no se puede explicar partiendo del contexto rioplatense de fines del siglo XIX y comienzos del XX o del presupuesto conflicto de identidad cultural de Borges. Rodríguez Monegal (1978/1987: 23) habla de una crisis en su primer tiempo en Buenos Aires, en particular de una crisis cultural en el interior de su familia, y muestra que para Borges la lengua y cultura inglesa o la cultura europea eran el lugar natural de su educación, mientras que lo español representaba lo profano, la lengua de los domésticos, de lo cotidiano, de

los héroes, de las batallas, algo típico, por lo demás, para los latinoamericanos de la clase oligárquica a comienzos de siglo, a la cual Borges en parte pertenecía, y en lo que él no fue una excepción. Sarlo podría haber completado sus análisis con otros textos de Borges y considerado una serie de entrevistas que muestran una realidad bastante más diferenciada. Borges mismo dice que está más en casa en el siglo XIX y que no entiende por qué se le tiene por moderno⁽¹³⁾. Sin embargo, esta afirmación contradice su actividad de ultraísta y su concepción de literatura como la hemos venido describiendo a partir de sus obras y declaraciones; más adelante veremos que Borges no se ajusta a los sistemas literarios de los siglos XIX y XX y que casi no tiene afinidades con éstos. Nada tiene que ver ni con el realismo ni con el simbolismo ni con el surrealismo. Con lo que respecta a la concepción de lenguaje y recepción está más relacionado con Mallarmé y Valéry. Al parecer Borges se deja llevar en esta afirmación más por sus preferencias literarias (que tampoco y en ningún caso tienen su prioridad en el siglo XIX) que por su forma de producción literaria. Me pregunto hasta qué punto estaba Borges consciente de su genio renovador y visionario.

Cuan grande pueden ser los malentendidos al tratar de explicar la literatura de Borges partiendo con prioridad del contexto local de fines del siglo XIX y comienzos del XX lo demuestran ciertas interpretaciones que se dan de *Historia universal de la infamia*, donde Borges incluye uno de sus primeros textos de cuchilleros y donde la crítica tiende a acentuar el aspecto criollista sin considerar lo que Borges escribe en la introducción a esa obra:

Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias [...].

En su texto, que es de entonación orillera, se notará que he intercalado, algunas palabras cultas: visceras, conversiones, etc. Lo hice, porque el compadre aspira a la finura, o [...] porque los compadres son individuos y no hablan siempre como el Compadre, que es una figura platónica.

Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad. Tienen razón en lo referente a esa mínima parte del universo que es este libro. Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra infamia aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar. El hombre que lo ejecutó era asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo; ojalá algún reflejo de aquel placer alcance los lectores.

(Prólogo a la edición de 1954 de *Historia Universal de la Infamia*, OC I: 291)

Borges está poniendo en marcha una tremenda desterritorialización ('falsear', 'tergiversar', 'intercalar', 'visceras', 'conversiones', 'vacuidad') de los temas orilleros ('patíbulos', 'piratas', 'infamia'), transportándolos, transmutándolos, llevándolos a un contexto puramente literario, autorreferencial ('pero bajo los tumultos no hay nada'), donde los hechos reales pasan a ser palabras, semiosis, meras representaciones de un 'juego' ('irresponsable juego'/'el hombre que se entretuvo'/'No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes'). Ese decir, así como se debe reinterpretar el término 'criollo', así también deben releerse los términos 'cuchillero' y 'compadrito' (cfr. Sarlo 1993: 51-55, 63-65)⁽¹⁴⁾.

Borges, al parecer, tenía horror de producir una literatura epigonal que se agotase en un mero acto mimético y esta actitud tiene poco que ver con el contexto cultural rioplatense. Como el préstamo de modelos literarios y de ideas provenientes de Europa en ese entonces en Latinoamérica era algo común, Borges tuvo

que reaccionar frente a ese hecho ya que desde un comienzo estaba motivado por el ímpetu de abrir nuevos caminos, mas sin la ideología de la ruptura, típica de la modernidad y de las vanguardias que pronto abandona. Mas, como ya mencionamos, él mismo critica sus comienzos modernistas de escritor y sus obras "criollistas" "llenas de color local" ("[...] hacía todo lo posible por escribir latín en español"; 1970/1999: 82). Borges elige para su empresa "autores invisibles" o "casi invisibles" como Evaristo Carriego o como el ficticio de Menard que no habían sido víctimas de la epigonización en un doble sentido: hacer préstamos de otros y ser imitado.

Borges tiene en un comienzo un conflicto con la hibridización constituida por los viejos criollos, gallegos e italianos, mas a fin de cuentas su problema es de tipo literario. Por esto no tiene como fin ni la defensa de un español castizo nacionalista ni la introducción de elementos del "lunfardo", sino la creación de un lenguaje, de un tono que sea capaz de liberar la literatura del canon, de desterritorializarla, una vieja empresa que conocemos del Renacimiento bajo el término de "*questione della lingua*", "*défense et illustration de la langue française*" que muchos autores como Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Kafka, Robbe-Grillet, Beckett, Ionesco, pusieron más tarde en el centro de sus preocupaciones literarias.

3. El laberinto de las imaginarias referencias históricas

Para evitar malentendidos aclaro que no argumento que las obras, o algunas obras de Borges, no tengan o puedan tener referencias históricas. Aún más, toda literatura parte de referencias, cualesquiera que éstas sean; creo que esto es obvio. Sin embargo, lo principal es saber cómo trabaja un autor con esas referencias y qué hace con ellas.

La crítica a la que vamos a someter el método de Balderston (1993/1996) radica en que éste procede en forma abusiva e incluso crea una cantidad de referencias históricas que no están en lo más mínimo evocadas en los textos tratados por él. Su propósito es probar en forma concreta y directa hechos históricos que motivan a Borges a escribir esas narraciones y que pasan a ser el objeto principal de éstas. El problema fundamental de este erudito -quien procede con un lujo exuberante de detalles y que además se caracteriza por una evidente y recurrente necesidad de saberlo todo mejor que el resto de la crítica borgesiana, y acusa de ignorante e incompetente a quién no comparte su opinión-, radica en que pretende realizar una lectura de Borges en la tradición de la *School of Reading* de Paul de Man, pero en forma radicalizada, desviándose de tal forma del texto analizado que es posible atribuirle a éste cualquier tipo de referencias, vengan éstas al caso o no. La única legitimación de estas referencias es que Balderston está convencido de ellas. Un procedimiento tal se escapa a cualquier tipo de control o regulación científica ya que se trata de una eterna acumulación de datos y hechos autónomos unos de otros.

Comencemos con un primer ejemplo. El capítulo del *Quijote* "Armas y Letras", incluido en "Pierre Menard" (1939), se ocupa de un problema fundamental de la mimesis que es precisamente lo que Borges está tratando en su narración⁽¹⁵⁾. Según Balderston, el principal objeto de Borges es la tematización de los campos 'militarismo', 'función de los intelectuales' y 'pacifismo' a comienzos del siglo XX. El problema es que en el texto de Borges de hecho nada de eso se encuentra ni siquiera implícitamente articulado (vid. más abajo). Si Borges hubiese tenido esa intención la habría codificado de alguna manera en su cuento, de tal forma que pudiésemos rastrear sus referencias y conectarlas con su texto. Balderston lee "Pierre Menard"

para probar las "referencias históricas" como también lo hace con "El jardín de senderos que se bifurcan" (1941), "El milagro secreto" (1943), "La escritura del Dios" (1949), "Historia del guerrero y de la cautiva" (1949), "El hombre en el umbral" (1952) y "Guayaquil" (en *El informe de Brodie* 1970). Lo que Balderston realmente hace es 'usar' el texto de Borges en el sentido que le da Eco (en Collini 1992: 65ss.) a este término. Balderston lee el "Pierre Menard" desde la perspectiva del pacifismo en conflicto con las fuerzas pro bélicas. Opino que este procedimiento es, en principio, legítimo, pero no aporta una interpretación al texto de Borges, ni a la lectura que Borges hace del *Quijote* a través de Menard ya que el aspecto mencionado le es ajeno a su texto.

No hay nada que objetar en contra de que la crítica literaria y cultural, partiendo de nuevas bases, lleve a nuevas interpretaciones. Yo mismo he leído la filosofía postmoderna partiendo de Borges y viceversa. Mas siguiendo a William James (²1994: 123-128) -quien es citado por Balderston asiduamente-, debe existir una cierta coincidencia entre la idea (interpretación) y el objeto (el texto interpretado). Independientemente de si Borges estuvo atento al debate 'pacifismo vs. guerra', podemos afirmar que éste se tomó el gran trabajo de borrar esas referencias de tal forma que no quedó ni un eco de ellas en su texto. Esta constatación no impide a nadie -tampoco a Balderston- hacer su propia lectura de "Pierre Menard". Sin embargo, este loable "plaisir du texte" que experimenta Balderston en sus excursiones (lo cual presuponemos de cualquier crítico), debe ser claramente distinguido de la lectura que Borges hace del *Quijote* y de la intención del "Pierre Menard" para evitar que la lectura de Balderston, agobiada de referencias históricas ajenas al "Pierre Menard" se le atribuya -en forma abusiva- a este texto como si fuera la única "verdadera". Es decir, semejante alegría lúdica debe estar supeditada a una interpretación científica del texto y no conducir a que fabricaciones personales de relaciones intertextuales se le atribuyan a un autor que poco o nada tiene que ver con ellas. Balderston denomina esta forma de proceder "su método", uno de "lectura imaginativa" (ibíd.: 17) y se jacta del placer que le produce el permutar y combinar diversos textos que le permiten saber mucho más sobre la forma de operar de Borges⁽¹⁶⁾. Esencialmente en este punto radica mi disenso, es decir, con su forma de proceder que abre las puertas a una total arbitrariedad interpretativa que poco o nada tiene que ver con la postmodernidad ni con la escuela de Paul de Man, sino con una falta de rigurosidad filológica. Balderston hace como si nos estuviere dando las pruebas de las referencias contenidas en "Pierre Menard" (o en otros textos) a través de un abrumador número de datos que despistan al lector de tal forma que uno llega a pensar que el crítico quizás esté analizando otro texto y no el "Pierre Menard", o que nosotros hemos naufragado en otro texto. Balderston procede en forma similar a la por él muy criticada teoría de las "fuentes" (la cual jamás hubiese osado ir tan lejos como él lo hace) cuando emplea expresiones tales como "no es difícil imaginarnos que ..." (y passim) para "probar" sus fuentes (1996: 43, nota 16). El problema fundamental radica en que Balderston no se da el trabajo de tratar el aspecto de las funciones, sin el cual ningún tipo de "fuente" o referencia se puede correlatar a un texto en el cual se presumen referencias comunes.

El libro de Balderston apunta menos a la obra de Borges que al intento (fallido) de introducir un método de contextualización histórica, pero, en vez de *mettre les choses en contexte*, pone al texto fuera de contexto, de allí que la crítica que se la ha hecho parece pertinente.

La presunta reducción a la cual la crítica internacional ha sometido la obra de Borges -según Balderston- por no haberse ocupado del contexto histórico es practicada en forma ejemplar por él mismo. A pesar de que no aclara el concepto de lo 'fantástico', ni el de 'realidad', ni tampoco sus recíprocas y complejas relaciones, Balderston considera la totalidad de la crítica, incluyendo la suya propia de tiempos anteriores, como "[...] un consenso profundamente equivocado" (ibíd.: 31) y divide la investigación borgesiana que se basa en "su método" en verdadera y adecuada (es decir, aquélla que realiza una "imaginativa lectura" y

presta adecuada "atención a los textos"; ibíd.) y en falsa (aquella de los "equivocados", que no saben leer; ibíd.: 29). Si no leemos como Balderston, leemos erróneamente, nos equivocamos, leemos en forma superficial e irresponsable, sin curiosidad (ibíd.: 31). Estos pobres críticos, y además poco talentosos, no tienen la menor noción de lo que es un contexto y por esta razón se encuentra toda la crítica borgesiana "fuera de contexto" (ibíd.: 32). ¡Así de simple es la cuestión! Balderston se coloca con semejante postura fuera del espíritu de la obra borgesiana que se caracteriza por ser abierta, generosa y completamente antidogmática. Leer a Borges siguiendo a Balderston no solamente es caer en una reducción excesiva de las posibilidades de interpretación, sino que además produce un daño a la interpretación de su obra.

Balderston no reconstruye un contexto olvidado, descuidado u oculto por la crítica en base a un análisis sistemático de referencias históricas ni tampoco recupera un contexto extraliterario conectado con el texto, hasta allí oprimido, sino que, muy por el contrario, reconstruye el contexto histórico-político de la época en que se escribió el texto, pero en ningún caso es este el contexto del texto de Borges; Balderston le impone, repetimos, a los textos de Borges arbitrariamente su reconstrucción.

Para ilustrar retomemos el ejemplo aludido algo más arriba sobre la guerra y el pacifismo que Balderston ve evocado en el capítulo XXXVIII del *Quijote* sobre "Armas y Letras". A pesar de que acepta que en la obra de Cervantes ambos campos, 'armas' y 'letras', constituyen una unidad y que el término 'armas' está marcado positivamente en la tradición heroica de las Órdenes de Caballería (1996: 52), en "Pierre Menard", por el contrario, no encontramos ni una alusión a la confrontación 'pacifismo'/'intelectuales' vs. 'guerra' y sin embargo Balderston sostiene inmutablemente que este cuento de Borges debe ser leído en ese contexto. Podríamos argumentar -en favor de Balderston- que él procede como lo hace el narrador en "Pierre Menard" cuando éste hace sus observaciones sobre la historia y la verdad: el narrador le imputa a Pierre Menard la perspectiva de William James, a pesar de que Menard no lo menciona para nada. Así Balderston le atribuye a Menard/Borges el tema de la guerra, del pacifismo y de la discusión sobre la función de los intelectuales. En contra de semejante acercamiento tenemos el hecho de que tanto el texto de Menard como el narrador pertenecen al nivel texto-interno del cuento cuyo responsable es, a fin de cuentas, Borges y no los personajes ficticios. Confundir estos niveles narratológicos -fuera de que Menard y el narrador sean máscaras de Borges (al contrario de la opinión de Balderston)- es como confundir el estatus de la categoría 'experimento' en las ciencias naturales y en la ficción literaria como se da en la novela experimental de Zola. Mientras que en las ciencias naturales existe una clara diferencia entre la materia/objeto y el resultado del experimento no siempre es calculable por el científico porque el azar juega un papel importante, en la novela existe una unidad de la materia/objeto en la figura del autor, donde el azar no existe, ya que el autor es el responsable de la construcción de ese mundo y, por esto, el experimento en la ficción es una ilusión. Lo que aquí, al parecer, ha ocurrido es que Balderston ha sido posiblemente víctima de una trampa en la que también cayó Don Quijote, pero en la que no caen Borges/Menard: Balderston quiere como Don Quijote imponerle al mundo su lectura, el primero quiere imponer el presunto contexto histórico a la obras de Borges, el segundo, las novelas de caballerías al mundo real. Balderston-Don Quijote le impone a "Pierre Menard" su lectura. Así como el narrador de "Pierre Menard" *no reconstruye en el tiempo de Cervantes* la frase "la historia es madre de la verdad", sino que en el *hic et nunc* de la lectura y bajo la influencia del *Pragmatism* de William James transforma el sintagma, así Balderston no reconstruye el contexto histórico de "Pierre Menard", sino que *hace* de "Pierre Menard" otro texto, su texto en el *hic et nunc* de sus referencias. Este texto no es el de Borges, sino el de Balderston.

Fuera de eso, Balderston se permite errores evidentes como la interpretación que hace del término 'verdad' e 'historia' en *Pragmatism* de William James en relación con "Pierre Menard", con el *Quijote* y respecto del estatus de la historia en los siglos XVII y XX. Primero Balderston cita en forma imprecisa el texto de

Cervantes/Menard: el texto no reza 'la verdad, madre de la historia', sino al contrario: 'la verdad, *cuya* madre es la historia'. Así tenemos una congruencia -al menos en el nivel del significante- entre lo que afirman Cervantes y Menard. Ambos textos se refieren en un comienzo a un concepto de historia y realidad claramente aceptado, esto a pesar de la fuerte relativización a que Cervantes somete al término 'historia'. Este término de 'historia', de una disciplina que se entiende como científica, que pretende representar la verdad de lo acontecido, es algo que sigue sosteniéndose hasta hoy con la excepción de los círculos de Le Goff (1978/1988) y de White (1973, 1978, 1987). William James, en todo caso, no afirma -como cree Balderston- que la historia sea la 'madre de la verdad' en el sentido de una gran historia como *realia* o historia como un discurso científico, sino muy al contrario del positivismo, que la verdad siempre se encuentra relacionada con una idea y que solamente puede ser verdadera si la idea está dentro de una *proceso de experiencia*, de un proceso dinámico de la producción de la idea, es decir, ésta se confirma sólo en la realidad a través de la experiencia:

La verdad de una idea no es una cualidad inmóvil inherente. La verdad es para una idea un acontecimiento. La idea se hace verdad a través de un acontecimiento. (William James 1994: 125-126. Mi traducción.)

El 'acontecimiento' es algo que se constituye a través de una experiencia subjetiva. En contra de la afirmación de Balderston, ni Cervantes dice que la verdad sea la madre de la historia, ni William James que la historia sea madre de la verdad. A pesar de la congruencia, en el nivel del significante se produce una profunda ruptura entre las posiciones de Cervantes y Menard; o formulado en forma más precisa: entre el narrador de "Pierre Menard" y el narrador del texto de Cervantes. Aquél dice que Menard, como hijo de su tiempo y contemporáneo a William James, opina que la historia, y con ella la verdad, no se dan a priori, sino en un proceso, y por esto, la historia jamás podrá ser la madre de la verdad, ya que la historia es el resultado de una idea que debe ser verificada en la realidad. Por esto la historia no es la narración de lo que 'realmente aconteció' -como opina el Licenciado de Carrasco-, sino de aquello que creemos que ha ocurrido -como acota el narrador. Se está hablando de una premisa aristotélica tópica para la distinción entre realidad y ficción. Balderston tiene una concepción histórico-empirista-positivista-simplista de los términos 'historia', 'realidad' y 'verdad' que procede del siglo XIX y que en ese entonces ya era altamente discutida, como lo demuestra la obra de Flaubert *Bouvard et Pécuchet*.

El reproche que Balderston (1996: 13) hace a la investigación borgesiana de declarar todas las referencias como inventadas es incomprensible. Fuera del hecho de que no es así, y aunque las referencias fuesen "reales", éstas se encuentran en un contexto ficcional y por esto tienen un estatus pragmático distinto. Lo más problemático en el trabajo de Balderston es la enorme ampliación del contexto, o de aquello que él considera como tal, llegando a resultados realmente desmesurados. Balderston comienza a imaginar todo lo que "había leído o había podido leer" Pierre Menard (a quien considera como un personaje real o argumenta como si lo fuese). Éste *habría* partido de una nota de prensa del 30 de septiembre del 33 y allí se *habría* informado de todos estos problemas, si es que *hubiese* leído esa nota. De allí comienza la enumeración de hechos: la decimo séptima Celebración de la Primera Internacional en Moscú, ejercicios militares en la sierra de León y agrega una cantidad de otros sucesos de tal forma que perdemos el hilo de la cuestión.

Este capítulo sobre "Pierre Menard" lo concluye Balderston con comentarios sobre un Pierre Menard real, autor de *L'Écriture et le subconscient* (1931), quien se ocupa de la grafología y del psicoanálisis, y que al parecer Balderston identifica con un Pierre Menard simbolista creado por Borges (;!). Balderston lamenta que la investigación borgesiana no haya considerado este hecho. Sin prestar atención a la fundamental función que tienen las omisiones, y sin una prueba o indicio, afirma que "[...] el autor de la necrología creyó

conveniente pasar por alto [...] y que [...] estaba al tanto de esta publicación de Menard pero prefirió suprimirla" como así también dos obras más (ibíd.: 63; 65; 66). Hemos llegado finalmente al campo meramente especulativo. Desgraciadamente Balderston no relaciona las tesis del médico grafólogo con el cuento de Borges y por esto permanece como un gran secreto de Balderston saber para qué realiza ese trabajo de "reconstrucción" (más bien de despiste) agotando la paciencia del lector. De ahí que la siguiente pregunta sea permitida: si partimos de la premisa que las numerosísimas (pseudo-)referencias históricas dadas por Balderston fuesen realmente parte constitutiva del texto, ¿qué habríamos aprendido sobre el texto como tal?, es decir, ¿habríamos obtenido alguna otra interpretación?, ¿qué es lo que se habría recuperado?, ¿aporta el "Pierre Menard" una posición propia frente a los conflictos histórico-políticos de principios de siglo? Definitivamente no. Lo que Balderston nos cuenta de esa época es parte del conocimiento popular y no relaciona ninguno de esos datos con el cuento de Borges. La hipertrofia de datos está allí de por sí, sin función alguna. Lo peor de todo es que en este superfluo e innecesario trabajo de las fuentes (mejor dicho, pseudofuentes) Balderston deja sin mencionar los aspectos fundamentales del cuento como lo son aquellos del problema de la mimesis, de la recepción y la posibilidad de emplear o interpretar un texto, el aspecto de la relectura como reescritura, las operaciones de deconstrucción, la eliminación de la categoría origen, del dualismo, etc. Con esto, Balderston no sólo ha realizado una lectura dogmática y reduccionista de "Pierre Menard", sino que a la vez su proceder se agota en una erudición vacía y sin sentido.

He aquí otro ejemplo entre muchos otros a modo de ilustración: Balderston relaciona la mención de Stephan Albert con una pequeña ciudad francesa del norte con el mismo nombre; con el rey de Bélgica quien reina de 1909 a 1934; con la obra de John Masefield, *The Old Front Line*, en la que se menciona también esa ciudad, en la cual se encuentra la estatua de una madona con un niño que a su vez es mencionada por H.G. Wells, esto lleva a Balderston a la mención de *Subaltern's War* de Carrington, donde se han impreso fotografías de la ciudad de Passchendaele que muestran la destrucción en campos de batalla, o lo lleva al mismo tiempo a la obra de *Le feu* (1916) de Henri Barbusse, donde se describen las trincheras. Luego Balderston retorna a Yu Tsun, quien en sus reflexiones sobre el laberinto dice: "[...] lo imaginé borrado por arrozales y debajo del agua [...]" (OC I: 475), a partir de lo cual el crítico deduce de 'borrado', 'barro' y 'sangre'; de 'arrozales debajo del agua' lo interpreta como el paisaje de 'Somme' (de los campos de batalla de Somme), ya que "*Borrado*: el término es adecuado para describir el paisaje del Somme cubierto de barro y sangre, desprovisto de todo aspecto reconocible" (Balderston 1996: 85). Si eso fue lo que Borges quiso escribir, me pregunto por qué no lo hizo, ya que Borges -según mi experiencia- es muy explícito en lo que quiere y siempre nos da a conocer su forma de proceder (obviamente que con algunas trampas, "trampas sinceras", "trampas emocionadas"; vid. Borges 1985a/1999a: 21). El eslabón para este kilométrico recorrido es el texto de Carrington (u otros textos mencionados por Balderston) que relaciona el término 'laberinto' con el de 'trinchera': "laberinto de trincheras carente de todo plan" (1996: 86); como así también algunos pasajes de "El jardín de senderos que se bifurcan" que rezan: "[...] pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo"; "En la primera, un ejército marcha hacia la batalla [...]" (OC I: 478), que para Balderston representan expresiones altamente bélicas. Supongamos que Borges, adolescente de dieciséis años (!), alumno del Colegio Calvino en Ginebra, hubiese leído todos estos textos (lo cual sabemos que no es así ya que Borges dio siempre detallada información de los textos que leyó en Ginebra, en su casa y durante su vida) que Balderston trabaja, y que Borges hubiese releído esas obras siendo ya mayor y estando plenamente consciente de todas estas referencias y que las hubiese empleado en su cuento. Aún así es evidente que Borges cubrió todas esas referencias hasta hacerlas irreconocibles y hasta la imposibilidad de su "reconstrucción" poniéndolas en un contexto epistemológico: la preocupación de Borges no son las referencias históricas, sino la disolución del dualismo, de la linealidad (tema principal en "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga" y "Avatares de la tortuga" o en "El Aleph") anteponiéndoles la simultaneidad; todo esto es ignorado por Balderston. Si a Borges le hubiese realmente preocupado la

representación de hechos históricos contemporáneos u otros -repetimos-, luego habría codificado sus textos en la forma debida, de tal modo que no hubiese necesitado a Balderston para que se los "rehiciera" y "explicara". Borges mismo ha subrayado en numerosísimas entrevistas el estatus "artístico" de sus textos y que la realidad a un artista sólo le debe servir de "material" que luego debe ser transformado:

Creo que un escritor o todos los hombres pueden pensar que todo lo que le ocurre es un *instrumento*, todos esos casos le han sido dados para un fin, y esto tiene que ser mi fuerte [o suerte] en el caso de un artista. Todo lo que le pasa [...] las humillaciones, los bochornos, [...] todo eso le ha sido dado como *arcilla*, como *material* para su arte, [...] tiene que *abrochar* todo eso. Por eso yo hablé en un poema que el antiguo alimento de los héroes es la humillación, la desdicha, la discordia. Todo eso nos ha sido dado para que lo *transmutemos*, para que hagamos de las circunstancias de nuestra vida cosas eternas. (Video: *Borges el eterno retorno*. Las itálicas son mías)

o

[...] mi destino era ante todo un destino literario, es decir, que me sucedieron numerosos casos muchas cosas malas y otras buenas, pero yo siempre sabía que todo eso luego se convertiría en palabras, que yo transmutaría en palabras. (*Proa* 1999c: CD-Rom)

Otra obra que Balderston analiza "para recuperar su contexto histórico" es "El milagro secreto", un cuento que narra cómo los nazis toman preso y ejecutan a un judío checo, Jaromir Hladík, inmediatamente después de la invasión de Hitler en Praga en 1939. Balderston no considera la mención de datos exactos de lugar y tiempo, como lo definen Sturrock y Barthes, o como '*effet de réel*', sino como referencias empíricas y significativas para el texto, ya que para Balderston el '*effet de réel*' es superficial y por esto carece de interés frente a las complejas relaciones que se ocultan detrás de estos datos y nombres. Balderston osa hablar en este caso de "las fuentes que utiliza el autor [Borges]" (1996: 94); ¡como si fuese un hecho que Borges hubiese recurrido a éstas! A pesar de que en la investigación borgesiana es un *locus communis* que Borges empleaba sus lecturas en forma muy arbitraria y caprichosa de tal forma que, fuera de un mero punto de partida, poco o nada se saca en limpio. Según Balderston, la crítica -en su totalidad- fracasa frente a la amplitud de la erudición de Borges, esto es, que nos dejamos intimidar por su amplia y disparatada erudición. Tenemos al parecer miedo de enfrentarnos con esas múltiples referencias, como si esto no fuese la actividad principal de la filología desde su comienzo hasta nuestros días.

Ahora bien, los detalles. ¿Qué hace Balderston con el nombre de Hladík? (ibíd.: 95-96). Constata en su minucioso trabajo que este nombre proviene de una novela de Gustav Meyrink, *Der Golem*, y que Meyrink a su vez lo toma de Václav Hladík (1868-1913), un dramaturgo, con lo cual tenemos otra similitud con Hladík que también escribe una obra de teatro. Luego comenta el rol secundario que este autor goza en las historias de la literatura checa. A pesar de este obstáculo Borges "posiblemente" encontraría el nombre del autor e informaciones sobre su obra a través de una enciclopedia. Me pregunto ¿para qué se esfuerza Balderston en demostrar que Borges hubiera conocido Václav Hladík, si se sabe por Borges mismo que éste había leído *Der Golem* y que en esa obra aparece el nombre de Hladík? ¿Es esta la forma en que se "reconstruye el contexto histórico", coleccionando todo tipo de referencias mientras más lejanas mejor, a pesar de que lo evidente está sobre la mesa?

Balderston (ibíd.: 96) se vuelca a rastrear en sus siguientes excursiones las "fuentes" de los otros nombres,

por ejemplo, el nombre Jaroslav (de la madre de Hladík) que *podría* venir del escritor Jaroslav Haek (1883-1923) y de Jaroslav Kubin (de un personaje de la obra dramática, *Los enemigos*, de Hladík). Según Balderston el nombre de *Zeltnergasse*, además del No. 3, está relacionado con Kafka, porque en esa calle vivió su familia de 1896 a 1906, y en el No. 12 su hermana tenía un negocio. Todos estos datos provienen según Balderston -como así también aquél de la Biblioteca del Clementinum- de un artículo del Conde Lützow en la *Encyclopaedia Britannica* que Borges poseía, como sabemos⁽¹⁷⁾.

Errónea es también la observación de Balderston cuando afirma que la lengua alemana en Praga tiene su origen en el imperio austro-húngaro. Es archiconocido que el alemán se habla en Praga desde la Edad Media (!), y que el alemán estándar *nace* en las cancillerías de abogados y notarios de Praga y Leipzig; y nuevamente debemos pacientemente preguntar ¿cuál ha sido el fruto de todo esto para la interpretación del cuento de Borges? ¡Cero! Y a razón de varios aspectos. Balderston mismo desacredita su reconstrucción histórica en cuanto constata que Borges desarrolla una "desintegración del tiempo histórico" (ibíd.: 97) cuando éste, por ejemplo, emplea una serie de nombres alemanes en un momento que esto no era común en Praga, ya que a más tardar después de la Primera Guerra Mundial había decaído la influencia de la lengua alemana en esta ciudad y que la narración del cuento se hace quizás desde la perspectiva de una persona que no es judía (pero que domina el alemán) y tiene una simpatía por la anexión del 'Sudetenland'. Además este nombre aparece en la *Encyclopaedia Britannica* en checo y no en alemán. A pesar de las mismas afirmaciones de Balderston, Borges disuelve sus referencias, Balderston denomina estos datos "evidentes indicadores" y asegura que Borges escribió este cuento en "estrecha relación con la cultura checa de entre guerras, con esa efímera república presidida por Thomas Masaryk" (1996: 97, 98). El crítico acepta no haber dicho mucho sobre "El milagro secreto", pero cree que su lectura coincide con la recepción del lector de 1943 en Buenos Aires, a pesar de que hasta aquí no se había ocupado de realizar un trabajo sobre tal recepción (ibíd.: 108), ya que este cuento aparece en la revista *Sur* de 1943, Nr. 101: 13-20 junto con varios artículos de orientación antifascista sobre la guerra. Por otro lado, Balderston también olvida que el narrador Hladík es un simpatizante de los nazis. El equivocado camino de Balderston no me sorprende, ya que éste deja fuera de sus consideraciones el hecho de que Borges parece tomar todas sus informaciones sobre Praga de una enciclopedia, de un texto que es una construcción arbitraria y ecléctica donde los datos son el resultado de una diegesis subjetiva de Lützow.

Exactamente lo mismo sucede con el tratamiento que le da al cuento "Historia del guerrero y de la cautiva" donde Borges parte de una anécdota contada por su abuela y de una cita de Croce y no de la oposición binaria y reduccionista de 'Civilización vs. Barbarie' que pretende Balderston que Borges tanto combatió desde un comienzo (cfr. Olea Franco 1993: 100-103; 110-111). Lo contrario es el caso: Borges está trabajando posibilidades de *altaridad*, es decir, de la negociación de identidades culturales híbridas. Balderston no tematiza para nada este problema que preocupó tanto a Borges en un comienzo, a pesar de su declaración de moverse dentro del debate del postcolonialismo (de un Said) (A. de Toro 1996: 31).

Nuestra atenta lectura de este capítulo fue vana y en ningún punto de la argumentación nos fue posible descubrir el aporte de Balderston a una nueva interpretación del cuento, a pesar de la tremenda cantidad de datos.

Que hay formas de trabajar las referencias como indicadores de algo que puede ir más allá de la mera ficción, lo demuestran en parte algunas publicaciones de Aizenberg (1999: 273-280), en particular en "El milagro secreto" y por esta razón nos parece pertinente mencionarla en este lugar.

Aizenberg comparte el prejuicio -en forma innecesariamente polémica- que la investigación borgesiana por

cuestiones de "moda" ha desatendido el aspecto histórico, por ejemplo aquel del Holocausto en la obra de Borges. Esta constatación es aplicable también para el aspecto del postcolonialismo casi ausente en la crítica borgesiana (cfr. A. de Toro 1995: 11-45; 1996: 64-98). Mas, semejante carencia no debe conducir a calificar el resto de la investigación borgesiana como una "moda", ya que cualquier aspecto nuevo que se produce conlleva diversas razones para establecerse como paradigma, y así toda conyuntura crítica pasaría a ser "moda". Además Aizenberg aclara que la ausencia del tratamiento del Holocausto no es algo exclusivo de la crítica borgesiana, sino al parecer de la crítica en la cultura latinoamericana (1999: 273). Poco constructivo me parece el reproche de Aizenberg sobre el tratamiento de ciertos aspectos en la obra de Borges que aparentemente habían estado "censurados"; prescinde de fundamentar esta censura y de indicar cómo y quién la ha producido. Tampoco alcanzo a entender de dónde deduce que la crítica latinoamericana en su totalidad sea "localista" y "ciega". Aparte de esta polémica, me parece importante la forma en que procede en su análisis de "El milagro secreto" que consiste en tomar como base los datos que se encuentran en el texto mismo, en interacción funcional con elementos fuera del texto, es decir, no amplía arbitrariamente el contexto histórico. En un primer paso, Aizenberg trata, por ejemplo, datos biográfico-literarios: Borges escribe prólogos en libros judíos, Borges toma parte en 1938 en Buenos Aires en un comité contra el antisemitismo, Borges escribe sobre "Szenen der Nazi Greuelthaten" de Heinrich Mann del año 1934 y traduce "Anmerkungen zum 23. August 1934". El segundo paso de su argumentación lo constituyen la consideración de la película *Camp de Thiaroye* del director de Senegal Sembene y el comentario del famoso texto de Adorno "Kann man Lyrik nach Auschwitz schreiben?". Se basa en obras de Berel Lang, Friedlander y Langer (ibíd.: 274), y relaciona este contexto con "El milagro secreto". En un tercer paso analiza los datos de la invasión nazi en Praga el 14 de marzo de 1939. Finalmente intenta -pero en forma demasiado sumaria para su propósito- demostrar cómo la investigación borgesiana podría preparar el terreno para una investigación sobre el Holocausto. Lo que falta es un catálogo de criterios y modelos de análisis que puedan realizar la finalidad que persigue Aizenberg: crear un nuevo campo de investigación. De allí que una serie de afirmaciones queden sin demostración, por ejemplo, que Borges sea el "precursor" de los estudios del Holocausto (ibíd.: 278) -una afirmación que me parece exagerada-, que Borges (ibíd.: 277) haya intentado desarrollar una idea y/o una explicación del Holocausto, o que Borges haya formulado y dado las respuestas adecuadas y las soluciones artísticas justas al respecto. Si eso fuese así, Aizenberg debería haber mencionado las formulaciones y las soluciones. Además debería haber establecido criterios para hablar de lo 'adecuado' y de lo 'justo', ya que de otra forma es imposible establecer una base intersubjetiva de comunicación. Frente a este panorama el trabajo de Aizenberg nos parece más bien una primera propuesta para establecer un nuevo campo de investigación que la formulación científica y sistemática de cómo llevarlo a cabo.

Habiendo comentado dos publicaciones que se ocupan de "El milagro secreto" quisiera a continuación analizar algunos campos semánticos que, según mi parecer, constituyen este cuento, así como el tipo de datos que son tematizados y cuál es finalmente la intención textual de los mismos.

Si comprendo bien, Borges no centra su atención en el problema del nazismo o del Holocausto, sino toma la invasión de Praga y el comienzo de la persecución de los judíos como punto de partida para tratar problemas existenciales tales como la angustia, la identidad y la muerte, así como el estado psicológico y el sentimiento ante la inmediata pérdida de la vida. Un momento donde el tiempo se petrifica, el mundo como materia se disuelve y el ser humano existe como pura conciencia, de tal forma que los segundos que las balas necesitarán para alcanzar el cuerpo de Hladík se expanden a un año, un año que Hladík le pidió a Dios para terminar su tragicomedia, de la cual sólo tenía escrito el primer acto y partes del tercero. Hladík sueña la última noche antes de la ejecución que, estando en la biblioteca del Clementinum, una voz sale de un

Atlas y le dice que le da un año de tiempo. Hladík pretende, con la ejecución de sus obras, deshacerse, es decir, "redimirse" de sus anteriores trabajos literarios. Bajo 'redimirse' podemos también, considerando la situación en la que se encuentra Hladík, entender 'salvación'. El narrador apunta que Hladík hace particular hincapié en la artificialidad, en lo artístico de su obra concretizada, por ejemplo, en el empleo del verso, para que el espectador no olvide la irrealidad, que es la *conditio sine qua non* del arte (OC I: 510).

"El universo se detuvo" [...] (OC I: 512), todos los movimientos, el de los soldados que apuntan a Hladík, el brazo del Sargento en lo alto pronto para dar la orden de fuego, el viento que se petrifica, en suma todo se queda suspenso e inmóvil como en una fotografía (Borges dice "como en un cuadro"; ibíd.: 512), que captura un instante, una fracción de segundo, para la eternidad: "Pensó *el tiempo se ha detenido*" (ibíd.: 512). Lo único que no cesa de funcionar es su mente que luego cae en una especie de sueño, Hladík duerme en los segundos de la ejecución como si fuese un año en el cual él finaliza su obra, se despierta y cae bajo la ráfaga de las balas. Su memoria era lo único que le quedaba y el metro del hexámetro le ayudó a memorizar y a finalizar su obra (lo cual es una evidente reminiscencia de la biografía de Borges quien enfrentado al progreso de su ceguera emplea este metro para conservar los textos en memoria). La alusión a la "memoria" y a la "falta de documentos" nos informa que Hladík finaliza su obra en la mente. Hladík se encuentra en el momento de su muerte en un trance que le permite soñar o creer que está terminando su obra.

La literatura o el laberinto de Hladík, como lo llama el narrador, no es una estrategia para negar la realidad (para escapar), sino para soportar lo insoportable con la ayuda del arte. El arte no tiene, por esto, la función de fuga, sino de salida y de consuelo, como "desahogo" frente a lo inevitable⁽¹⁸⁾. Hladík no escribe para la "posteridad", tampoco para Dios, sino para él mismo⁽¹⁹⁾. Su obra no está solamente escrita en hexámetros, sino que además es antimimética ya que las categorías de espacio y tiempo son anuladas (por el contrario de la afirmación del narrador quien dice que la tragicomedia obedece a las reglas del espacio y tiempo) en cuanto el tiempo se repite o queda petrificado. La pieza es el resultado tanto del delirio de Jaroslav Kubin, uno de los personajes ("El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin"; ibíd.: 510), como del trance de Hladík quien finaliza la obra en un tiempo de la conciencia.

Si se quiere deducir una teoría para el tratamiento del Holocausto habrá que ir mucho más allá del texto aquí brevemente analizado. Si esa ampliación corresponde con la intención textual, me permito ponerlo en tela de juicio.

Retornemos a Balderston. Una rápida mirada al quinto capítulo dedicado a "La escritura del Dios" nos indica que Balderston continúa con su esquemático y enciclopédico camino. Sorprendente es aquí su esfuerzo por reconstruir el conocimiento que Borges tenía sobre la cultura Maya, que según Balderston es la base para este texto (ibíd.: 155ss.). Balderston parece ignorar -como en los otros casos- que a Borges no le preocupa la actualización de referencias, esto es, del *'effet de réel'*, sino que su esfuerzo en este cuento radica en hacer accesible una experiencia mística que él desterritorializa del sistema cultural hindú y la reterritorializa en un contexto cultural colonial latinoamericano. Borges procede en este lugar como procedió con la literatura de las orillas de Buenos Aires (por ejemplo en *Evaristo Carriego* o en "El hombre de la esquina rosada").

Lo mismo es aplicable para el cuento "Historia del guerrero y de la cautiva". Con seguridad no se trata de la oposición 'Civilización vs. Barbarie', sino de la descripción de conceptos de altaridad, como ya lo habíamos encontrado incipientemente en *El tamaño de mi esperanza*.

Si el método de Balderston le permite achacarle impunemente a Borges libros que *podría* haber leído o que

podría haber conocido, permítanseme citar algunas palabras de Borges que nos informan cómo sus narraciones se inician y cómo sus puntos de referencia son transmutados. Sabemos a través de innumerables entrevistas que Borges elige para sus historias, personajes y lugares en forma bastante arbitraria, al azar y sin mayor relevancia semántica.

En su última entrevista del año 1985 en ATC con Raúl Burzaco, Borges (1985a/1999a: 21) describe cómo se origina este cuento:

Bueno ese cuento es casi autobiográfico porque a mí se me ocurrió la idea de ese cuento. Yo estaba en cama, postrado. Tenía que estar quieto de espalda. Esto fue en el mes de febrero en Buenos Aires: un calor terrible. Tenía que estar quieto, de espaldas. Eso duró diez días y diez noches y no podía mover mi cabeza de un lado para otro. Estaba muriéndome de calor y ahí estaba ... Y entonces ahí se me ocurrió la idea.

[...]

- Sí. Y mucho antes [de que él se enfermara], viendo un jaguar, yo había pensado: "*Esto parece una escritura*". Por eso el sacerdote es azteca. Lo más natural hubiera sido que eso ocurriera en la India, digamos. Yo precisaba un jaguar. Las manchas del leopardo no parecen una escritura. Las del tigre tampoco. El jaguar sí, puede parecer una escritura. Bueno, por eso tuve que situar todo eso en México, y como precisaba un personaje más o menos culto, elegí un sacerdote.

"*Out of Context?*" / "*¿Fuera de contexto?*", sí, ¡por su puesto! Balderston tiene pleno éxito en demostrar cómo se puede poner la literatura de Borges -o cualquier literatura- fuera de contexto y analizarla arbitrariamente. Lo que él no logra -y esto era la finalidad de su libro- es comprobar que la investigación borgesiana había descontextualizado a Borges. Un fracaso innecesario por lo demás, ya que Balderston tenía algunos modelos a los que hubiese podido recurrir en la versión inglesa o al menos en la edición del libro en español; fuera de los trabajos mencionados de Sarlo y Olea Franco, tenía a disposición los estupendos trabajos de Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (1978), publicado también en español en 1987 bajo el título *Borges una biografía literaria* o el aclarador y fascinante libro de Estela Canto, *Borges a contraluz* (1989/1999)⁽²⁰⁾.

Rodríguez Monegal muestra en forma convincente cómo se puede operar con referencias cuando éste analiza "El Aleph" (1987: 372-373), cómo se relaciona el nombre de Beatriz Viterbo con el de Beatrice Pontinari y el del poeta Danieri con el de Dante Alighieri y cómo la dedicatoria de Borges a Estela Canto representa una mezcla entre elementos culturales y biográficos. Borges dedica el cuento "A Estela Canto", a uno de sus grandes amores. Con 'Estela' quiere decir 'Estella', palabra con la que finaliza cada una de las tres *Cantiche* en la *Divina Commedia*. 'Canto' evoca las divisiones de las partes de la *Divina Commedia* (ibíd.: 373), además se puede interpretar como el 'alabar a la dama' en la poesía amorosa, por ejemplo en la tradición de la *Vita Nova* de Dante (donde le canta a Beatrice en *lingua volgare*) y del *Canzoniere* de Petrarca (donde se le canta a Laura). El nombre de 'Estela Canto' evoca pues la *Divina Commedia* y la dedicación 'A Estela Canto' reza 'yo a la estrella (estrella=a mi gran amor) canto'. Interrumpo en este lugar mi excursión "contextualizadora" dejando otros textos aprovechados por Rodríguez Monegal sin consideración ya que puedo presuponer que el atento y enterado lector habrá quedado convencido de lo adecuado y de la verosimilitud de la interpretación de Rodríguez Monegal y la mía, de tal manera que no necesitamos mas evidencias.

Me pregunto nuevamente, en el caso de Balderston, ¿qué ganamos, por ejemplo, cuando sabemos que el nombre de Silas Haslam en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", presunto autor de *History of the Land called Uqbar* publicada en 1874, proviene de su abuela Fanny Haslam? o ¿qué ganamos con saber que el Zahir es una moneda brillante de veinte centavos que Borges recibe en un boliche en la esquina de Chile y Tacuarí donde Borges se sentaba a esperar por algún tiempo antes de visitar a Estela Canto, y que detrás de las palabras "[...] el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo" (vid. Estela Canto 1989/1999: 193) se encubre el conflicto amoroso-sexual de Borges con Estela Canto? Importante es solamente lo que Borges hace con esa moneda y esa situación biográfica: éste se deshace de su referencia inmediata, hace rodar, deslizar el Zahir y perderse a través de una enorme traza de citas literarias, Borges diluye la referencia en palabras, las "transmuta".

Para terminar con nuestra crítica debemos reprocharle a Balderston no haber considerado seriamente ni las teorías de la intertextualidad, ni las de la postcolonialidad, ni las de la nueva historiografía, ni la de la deconstrucción.

Precisamente cuando se trata de analizar relaciones intertextuales Balderston debería saber que las referencias deben ser claramente demostradas o al menos debe existir una *verosimilitud referencial*, y que se deben describir las *transformaciones funcionales* de ese diálogo. De poco le sirvió a Balderston incluir en su bibliografía a *Palimpsestes* de G. Genette, única obra que menciona de la gran bibliografía de los años 80 y 90 relativa a la intertextualidad. Fuera de eso, Balderston debería haber considerado en forma seria la investigación borgesiana al respecto donde al menos existe el consenso de que Borges siempre borra sus referencias. Lo mismo es aplicable para la breve observación que hace Balderston respecto del debate sobre el postcolonialismo. Se conforma con incluir en la bibliografía un trabajo de Said, otro de Bhabha y otro de Spivak, pero no entra ni mucho menos ahonda en el tema.

Frente a semejante inconsecuencia y eclecticismo no llama la atención que el intento de Balderston de ofrecer un concepto de historia en unas pocas páginas falle completamente. Ni siquiera distingue entre el concepto de historia como *realia* y como discurso científico. Al hablar de un nuevo concepto de historia no menciona ni incluye en el debate, por ejemplo, ni a Le Goff (el cual no se menciona en la bibliografía), ni a White (del cual se citan como decoración algunas de sus obras), autores que conducen a un cambio de paradigma en este campo que se concretiza en los términos de 'construcción' de la historia (y no reconstrucción) y de 'narración'/'plot' como base común de textos ficcionales e históricos. El procedimiento de Balderston pretende demostrar que cualquier tipo de especulación, sin ningún control ni descripción de las transformaciones ni de los cambios de funciones que se producen del paso de un texto a otro, de un sistema a otro, de una época a otra, es científicamente plausible. Con su proceder ecléctico, diletante y absolutamente fuera de cualquier control legítima hasta lo sin sentido.⁽²¹⁾

Balderston parece no haber considerado atentamente los procedimientos de deconstrucción, lo que se confirma en la bibliografía por la ausencia de cualquier dato al respecto -con la relativa excepción de la mención de Hutcheon. Para poder analizar la obra de Borges, especialmente cuando se quiere describir el supuesto contexto histórico, son imprescindibles sólidos conocimientos -entre otros- de los métodos de las ciencias históricas, de la semiótica y del postestructuralismo. Además podríamos haber esperado que Balderston hubiese considerado la obra de juventud de Borges y sus casi innumerables entrevistas como parte de la contextualización histórica, en vez de recurrir a textos tan lejanos a la obra borgesiana, que no aportan nada a su interpretación, y sí conducen a erróneas e hipertrofiadas interpretaciones. La obra de juventud de Borges le habría evitado algunos problemas.

¿*Out of context/Fuera de contexto*? El título se refiere a que casi toda la crítica sobre la obra de Borges había dejado (y deja) fuera de contexto su obra. Mas, creo, que es Balderston quien no pone solamente a Borges fuera de contexto, sino que él mismo se pone fuera del contexto académico serio. Nada en contra de un acercamiento subversivo que rompa con el canon académico, muy por el contrario, y si seguimos a Kuhn (1962), sabremos que el progreso científico por lo general ocurre como ruptura de los cánones establecidos.

Al comienzo de mi lectura del libro de Balderston esperaba dedicar mi tiempo a un trabajo que nos iba a abrir nuevas perspectivas, como los de Aizenberg, Sarlo y Olea, y que me pareció simpático y seductor que el autor criticase sus propias publicaciones, lo cual en nuestro oficio es prácticamente inexistente. Desgraciadamente mi expectativa fue desilusionada ya que Balderston practica un antiguo y ya mucho superado análisis: el de las "fuentes" que al menos querían ser empíricas. La publicación de Balderston deja lamentablemente una impresión confusa, fuera de una considerable cantidad de contradicciones.

4. La "literatura menor" y la categoría de 'Oriente' como estrategia contra el canon y la mimesis: Borges y la subversión

Más arriba habíamos mencionado que Sarlo y Olea Franco describen como Borges trabajaba en las 'orillas' para descentrar los cánones establecidos en Buenos Aires y fundar así su propia concepción literaria, lo cual se declaraba como algo prácticamente exclusivo de Borges *en* Buenos Aires.

Esta teoría de producir una literatura y una estética en los márgenes no es algo que lo hayan creado ni Sarlo ni Olea Franco. En el nivel de la práctica literaria se encuentra en la obra de Borges mismo (por ejemplo en *Evaristo Carriego, Historia Universal de la infamia* y en muchos otros lugares) y en el nivel de la teoría y terminología en Deleuze/Guattari (1975: especialmente pp. 29-50) quienes la desarrollan en forma maestra partiendo de Kafka, cuya literatura denominan "littérature mineure". Además, cabe indicar que Borges no solamente procede así a nivel local, sino con la llamada literatura universal y muchos autores y/o filósofos que no se encuentran en los cánones establecidos. Muchos autores que Borges aprecia no gozan, ni en las enciclopedias ni en las historias de la literatura, del lugar que él les otorga. Borges trabaja, pues, muchos campos marginales (también en el sentido de que no están en la conyuntura literaria de la época) y autores muy discutidos. El gusto de Borges es algo muy particular de él. Chesterton, por ejemplo, estuvo por mucho tiempo desdeñado por la crítica académica como un autor de menor importancia, Oscar Wilde pasaba por superficial. Johann Valentin Andreae, Meinong, Carlyle, De Quincey y muchos otros, gozan de un prestigio particular, pero representan "casos especiales" en el oficio literario y en el ámbito intelectual ya que se mueven en campos limítrofes entre literatura, ensayo, filosofía, religión, esotérica, psicología, etc. El criterio con el que Borges calificaba la literatura como buena o mala era su propio gusto o las preferencias que compartía con otros autores (A. de Toro 1992: 148).

Otro aspecto que contribuye a la construcción de una "littérature mineur" en Borges es evidentemente la enciclopedia. En una entrevista, Borges declara que su género preferido es la enciclopedia por su carácter descentrado y nómada⁽²²⁾. Este 'genero', como Borges denomina a la enciclopedia, le permite una enorme libertad de leer y apoderarse fragmentariamente de textos que luego deconstruye, desplaza o "transmuta" suplementariamente. La enciclopedia constituye su topografía del mundo, *es* su mundo, forma la topografía de su propia patria. De allí que Borges reúna en un mismo lugar la literatura local y la extranjera

deconstruyéndolas en un mismo acto de lectura. Borges trae el llamado centro a la periferia y sitúa la periferia en el centro (vid. A. de Toro 1995: 11-45). Estas dicotomías binaristas pierden su razón de ser y la genuina universalidad de Borges radica en que hace una "literatura menor", un suplemento único. La literatura europea no es para Borges un relictos de nostalgia, algo extraño, al contrario, lo extraño lo constituyen en un comienzo la literatura argentina -la cual Borges intenta reinventar- y la española que no aprecia:

[...] entre nosotros el placer de la literatura española, un placer que yo personalmente no comparto, suele ser un gusto adquirido [...] he comprobado que estos libros les eran difícilmente gustables sin un aprendizaje especial (OC I: 271),

al contrario de las literaturas inglesas y francesas (ibíd.). Borges sostiene incluso que lee por primera vez el *Quijote* en inglés y que cuando lo leyó en español le pareció una "mala traducción" de la versión original inglesa (1970/1999: 26). Sea esto una invención de Borges o no -como dice Rodríguez Monegal (1978/1983: 19)-, el hecho de haber sostenido esta versión toda su vida, es significativo. Borges, lo sabemos, aprendió primero a leer en inglés. Esto y su regreso de Ginebra le producen un conflicto en sus primeros años (vid. Rodríguez Monegal 1978/1983: 23-29), es decir, en el momento en que Borges comienza a buscar su camino como escritor, teórico de arte y literatura, en fin, como intelectual. Borges debe además situarse psicológica y emocionalmente en un nuevo espacio. Él mismo declara en otra entrevista que esos libros de juventud que se publicaron, luego de haber destruido decenas de otros, eran una especie de "ejercicios", y por esto creo que no tienen el mismo rango del que gozan *Ficciones* o *El Aleph*. Este conflicto lo resuelve satisfactoriamente Borges en cuanto que produce una "literatura menor", una reinención desde los márgenes (=desviación del canon) o la creación de 'Oriente'. La literatura de Borges no es el resultado de un conflicto cultural, sino primero el resultado de una práctica literaria acuñada por la enciclopedia (1985a/1999a: 19). Borges viaja a través de los diversos sistemas y mundos; segundo, es el resultado de una educación transcultural y, tercero, de su concepto de literatura que resulta de una continua actividad lectoral. Mientras la enciclopedia representa el lugar epistemológico de su eclecticismo o su forma de altaridad, su educación transcultural constituye el lugar semiótico y su poética el lugar de la práctica literaria que está constantemente creando el 'Oriente' a través de des- y reterritorialización. De allí podemos quizás comprender mejor aquella fórmula que reza: "[...] el problema del escritor argentino y la tradición [...] se trata de una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema" (OC I: 267).

Borges no fue nunca un escritor de las 'orillas' en el sentido de "un marginal en el centro, un cosmopolita en los márgenes" (Sarlo ibíd.: 18) (en el mejor de los casos geográficamente), sino un escritor de "literatura menor" según la definición de Deleuze/Guattari, esto es, uno que emprende una desterritorialización y una reterritorialización rizomática de la literatura. Borges trasciende su lugar de trabajo -como Kafka en las palabras de Borges- y por esto ambos autores son ejemplos perfectos de una "literatura menor". En este contexto no me queda definitivamente claro cómo entiende Sarlo el término 'orilla': como lo marginal, lo rechazado (ibíd.: 51ss.) o como 'literatura menor' que va contra el canon o contra la mimesis (ibíd.: 59); seguramente sin pretenderlo, Sarlo aporta con su argumentación a la petrificación de la dicotomía 'periferia'/centro': la literatura argentina y Borges representan la periferia, la europea el centro, la universal, es decir, se está fomentando exactamente lo que Borges quería dejar atrás.

Quisiera a continuación tomar otra ruta y mostrar que a Borges desde un principio se le presenta la literatura como un problema no de imitación, sino de altaridad donde éste emplea una escritura descentrada, suplementaria, desplazada como método de reinventar su mundo literario en un 'Oriente' semiótico-

epistemológico, ya sea el de Buenos Aires, el europeo o el de la enciclopedia, para así crear una nueva forma de *lectura*, de *escritura*, en fin, de *hacer una literatura diferente* y hacer la suya propia, una literatura que debe estar siempre *en camino*, que combate la inmovilidad, la automatización. Se trata de una literatura "más allá", en la llanura, en el desierto de lo no automatizado, de una literatura en constante desautomatización. En este sentido no existen dos Borges, sino uno dentro de una diacronía.

El término de 'orilla' de Borges, más bien metafórico, lo quisiera definir no como la orilla excluida, sino como *fisura* (*Spalt* y no *Riß*, sino *clivage*) donde se reúne lo uno y lo otro, donde en un plano se negocian las tensiones de la diferencia, una especie de cuadro de Escher o de una superficie de Möbius, un plano pluridimensional, abierto, sin centro, simultáneo. 'Orilla'/'*fisura*' como altaridad, como 'en medio' ('*inbetween*'), como mímica en el sentido que le dan Lacan (1973: 85-96) y Bhabha (1994) a este término (vid. también nota 2), como '*pli*' ('*Falte*', '*Knick*', '*Zwischenlage*'; 'arruga', 'pliegue', 'dobladura', 'intercalación') en el sentido de Deleuze (1988).

Borges procede como lo hace Baudelaire en la poesía o Balzac, los hermanos Goncourt en la novela: "deslimita" los temas literarios, los géneros y el concepto de literatura en general, "deslimita" la tradición literaria incipiente en Argentina y con esto el concepto de lectura y escritura que pasan a ser un acto semiótico equivalente. A comienzos de siglo, cuando Borges regresa de Europa, la literatura se encontraba en Argentina entre un criollismo nacionalista y un modernismo imitador y reproductor de vanguardias europeas. Así como la literatura europea llegando al límite de las posibilidades de representación por el agotamiento del realismo se vuelca en la teoría del inconsciente de Freud, abriéndosele nuevas posibilidades e incursiones que prescindieran del '*effet de réel*', Borges capta ese límite tanto en la literatura europea del siglo XIX y de las vanguardias del siglo XX como en Argentina. Por esto, Borges está tratando formas de altaridad de tipo general (universal) y no tomando una actitud periférica desde la perspectiva del centro. El que dice 'orilla', en el sentido de marginación, corre el riesgo de serlo para siempre. A Borges no se le presenta esta pregunta en esa forma: él se apodera de su contexto rioplatense con la misma voracidad y naturalidad con la que se apoderó de la literatura inglesa, alemana, escandinava u otras: Borges está haciendo *su* 'Oriente', implantado *su* mirada, *su* lectura, *su* desierto, la literatura por hacerse, *su* página no escrita. 'Oriente' es en Borges el estar siempre fuera de territorio, el estar plegado, "en medio", intercalado entre todas las posibilidades. Borges no inventa el objeto literario, y podríamos afirmar parafraseando el concepto de '*pli*' de Deleuze (1988: 5ss.) que Borges recoge todos los "[...] plis venus d'Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques ... Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, pli sur pli, pli selon pli".

La mejor prueba de esto es -como apuntan Sarlo y Olea Franco- que Borges reinventa la orilla, reiventa Palermo, esto es, lo *hace literatura*, se desprende de la referencia del arrabal y del compadrito para crear el mito literario de Buenos Aires en un momento cuando ese Palermo ya iba desapareciendo (Sarlo *ibíd.*: 52, 54), así como Balzac crea el mito de París en la primera mitad del siglo XIX. Borges realiza una enorme dislocación del canon en cuanto incluye recodificada la literatura que estaba excluida de éste, incluye al *outsider*, al discriminado, lo bizarro, lo burdo, lo profano, la Pampa, los suburbios, y todo esto lo pone a disposición de una literarización que escapa a la imitación o a un criollismo localista-nacionalista como lo critica en *El tamaño de mi esperanza*. Borges hace de los márgenes el centro y del centro margen: esto es lo que podemos llamar "hacer Oriente".

"Literatura menor" quiere decir en Borges "escritura, notas sobre libros imaginarios" (*OC I*: 429): él toma un pre-texto (cfr. de Toro 1992: 145-183; 1994: 5-32) para a su vez construir el suyo propio que se pierde en la traza de citas y más citas, en una proliferación infinita: "*pli sur pli*". Este es el mensaje que nos hace llegar Borges en muchas de sus obras, por ejemplo, en "Pierre Menard", en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" o

en "El Inmortal" y no una desgarrada identidad cultural. Esta actitud deconstruccionista de Borges frente a toda la literatura no es el resultado de un hecho ontológico o esencialista, el ser argentino, o así como el hecho de vivir en Buenos Aires, tampoco es una *conditio* del ser latinoamericano, sino una practicada dialogicidad descentrada con diversas culturas; algo que se ha dado en toda la cultura, sin olvidar a los maestros de la altitud literaria o cultural en general, sociológica y política como Fernando de Rojas, Rabelais, Cervantes, Quevedo, Baudelaire, Mallarmé y Kafka.

Una concepción de las 'orillas' que se adscribe demasiado al contexto local (sin querer fomentar el localismo, lo cual Sarlo tampoco comparte) podría fomentar el peligro de una "exotización" involuntaria de Borges dentro de un tipo de crítica. Por suerte, Borges no es más ya exotizable. Borges no escribe sobre una tradición precolombina ni sobre una de tradición mestiza. El trae el centro a la periferia y pone la periferia en el centro: produce su 'Oriente', cubre con nuevos grafemas un territorio deshabitado. En un aspecto parecería que la categoría de las 'orillas' describe la realidad cultural de Borges: si éste hubiese escrito en inglés o en francés habría sido leído antes. Pero aún así, ¿no era Borges ya en los 40 un autor conocido no solamente en Argentina, sino en Latinoamérica? y ¿no fue traducido al francés ya a fines de los años 30 y en el correr de los 40 y 50? ¿Y cuánto tuvo que esperar Kafka?

La "literatura menor" de Borges es una literatura subversiva, semiótica y culturalmente revolucionaria dentro de los grandes cánones y que luego pasa a ser paradigmática, pero es difícilmente una literatura para todos como hubiese querido Borges. Hacer "literatura menor" significa en Borges (como en Kafka) la *forma* en que se desarrolla su escritura dentro del estándar, una literatura minoritaria con un lenguaje y con temas fuera del contexto, en el más allá de 'Oriente', una literatura inclasificable y no contextualizable con las grandes corrientes. Se trata de una constante desterritorialización, es decir, de la imposibilidad de Borges de escribir en ese castellano rioplatense o en ese inglés o alemán de sus libros, el escribe españolizando al comienzo (prescindiendo de la 'd' a final de palabra, así en *El tamaño de mi esperanza* o en *Luna de enfrente*; cfr. también Borges 1970/1999: 83). En un comienzo Borges "[...] hacía todo lo posible por escribir latín en español" (ibíd.: 80; es decir, de escribir otro español, a pesar de imitarlo, escribir desplazando al español), luego se vuelca "[...] al otro extremo [...], tratando de [...] ser lo más argentino posible". En esta *fisura* Borges funda/pliega su lenguaje, su poética y sus temas. A más tardar en *Evaristo Carriego* comienza a deconstruir su contorno: toma un poeta popular porque era "amigo y vecino", "casi invisible" (ibíd.: 84-85) y "cuanto más escribía, menos [le] importaba [su] héroe" (ibíd.: 86). Parte de un lugar de la periferia de Buenos Aires, de los "tristes arrabales", de un autor que muere a los veintinueve años y deja una sola obra; durante el proceso de escritura la persona de Carriego desaparece cediendo el espacio a la metrópolis de Buenos Aires ("Había empezado a hacer una simple biografía, pero a mitad de camino me empezó a interesar cada vez más el viejo Buenos Aires"; ibíd.: 86). El estatus de "literatura menor" se articula en el aspecto de su recepción, ya que el libro fue un fracaso, porque el lector esperaba una biografía tradicional (ibíd.: 86). He aquí el aspecto deconstruccionista, desterritorializador, desplazador y orientador, de negociación de la escritura de Borges que niega el origen.

Borges a pesar de no haber tenido aparente interés político, y en algunos momentos de su vida haberse manifestado en forma incomprensible dentro de una comunidad democrática y de intelectuales que siempre le manifestaron un profundo respeto, su literatura es de carácter altamente político, si este término se entiende semiológicamente y dentro del concepto de "literatura menor". El hecho mismo de reubicar los márgenes, lo minoritario (la *fisura*), el quebrar con cánones de todo tipo (por ejemplo su postura con respecto al judaísmo y al nazismo), hace de un acto literario individual, un acto subversivo, revolucionario, así como de un microcosmos, un macrocosmos. De ahí que, por otra parte, el individualismo minoritario de la literatura de Borges represente un acto colectivo ya que evoca la abolición de jerarquías, anuncia la

muerte del autor (introducción de la dialogicidad palimpsesta múltiple y nómada), la diversidad de narradores (como en "El inmortal"), anula el centro, se desvía de cualquier norma. El hecho de que Borges se encuentre en la *fisura* de culturas y concepciones literarias, lo pone en una situación frágil, siempre oscilante y lo lleva a formar otra sensibilidad literaria. Por esto, como hemos descrito en otros trabajos (por ejemplo en A. de Toro 1992, 1994, 1994a, 1999), lo citado o evocado jamás se produce en su forma originaria, no nos lleva ni a un sujeto de la enunciación ni a un enunciado que afirme el resultado final, así por ejemplo, en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" o en "Pierre Menard": el *Quijote* no es más el *Quijote*.

El excursionar en la *fisura*, en el *pliegue* no es algo sustancial a Borges en Buenos Aires, sino a cualquier autor que comparta la misma actitud intelectual, no es algo inherente a la periferia como lo demuestran Deleuze/Guattari con respecto a Kafka. La 'literatura menor' es un tipo particular de literatura, algo que se podría entender con Barthes como "*texte scriptible*" (cfr. A. de Toro 1999: 146-148), como un texto cartográfico de infinitas entradas y salidas:

[...] c'est *nous en train d'écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages. (Barthes 1970: 11)

Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; il n'a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale; les codes qu'il mobilise se profilent à *perte de vue*? ils sont indécidables [...]; de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage. (ibíd.: 12)

Con palabras de Deleuze/Guattari (1975: 33):

Même celui qui a le malheur de naître dans le pays d'une grande littérature doit écrire dans la langue, comme un juif tchègue écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. Écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi.

Borges produce su '*patois*' su *tiers monde*, su *désert*, es decir su 'Oriente' y se encuentra, por una parte, dentro de la gran tradición de la literatura española -en un momento en que España aún representaba un punto cultural de referencia clave (Borges "imita"/"reproduce" a los escritores del barroco español, a Quevedo y a Saavedra Fajardo; vid. Borges 1970/1999: 80)- y de la europea, particularmente inglesa (Thomas Browne, Bradley). A esta tradición se suma el contexto de la literatura argentina que está formando aún su tradición y será Borges el que finalmente la funde como acertadamente apuntan Sarlo y Olea Franco. Borges siente que aún no vive ni escribe en su propia lengua. Por esto intenta al comienzo encontrar su propio lugar "entre" las tradiciones y no contra ellas, por deconstrucción, es decir, a través de un proceso continuo de desterritorialización y reterritorialización, de 'pliegaje'. Borges emprende la desterritorialización (un viaje semiótico), que en base a procedimientos tales como 'pliegue' y 'repliegue', 'traza' sin origen ni fin, 'lazo' sin arriba ni abajo conducen a una "literatura menor", a una literatura de la altaridad, a una literatura de *fisura*. Para esto Borges se vale de algunos autores que le permiten desprenderse de la mimesis (como

Carlyle, De Quincey, Meinong, Bradley, Butler, W. James, Russell, Schopenhauer) o de otros *casi invisibles* -como Evaristo Carriego- o de algunos temas del arrabal ... Borges escribe el desierto, escribe una página vacía bajo los cuales se encuentra un palimpsesto que es destemporalizado y trastocado en el espacio. Borges logra su desierto, su "tercer mundo", su "cuarta dimensión", su 'Oriente', se ubica *más allá del texto* (cfr. A. de Toro 1999). Borges se transforma en un emigrante e inmigrante, en "[...] un judío [al que] siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental", en uno de "[...] muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) [que] fueron descendientes de ingleses" (OC I: 272-274). Borges habla aquí del "sentimiento" de sentirse algo y de todos modos ser un nómada, con lo cual se ubica "en medio" en un estado "unhomely" (Bhabha 1994), en una patria que está en todos los lugares, que resiste lo propio y lo extraño, donde identidad/escritura/cultura/discurso son categorías por negociar. Esto no representa para Borges un conflicto, sino más bien la decisión que literatura y cultura, el pensamiento en su totalidad, solamente es transformable, renovable en un proceso de altaridad, en una infinita traza, en esa "postergación infinita" o en ese "*regressus in infinitum*" (Borges 1982: 9, 10, 19; cfr. También A. de Toro 1999b), en una literatura como la de Kafka que "[...] trasciende el momento en que se escribió [...] y ahí está su valor" (Borges 1983: 3).

Otra característica de la escritura de Borges es su sobriedad, su economía, su transparencia, su austeridad, que le costó el reproche de "pobre erudición", donde solamente la intensidad, el sentimiento vale. Borges hace enfilarse su literatura para llegar a ser nómada, un inmigrante en su patria, en el mundo, para ser un judío y un gitano literario. Borges es extranjero en su propia lengua y cultura, es universal, es argentino, es rioplatense. El castellano de Borges no es el mismo castellano, su literatura no es la misma literatura de los otros, es *diferente*. La literatura de Borges es siempre 'para'-lenguaje, 'para'-literatura, 'para'-filosofía ..., es la tensión constante de la diferencia, reunida en la altaridad. La escritura de Borges lleva los lexemas a una disonancia, a acordes disonantes de donde se desprende una tensión, una intensidad particular, todo estalla, pone acentos y sonidos que bajo su superficie ofrecen una deformación: una *fisura*. Y como Deleuze/Guattari apuntan: en autores de "literatura menor" - como también es el caso de Borges-, *la langue cesse d'être représentative pour tendre vers ses extrêmes ou ses limites* (1975: 42). En la literatura de Borges tenemos la confluencia de cuatro tipos de lenguajes:

- la lengua materna, regional, el lenguaje del *hic et nunc*: el castellano;
- la lengua urbana, mundial, estándar: el inglés;
- la lengua referencial, cultural, literaria;
- la lengua mítica, literaria, artística que se construye más allá, en la altaridad.

Borges hace rodar estas diferentes lenguas con sus diferentes funciones, cada una traspasa sus límites, se confunden las unas con las otras: "inbetween", así Borges termina con las dicotomías, con el logocentrismo, con el dualismo, crea *su* lengua, *su* literatura, única, irrepetible, inclasificable, siempre deslizándose.

Para concluir agregamos dos breves ejemplos para la ilustración de los términos 'literatura menor' y 'Oriente'. Borges opta por la literatura menor, por las 'orillas' o por el 'Oriente' en un sentido semiótico y epistemológico, esto es se ubica 'inbetween' (Bhabha). Oriente es el lugar no-escrito, la página blanca no conquistada, colonizada, mimetizada que le permite des- y territorializar los signos. Cuando, por ejemplo, Borges en "El Jardín de senderos que se bifurcan" habla de un laberinto que es una novela china que se

encuentra en una biblioteca de "libros orientales y occidentales" (OCI: 476), la mirada o lectura de Borges no va al 'oriente' como a algo exótico, anecdótico, sino que al laberinto infinito de tipo sígnico atemporal ("*Crea*, así diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan"; OC I: 478). El laberinto chino pasa de una categoría topográfico-cultural, a una sígnico-epistemológico-cultural, que le permite desterritorializar tanto el concepto de lo 'chino' como concepto de un oriente extraño, de lo diferente, como el de lo occidental como lo habitual. El laberinto de la novela de Ts'ui Pên es hermética tanto para Yu Tsun como para Albert, mas éste último logra descubrir que se trata de un concepto de laberintos que va más allá del tradicional. La obra es una contradicción, no es clasificable y se sustrae a una tradición determinada y al canon que pretende una trayectoria de siglo a siglo, de diversas refundiciones significantes, aun laberinto con una entrada y una salida, con una arquitectura descifrable:

Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores. Esas conjeturas me distrajerón; pero ninguna parecía corresponder, siquiera de un modo remoto, a los contradictorios capítulos de Ts'ui Pên. (OC I: 477)

Mas se trata, muy por el contrario, de escapar de la mimesis, de escapar del canon, se trata de la construcción "de un laberinto de laberintos" (ibíd.: 475), infinito donde "todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones" (ibíd.: 478). Ts'ui Pên es un hombre de cultura y de pensamiento altamente híbrido: es un pensador, literato, aficionado a la metafísica y a la mística, así también a la "controversia filosófica" (ibíd.: 478), de allí lo indefinible de su texto.

Importante es aquí también que los libros occidentales no se encuentran en la biblioteca en oposición, en conflicto con los libros orientales, no es Yu Tsun (experto en laberintos) el que descifra el libro, sino Albert. La mirada hacia 'Oriente' o su lectura de éste comienza a transformar su pensamiento que va de un logos marcado por una lógica topográfica, binarista, mimética a una estructura rizomática a-temporal. Albert entra en una negociación de su identidad, de su conocimiento con el 'Oriente' y lo reterritorializa en su propia cultura. Así Borges supera el binarismo atávico de identidades aparente y tradicionalmente extrañas y excluyentes.

Otro breve ejemplo lo encontramos en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" donde Borges sitúa Uqbar en una enciclopedia imaginada (es decir, fuera de contexto, fuera de territorio, donde ésta se debe reconstruir) y que escapa a cualquier topografía geográfica ("[...] la *Erkunde* de Ritter ignoraba con plenitud el nombre de Uqbar."; OC I: 432) y allí, en la enciclopedia la pone en frontera con Jorasán, Armenia y Erzerum pero solamente en forma "ambigua" (ibíd.). La región de Uqbar existe en el '*pliegue*', en la '*fisura*' solamente en esa enciclopedia imaginada. El texto sobre esta región es similar al de Ts'ui Pên: "[...] escritura [de una] fundamental vaguedad", "[...] nebulosos puntos de referencias [...]", se caracteriza por una literatura fantástica que se refiere solamente a "[...] regiones imaginarias de Mlejnas y Tlön" (OC I: 432). Este artículo de la enciclopedia es luego cubierto palimsécticamente por un laberinto de otros textos que figuran en la bibliografía agregada al final del artículo en una mezcla de textos inventados y de autores reales o de ambos inventados y reales. Borges elige el 'Oriente' como un lugar de perlaboración de la cultura y del pensamiento.

(Erscheint in *Iberoromania*) ©Alfonso de Toro

Bibliografía

Textos

- Borges, Jorge Luis. (1926/1994). *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve.
- . (1970/1999). *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo.
- . (1982). "Jorge Luis Borges habla del mundo de Kafka", en: Franz Kafka. *La metamorfosis*. Traducción de Nérida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Orion. pp. 5-28.
- . (1983). "Suplemento Centenario del nacimiento de Franz Kafka", en: *El País* 3/7/: 3.
- . (1985). "Jorge Luis Borges. Coloquio", en: *Literatura fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela. pp. 13-36.
- . (1985a/1999a). "Palabras de Borges", en: *Gente*. Entrevista de Raúl Burzaco. Edición Especial y Video. Buenos Aires.
- . (1989). *Obras Completas*. Vol. I-III. Buenos Aires: Emecé Editores. (Abreviamos con *OC*).
- . (1999b). *Borges el eterno retorno. Homenaje a Jorge Luis Borges 1999. Centenario de su Nacimiento*. Video (OCA. Musimundo) Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- . (1999c). "Borges: Cien años", en: *Proa* (tercera época) No. 42, Julio/Agosto (con entrevista de Borges en CD-Rom).

Crítica

- Aizenberg, Edna. (1999). "'Nazismo es inhabitable': Borges, el Holocausto y la expansión del conocimiento", en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y Saber en el siglo XX*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 273-280.
- . (1999a). "'Nazism is Inhabitable': Borges, the Holocaust, and the expansion of Knowledge", en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro. (eds.). *Jorge Luis Borges. Thought and Knowledge in the XXth Century*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 255-262.
- Balderston, Daniel. (1993). *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham/London: Duke University Press.
- . (1996). *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Barthes, Roland. (1970). *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil.

Bhabha, Homi. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.

Blüher, Karl Alfred. (1986). "La crítica literaria en Valéry y Borges", en: *Revista Iberoamericana* 135-136: 447-461.

Canto, Estela. (1989/1999). *Borges a contraluz*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Collini, Stefan. (1992). *Umberto Eco. Interpretation and overinterpretation*. With Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. Cambridge: Cambridge University Press.

Deleuze, Gilles. (1975). *Kafka pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.

----. (1988). *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. (1976). *Rhizome*. Paris: Minuit.

Derrida, Jacques. (1968). "La différance", en: *Théorie d'ensemble*. Paris: Éditions du Seuil. pp. 42-66.

----. (1972). *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil.

James, William. (2^a1994). *Der Pragmatismus: ein neuer Name für alte Denkmethode*n. Hamburg: Meiner.

Kuhn, Thomas S. (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago.

Lacan, Jacques. (1964/1973). "La ligne et la lumière", en: ídem. *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse. 1964*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Éditions du Seuil. pp. 85-96.

----. (1966). *Écrits I*. Paris: Seuil/Points.

----. (1978). "Linie und Licht", en: ídem. *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1964). Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Übersetzt von Norbert Hass. Otten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag. pp. 97-111.

Le Goff, Jacques (ed.). (1978/1988). *La nouvelle histoire*. Paris: Retz-C.E.P.L.

Norris, Christoph. (1982). *Deconstruction Theory & Practice*. London/New York: Hutchinson.

Olea Franco, Rafael. (1993). *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Monegal, Emir. (1978). *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. New York: E.P. Dutton.

----. (1987). *Borges una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sarlo, Beatriz. (1993/1995). *Borges un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Verso.

----. (1999). "Borges: crítica y teoría cultural", en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y Saber en el siglo XX*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 259-272.

----. (1999a). "Borges: Cultural Theory and Criticism", en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges. The Thought and the Knowledge in the Twentieth Century*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 241-254.

Taylor, Mark C. (1987). *Altarity*. Chicago: The University of Chicago Press.

Toro, Alfonso^{de} (1992). "El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción)", en: Karl Alfred Blüher/Alfonso de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges. Procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 145-183.

----. (1994). "Borges y la 'simulación rizomática dirigida': percepción y objetivación de los signos", en: *Iberoamericana 18* (1) 53: 5-32.

----. (1994a). "Die Wirklichkeit als Reise durch die Zeichen: Cervantes, Borges und Foucault", en: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Heft 2, Band 39: 243-259. En español, versión ampliada: (1999c). "La realidad como viaje a través de los signos: Cervantes, Borges, Foucault", en: Alfonso de Toro/Suzanna Regazzoni (eds.). *El siglo de Borges. Literatura - Ciencia - Filosofía*. Vol. II. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 170-200.

----. (1995). "Jorge Luis Borges. The Periphery at the Center/The Periphery as Center/The Center of the Periphery: Postcoloniality and Postmodernity", en: Fernando de Toro/Alfonso de Toro (eds.). *Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 11-45. En español: (1996). "Postcolonialidad, Postmodernidad y Jorge Luis Borges. La periferia en el centro-la periferia como centro-el centro de la periferia: postcolonialidad y postmodernidad", en: *Iberoromania* Nr. 44, Heft 2: 64-98

----. (1999). "Borges/Derrida/Foucault: *Pharmakeus/Heterotopia* 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: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y Saber en el siglo XX*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 139-163.

----. (1999a). "Borges/Derrida/Foucault: *Pharmakeus/Heterotopia* or beyond Literature ('hors-littérature'): Writing, Phantoms, Simulacra, Masks, the Carnival and ... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur and Other Figures", en: Alfonso de Toro/ Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges. The Thought and the Knowledge in the Twentieth Century*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 129-153.

----. (1999b) "¿Paradoja o rizoma? Transversalidad y escriptibilidad en el discurso borgesiano", en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.). *El siglo de Borges. Retrospectiva - Presente - Futuro*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 173-208.

----. (1999c). "La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?", en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.). *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica: una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 31-77.

Toro, Fernando de (1995). "From Where to speak? Postmodern/Postcolonial Positionalities", en: Fernando de Toro/Alfonso de Toro (eds.). *Borders and Margins: Post-Colonialism/Post-Modernism*. Frankfurt am

Main: Vervuert. pp. 131-148.

White, Hayden. (1973). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

----. (1978). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

----. (1987). *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

1. "[...] siento una remota afinidad con la obra de aquellos años. Nunca autoricé la reedición de tres de esos cuatro libros de ensayos, cuyos nombres prefiero olvidar. Cuando en 1953 Emecé, mi editor actual, propuso publicar mis "obras completas", acepté por la única razón de que eso me permitiría suprimir esos libros absurdos". (Borges 1970/1999: 79)

"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 palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, escribí así aquellos olvidables y olvidados libros". (OC I: 270)

2. Al respecto de estos términos vid. A. de Toro (1996: 80-81; 1999c: 31-77). En castellano se emplea comúnmente el término 'alteridad' en la antropología, sociología e historia como una marca binarista, distintiva del otro, es decir, como exclusión o isolación, marginalización del otro. Bajo 'altaridad', por el contrario, queremos entender la tensión irreductible de las etnias y culturas, el estar 'en medio', en un constante proceso de redefinición del lugar cultural y de la identidad. Altaridad es un concepto (que en la filosofía se puede traducir como 'diferancia', 'rizoma', 'hibridez...') que empleamos como una estrategia socio-político-cultural. Con respecto al término 'altaridad' y a su empleo en la filosofía y en la teoría de la cultura, cfr. Taylor (1987) y F. de Toro (1995).

El término de 'altaridad' lo entendemos además en estrecha relación con aquel de 'mímica' empleado por Bhabha (1994: 85-92) quien recurre a su vez a Lacan (1964/1973: 85-96, 1978: 97-111) y es plenamente correspondiente no solamente con el de 'glissement' o de 'altérité' (1966: 249-289, especialmente pp. 260, 283-284) del mismo autor, sino a la vez equivalente con los de 'dissémination' y de 'trace' de Derrida (1968, 1972) y con aquel de 'rhizome' y 'territorialization'/'deterritorialization' de Deleuze/Guattari (1976). Mientras Bhabha formula la mímica "*as a subject a difference that is almost the same, but not quite*" (1994: 86 passim), Lacan (1966: 284) la formula como y en el sentido de altaridad -al contrario de la posición unificatoria de Freud ("*Wo Es war, soll Ich werden*")-, en el sentido de 'Versöhnung', es decir, de 'reconciliación', como "un degré second de l'altérité" o como:

[...] le travesti, le camouflage, l'intimidation. [...] Le mimétisme donne à voir quelque chose en tant qu'il est distinct de ce qu'on pourrait appeler un *lui-même* qui est derrière. L'effet du mimétisme est camouflage, au sens proprement technique. Il ne s'agit pas de se mettre en accord avec le fond mais, sur un fond bigarré, de se faire bigarrure - exactement comme opère la technique du camouflage dans les opérations de guerre humaine". (Lacan 1964/1973: 92)

El término de '*mimétisme*' de Lacan no se debe entender como 'mimesis', sino como mímica. Así es traducido también en alemán: "Die Mimikry gibt insofern etwas zu sehen, als sie von dem, was man ein »es-selbst« nennen könnte, das dahinter wäre, sich unterscheidet"; y en Derrida (1972: 30) se define este fenómeno como:

Nous savons, disions-nous plus haut. Or nous savons ici quelque chose qui n'est plus rien, et d'un savoir dont la forme ne se laisse plus reconnaître sous ce vieux titre.

3. "Sin embargo, creo que nunca me he apartado de él [de *Fervor de Buenos Aires*]. Tengo la sensación de que todo lo que escribí después no ha hecho más que desarrollar los temas presentados en sus páginas; siento que durante toda mi vida he estado reescribiendo ese único libro". (Borges 1970/1999: 66; vid. también ibíd.: 81-82)

4. Es perfectamente posible que en un comienzo la actitud militante de Borges de corte nacionalista y criollista en contra de la cultura de los inmigrantes y en contra de una orientación propicia hacia Europa por parte de intelectuales, escritores y políticos, divulgada y fomentada por Sarmiento, condujera al fuerte rechazo de sus primeras obras que quería suprimir de su memoria (cfr. Olea Franco: 1993: 101ss. y el prólogo de María Kodama a *El tamaño de mi esperanza* p. 7-8; vid. también Borges 1970/1999: 69; 79; 82 y "El escritor argentino y la tradición", *OC I*: 270).

5. "Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener y ya tiene, consecuencias afortunadas". (*OC I*: 273)

"[...] nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara".

[...]

"Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores". (*OC I*: 274)

6. Sarlo recurre en el nivel teórico y discursivo en forma evidente a Deleuze/Guattari, Foucault, Benjamin y Said, entre otros muchos, aún cuando ella no cita en este lugar directamente a estos y a otros autores que han sido fundamentales para realizar su tarea. Sin embargo, Sarlo cita en (1999: 264 y 1999a: 246) a Deleuze *expressis verbis* en relación con la literatura menor.

7. Olea Franco indica ocuparse del período que va de 1923 a 1940 así como de once libros aparecidos en ese período. Partiendo de las citas y análisis Olea Franco se concentra de facto -en los capítulos fundamentales de su trabajo-, en siete libros: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Inquisiciones* (1925), *Luna de enfrente* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Cuaderno San Martín* (1929) y *Evaristo Carriego* (1930).

8. "Mi trabajo se desliza paulatinamente de lo histórico y cultural hacia lo literario; y no sólo porque mi propio análisis textual así lo exija, sino porque nuestro autor se distancia cada vez más de los problemas inmediatos de su entorno cultural, para adentrarse en preocupaciones donde predomina un interés estético".

(Olea Franco ibíd.: 21)

9. Vid. también mi trabajo en A. de Toro (1995: 11-45; 1996: 64-98).

10. Sarlo solamente quiere proponer diferentes posibilidades de lectura y no decidirse sólo por una versión. A pesar de este propósito, no quiere en ningún caso motivar una lectura que propague un Borges cosmopolita: "No deseo estabilizar una versión de Borges que induzca a optar por el escritor "cosmopolita" en detrimento del escritor argentino" (1993: 17). De facto, Sarlo excluye las otras posibilidades de lectura en su libro, decidiéndose final y claramente por una sola de ellas, algo que me parece perfectamente legítimo, pero que no obstante también tendría que ser formulado de esa forma.

11. Estela Canto (1989/1999: 221) dice:

En la Argentina las personas cultas tienden a pensar y sentir de acuerdo a cánones, en grupo. En el plano literario y artístico Borges era plenamente autónomo: sus gustos no tomaban en cuenta los valores establecidos.

12. La misma crítica vale para la siguiente causalidad: "[...] desde esas orillas leyó el soporte para que su obra no pagara ningún tributo ni al nacionalismo ni al realismo" (Sarlo 1993: 64). Diría, por el contrario, que el concepto de literatura anti-/autorreferencial de Borges, sus eclécticas y vastas lecturas de Schopenhauer, Carlyle, De Quincey o Meyrink y aquellas que su padre le había enseñado y recomendado de Berkeley, Hume y Willam James (Borges 1970/1999: 15; 20) marcan la actitud y los gustos literarios del joven Borges.

13. "Soy hombre del siglo XIX. No sé por qué la gente cree que soy moderno (risas). Yo no me siento moderno. Yo me siento bastante perdido [...]". (Borges 1985: 20)

14. Cfr. mi interpretación de este prólogo de Borges bajo las categorías derridianas de la 'ausencia' y del 'cuarto término' como superación del dualismo y de la trinidad semiótico-metafísica (A. de Toro 1999: 148-159, en especial 150-151; 1999a: 138-149, en especial 140-141).

15. Cfr. mi interpretación, por ejemplo, en A. de Toro (1994a: 243-259) y la versión ampliada en español (1999c).

16. Cfr. Balderston (1996: 31; 1993: 15): "me divierto jugando con las permutaciones y combinaciones de los textos, y ahora estoy mucho más enterado de cuánto se divirtió Borges al escribirlos".

17. Cfr. nota 22.

18. Vid. Borges (1970/1999: 21): "[...] pero si no hay emoción es imposible escribir y no hay necesidad de escribir tampoco. Yo escribo para desahogarme".

19. Vid. Borges (1970/1999: 21): "[...] Vea, si yo fuera Robinson Crusoe escribiría en mi isla desierta sin ninguna esperanza de ser leído".

20. El valor del libro de Estela Canto radica, según mi parecer, en que ella sin restarle nada al genio de Borges lo desmistifica, lo describe como un hombre con sus cualidades y defectos, algo muy saludable y necesario en la mistificación que se ha producido entorno a Borges.

21. Por esta razón me llama negativamente la atención que en la contraportada del libro en su versión inglesa se hayan impreso juicios sobre el libro (de D. Summer de Harvard y María Rosa Menocal de Yale University) que lo califican de "new-historical' climate of current criticism in this country or sensitive symptomatic readings".

22. "[...] pero siempre hubo un género que me interesó más que ningún otro, la enciclopedia que para un hombre ocioso y un hombre [...] curioso como yo es la mejor lectura, porque uno busca lo que uno quiere, el campo es infinito, uno va descubriendo sus posibilidades". (*Proa*: CD-Rom)

[Volver al principio de la página](#)

[Volver al índice](#)

[Volver a la página principal de Prof. de Toro](#)