

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



Borges y la relectura del canon occidental

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Lingüística y

Literatura con mención en Literatura Hispánica que presenta:

Micaela Belmont Alvarez Calderon

Asesora:

Dra. María Cecilia Esparza Arana

Lima, 2022

Resumen

Esta tesis estudia la manera en la que Jorge Luis Borges interviene en el canon occidental mediante seis ensayos seleccionados de *Discusión*: “El escritor argentino y la tradición”, de *Otras inquisiciones*: “Kafka y sus precursores”, “Quevedo”, “Sobre Chesterton” y “El ruiseñor de Keats” y de *Nueve ensayos dantescos*: “La última sonrisa de Beatriz”. En ellos, Borges propone relecturas sobre historia literaria, reinterpreta textos y plantea nuevas valoraciones y perspectivas sobre autores, canónicos y periféricos, desde una mirada creativa y desprejuiciada que cuestiona las interpretaciones convencionales de la crítica para remplazarlas por otras, que resultan innovadoras y muy persuasivas. Como crítico literario, Borges busca iluminar la lectura de las obras y autores que analiza y resuelve debates sobre literatura que han suscitado largas discusiones en el estudio del canon, siempre a partir de un estilo particular, que se basa en la síntesis, en un tono personal y en la expresión de ideas contundentes, que modifican radicalmente la percepción de sus lectores. En “El escritor argentino y la tradición”, Borges abre una nueva mirada sobre las tradiciones periféricas con respecto del canon occidental. En “Kafka y sus precursores”, reinterpreta un concepto crítico. En “Quevedo” y en “Sobre Chesterton” plantea una relectura potente sobre dos autores que habían sido malinterpretados por la crítica y finalmente en “La última sonrisa de Beatriz” y “El ruiseñor de Keats” reformula la lectura de dos obras clásicas a partir de un fragmento de las mismas. Es así que Borges transforma y enriquece el canon occidental.

Agradecimientos

Agradezco a todos los que me han acompañado en el proceso de concebir y desarrollar esta tesis. A mis padres por trasladarme esa curiosidad por el aprendizaje que te motiva a indagar en una materia a fondo. A F. por su apoyo incondicional y su absoluta confianza en mis capacidades. A mi asesora, la Dra. Cecilia Esparza por sus comentarios enriquecedores y su paciencia y entusiasmo a lo largo del proceso de investigación. A Camilo Torres por introducirme en la lectura de los ensayos borgeanos sugiriéndome la idea que ha dado forma a esta tesis y por ser una fuente inagotable de conocimiento y consejo.



Índice de contenido

Introducción.....	3
I. Relectura de una propuesta de historia literaria y de un concepto crítico.....	15
1.1 Sobre América Latina y el canon occidental: el escritor argentino y la tradición.....	15
1.2 Sobre Kafka y sus precursores.....	24
II. Relectura de la obra entera de un autor.....	39
2.1 Sobre Quevedo.....	39
2.2 Sobre Chesterton.....	52
III. Relectura de una obra a partir de un fragmento de la misma.....	63
3.1 Sobre unos versos del Paraíso de Dante.....	63
3.2 Sobre unos versos de <i>Oda a un Ruiseñor</i> de Keats.....	75
Conclusiones.....	85
Bibliografía.....	89

No se leen los clásicos por deber o por respeto, sino sólo por amor.

Italo Calvino, *Por qué leer a los clásicos*



Introducción

El objetivo de esta investigación es analizar la intervención de Jorge Luis Borges en el canon de la tradición literaria occidental. El corpus elegido es un conjunto de ensayos escritos entre 1932 y 1952; como excepción se incluirá un ensayo publicado en 1982. El escritor argentino cuestiona y modifica el canon occidental a través de la relectura de ciertas teorías críticas y de determinadas obras canónicas, mediante una mirada original que enriquece los textos y amplía las posibilidades de lectura. Alberto Giordano en *Borges y la forma del ensayo* advierte en 1991:

Apenas si hemos comenzado a leer los ensayos de Borges. Quiero decir: apenas si hemos comenzado a leerlos como ensayos. Hasta hace no mucho tiempo era difícil encontrar, en la monumental bibliografía crítica, un trabajo en el que se apreciaran esos ensayos sin remitirlos, casi de inmediato a las narraciones o a los poemas del mismo autor. (32)

En este momento, tres décadas después de la observación de Giordano, el interés por el ensayo borgeano como objeto de estudio en sí mismo ha aumentado, sin embargo, siguen siendo escasos los trabajos que analizan en profundidad la naturaleza, el estilo y las ideas que propone Borges en estos textos, incluso, a pesar de haber sido –como señala Sergio Pastormelo (2007)– “el único género presente en todas las etapas de su producción literaria” (17).

No son pocos los ensayos que en conjunto Borges dedica a la reflexión sobre el canon como institución, ya sea de forma directa o indirecta, o también los que dedica a ciertas obras singulares para proponer lecturas novedosas. Fuera de unos cuantos trabajos que se enfocan en el análisis de la crítica borgeana o que mencionan –acertadamente, por cierto– la manera libre e irrespetuosa con la que Borges valora obras canónicas en sus ensayos, prólogos y reseñas, hasta ahora no se ha producido una investigación que estudie de manera minuciosa la intervención de Borges en el canon a partir de sus textos ensayísticos. Es así que en este trabajo se analizarán seis ensayos que han sido seleccionados de *Discusión* (1932), *Otras inquisiciones* (1952) y *Nueve ensayos dantescos* (1982) –tres de los libros de ensayos más importantes del autor– para ver de qué forma mediante las teorías, ideas y percepciones expuestas en sus textos, Borges propone relecturas radicales que transforman y trasgreden el canon occidental, modificando la mirada de quien los lee.

Los ensayos que se trabajarán en esta tesis serán: “El escritor argentino y la tradición”, “Kafka y sus precursores”, “Quevedo”, “Sobre Chesterton”, “La última sonrisa de Beatriz” y “El

ruiseñor de Keats”. Todos pertenecen a *Otras inquisiciones* (1952) excepto por “El escritor argentino y la tradición” –inicialmente una conferencia pronunciada en 1951–, y luego incluido en la segunda edición de *Discusión* en 1957, y “La última sonrisa de Beatriz”, que pertenece a *Nueve ensayos dantescos* (1982). El motivo por el cual se han seleccionado estos ensayos es porque pese a que cada texto tiene particularidades propias, se podría decir que son representativos del tipo de relecturas que hace Borges sobre el canon literario. El análisis de estos textos estará dividido en tres capítulos. El primero estará dedicado al “El escritor argentino y la tradición” y a “Kafka y sus precursores”, en los cuales Borges hace una relectura de una propuesta sobre historia literaria y de un concepto crítico, respectivamente; el segundo revisará los ensayos “Quevedo” y “Sobre Chesterton”, donde se formulan relecturas para la obra entera de los dos escritores, y, el tercero se ocupará de “La última sonrisa de Beatriz” y “El rruiseñor de Keats”, en los cuales se plantea una reinterpretación de dos obras canónicas a partir de un fragmento de las mismas. Esta división permite encontrar un patrón en algunos de los ensayos borgeanos que, lejos de pretender ser una categorización rígida, busca iluminar una de las tantas formas mediante las que Borges plantea sus originales relecturas.

Tal como se podrá apreciar más adelante, para la mayoría de las piezas que se estudiarán existen ensayos previos en los cuales Borges ha compartido juicios muy similares a los que desarrollará luego. En ciertos casos estos servirán como material de consulta para comprender mejor cómo Borges construye algunos de sus planteamientos a lo largo de los años e incluso, para aportar información que pueda aclarar aún más el sentido de los ensayos seleccionados. Sin embargo, se podría decir que es en estos últimos –los cuales se encuentran dentro del período que va entre 1932, año en el que se publica por primera vez *Discusión*, y 1952, año en el que se publica *Otras inquisiciones*– donde las ideas de Borges aparecen cristalizadas. A esto se le añade el hecho de que universalmente se reconoce la etapa anteriormente mencionada como aquella de mayor creatividad para el argentino. De hecho, durante esos años Borges produjo sus relatos más característicos y lo mismo sucede con sus ensayos. Tal como sostiene Jaime Alazraki (1971), su contribución al género se deriva de sus ensayos breves recogidos en *Discusión* y *Otras inquisiciones* (421).

Es cierto que “La última sonrisa de Beatriz” escapa a la cronología planteada porque fue publicado por primera vez en 1982. No obstante, cabe resaltar que la mayoría de los textos incluidos en *Nueve ensayos dantescos* fueron escritos y publicados a finales de los 40 y

principios de los 50. Por otro lado, cabe mencionar que si no se ha incluido otros libros de ensayos del mismo período como *Historia de la eternidad* (1936), es porque la intención no es agotar el tema que se va a tratar, sino más bien abrir el camino para el estudio de los ensayos borgeanos que muestran a Borges como agudo lector y crítico.

Asimismo, cabe mencionar que para algunos de los textos que serán estudiados se recurrirá a planteamientos específicos de otros ensayos emblemáticos borgeanos, producidos en el período antes establecido, con el interés de complementar y enriquecer el análisis. En ese sentido, se verá la importancia de aproximarse a los ensayos como una totalidad heterogénea donde las ideas dialogan entre sí, ya que el ver los ensayos como conjunto permite obtener una visión más clara e integrada de las ideas de Borges sobre la creación literaria y la historia de la literatura.

Habiendo señalado esto, para poder comprender el alcance de las transformaciones borgeanas y entender mejor el terreno en el que el escritor argentino se mueve al plantear sus relecturas, es necesario explicar un concepto que será fundamental para el análisis: el de canon, que actualmente suscita una gran polémica en el ámbito de la academia y la crítica literaria. Tal como documenta Demetrio Estébanez Calderón en *Breve diccionario de términos literarios* (2015), si bien la palabra ‘canon’ no era utilizada en la Antigüedad en el sentido contemporáneo, la idea de un canon ha estado presente desde el siglo IV a. C., tal como se puede comprobar con la aparición de listados de autores selectos para los géneros dramático y épico (68).

A lo largo de su historia, el canon ha atravesado distintas transformaciones y ha sido materia de debate para llegar a la idea de ‘canon universal’ que en líneas generales se manejaba en la época de Borges. Hoy, tal como se ha mencionado, la discusión ha tomado un rumbo diferente, ya que gracias a los planteamientos de Jacques Derrida, la crítica feminista, los estudios culturales y postcoloniales, entre otros, se ha puesto en tela de juicio nociones esenciales de la teoría clásica que influían en la conformación del canon. El otro extremo del debate ha estado integrado por críticos como Harold Bloom, para quien la politización del canon lo está llevando a su destrucción. Bloom señala en su célebre libro, *El canon occidental* (1995), “que la crítica actual ha olvidado la importancia de identificar el mérito estético de los escritores, ya que, en realidad, su interés está en promover programas de cambio social y no en la calidad literaria de una obra. Por lo tanto, de acuerdo con Bloom, esta mirada reduce el valor de los textos literarios al aporte social que puedan brindar y socava los valores estéticos para juzgar el canon (13-4).

Para evitar entrar en una discusión harto compleja, en este trabajo se tomará la definición propuesta por Estébanez Calderón, ya que se considera que refleja de forma genérica el concepto de canon que era usual en América Latina a mediados del siglo XX. Este concepto servirá como punto partida para luego complementarlo con lo que el propio Borges afirma sobre el canon. Así, Estébanez Calderón explica:

Desde el punto de vista de la teoría literaria, se entiende por «canon» el conjunto de autores y obras seleccionados como modelo estético de excelencia, a los que se reconoce «autoridad» didáctica e idoneidad para representar y transmitir la tradición cultural de una determinada comunidad lingüística. (69)

Tal como se puede apreciar, esta manera de entender el canon implica una jerarquía que está construida sobre la base de la estética. En este sentido, se podría decir que esta definición coincide en parte con los criterios de Borges, para quien la belleza o el interés estético que despierta una obra es el elemento esencial para juzgar su calidad, se trate de un poema clásico o de una milonga popular. No obstante, Borges también se opondrá a una visión rígida y convencional del canon, lo cual explica por qué la intervención del escritor argentino en él es tan original y transformadora. Para Borges este concepto implica una realidad mucho más compleja, dinámica y secreta, como se verá en la tesis.

Tal como expone en el ensayo “Sobre los clásicos”, el proceso mediante el cual una pieza de literatura recibe el estatus de ‘clásico’ y por extensión integra el ‘canon’ es difícil de determinar de forma absoluta, ya que está sujeto al cambio. Borges (2005) lo define de la siguiente manera:

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente esas decisiones varían. Para los alemanes y austríacos el *Fausto* es una obra genial; para otros, una de las más famosas formas del tedio, como el segundo *Paraíso* de Milton o la obra de Rabelais. Libros como el de Job, la *Divina Comedia*, *Macbeth* (y, para mí, algunas de las sagas del Norte) prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente. (1: 773)

Así, el escritor argentino propone una concepción del canon como organismo vivo cuya valoración cambia según las preferencias de las distintas tradiciones culturales, pero en el cual hay una relativa estabilidad garantizada por la lectura en el tiempo de los individuos. Esta última, según expresa al final, no está asegurada por méritos específicos de las obras, sino que se trata de una extraña atracción que ejercen los textos sobre los hombres. No obstante, cabe señalar que esta

declaración es una definición general del canon, ya que, así como Borges relativiza la validez de las jerarquías en los ensayos que comentan obras literarias, por otro lado, las suscribe al formular juicios sobre nociones implícitas y explícitas de valoración estética. En ese sentido, se podría decir que la visión del canon del argentino reúne ambas posturas, pues reconoce que no existe una certeza absoluta para la perduración de una obra en el tiempo, pero dentro de ese marco establece categorías sobre la base de la estética y la calidad artística. En gran parte es por este motivo que sus relecturas son tan originales y a la vez tan persuasivas.

Otro concepto que es necesario explicar para este trabajo es el de “metatexto”. Susana Reisz, en *Teoría literaria. Una propuesta* (1989), expone la teoría semiótica de Jury Lotman sobre lo que constituye un texto literario y cómo se relaciona con los sistemas culturales de los que forma parte para explicar que “la literatura, como la cultura, es un sistema que se autoorganiza y se autointerpreta” (43) y cómo el “metatexto” interviene en este proceso. Así Reisz señala que:

Esta actividad se cumple a través de la exclusión de determinados textos o, lo que es lo mismo, de su clasificación como no literarios, así como a través del ordenamiento taxonómico de los textos restantes y de su distribución jerárquica según una escala de valores. En el más alto nivel del mecanismo organizativo tales acciones son reguladas por una entidad que Lotman llama *metatextos de la literatura* y en la que engloba, de modo indiferenciado, elementos de diverso orden: tanto normas o reglas implícitas cuanto tratados teóricos o ensayos críticos. (43)

En ese sentido, el término “metatexto” será utilizado en esta investigación para denominar al conjunto de textos críticos y de percepciones que se han formulado sobre las obras, los autores y las ideas sobre teoría e historia literaria que Borges revisa, comenta y desafía en los ensayos que serán analizados en esta tesis. Tal como comenta Reisz,

Lo que en última instancia determina el carácter literario de un texto es su relación con un *metatexto* (variable según los diferentes sistemas literarios y distintos estadios de un mismo sistema), que lo clasifica como tal, lo ordena dentro de una tipología, proyecta sobre él un valor y orienta su codificación y descodificación. (44)

De esta manera, es posible apreciar de forma concreta cómo Borges, al cuestionar y al enfrentarse a las opiniones consagradas de los distintos metatextos literarios con los que dialoga, interviene en la apreciación del valor de una obra literaria u autor, pues cuestiona el metatexto desde los que son considerados.

Dicho esto, es necesario repasar los trabajos que han estudiado la obra ensayística de Borges cuyo enfoque está orientado en una dirección afín a la planteada en esta investigación.

Uno de los textos que se ha convertido en lectura obligatoria es el Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas* (2003). Sarlo se propone corregir la imagen falsa e incompleta que se ha construido de Borges como un escritor occidental y universal, para mostrar la importante influencia que tienen también sus raíces rioplatenses en su forma de pensar y de escribir. Sarlo toma la idea expuesta por Borges en “El escritor argentino y la tradición” sobre la ventaja de vivir entre dos culturas, posición que le permite leer la tradición occidental y la argentina con libertad e irreverencia para plantear que el escritor se apropia del espacio marginal de “las orillas” y lo transforma en un territorio original desde el cual puede crear una literatura diferente al resto de la literatura argentina y, al mismo tiempo, influir en la manera de leer el canon occidental. En ese sentido, este trabajo resulta muy útil para esta investigación, ya que analiza un aspecto fundamental en la obra de Borges: su originalidad y su capacidad para plantear una relectura de la tradición. Sin embargo, cabe señalar que el análisis de Sarlo está principalmente enfocado en la manera en la que Borges construye una nueva forma de hacer literatura en Argentina y menos en el diálogo que establece con el canon occidental. Asimismo, su trabajo se centra en la narrativa de Borges y nuevamente, solo de forma puntual en alguno que otro ensayo.

Otro texto teórico que analiza la relación entre Borges y la tradición es el de Julio Premat, “Borges, tradición, traición, transgresión” (2006). A diferencia de Sarlo, Premat se enfoca en el vínculo de Borges con la tradición literaria en general y no solo con la argentina. En el texto, el autor delimita su objeto de estudio al Borges subversivo e irrespetuoso frente al canon. Premat propone que Borges no solo redefine el concepto de autor, de texto, de lector o de obra clásica, sino que al problematizar la tradición en cierta medida también la destruye. De esta manera, para el autor, Borges demuestra que la tradición es contingente porque es una construcción de los herederos, motivo por el cual las grandes figuras clásicas pierden trascendencia. Sin duda, se trata una postura radical que además no se centra en los ensayos borgeanos, no obstante, es relevante para esta investigación ya que reconoce la actitud transgresora de Borges frente a la tradición.

En “Borges: el escritor argentino y la tradición (occidental)” (1997), Daniel Balderston anuncia que se ocupará de la relación de Borges con la tradición y específicamente con el canon literario. Así, reflexiona sobre el concepto de canonicidad que formula Borges en “Sobre los clásicos”, donde el escritor argentino plantea una definición que, según Balderston, desplaza el centro del canon al ir en contra de la noción atemporal atribuida a este término y al de “clásico”.

Asimismo, Balderston afirma que, en ese ensayo, Borges “desplaza la cuestión de convención o la tradición al gusto individual” (176). Luego, trata superficialmente “El escritor argentino y la tradición” para alegar que Borges en respuesta a los ataques de los intelectuales peronistas del momento, “socava ideas fijas del canon y de la tradición” (176). Si bien hay ciertas ideas de Balderston que no son compartidas en nuestra investigación, este trabajo es útil como punto de partida, pues reflexiona sobre la noción que Borges propone del concepto de canon desde sus ensayos y reconoce cómo sus planteamientos modifican la percepción que se tiene del mismo.

Por otro lado, son relevantes para esta tesis los textos que analizan a Borges como crítico. En ese sentido, el ensayo de Thomas R. Hart, “The literary criticism of Jorge Luis Borges”, publicado en 1963, es muy importante, dado que es uno de los primeros trabajos dedicados a la crítica borgeana (entonces Borges era conocido internacionalmente solo por sus cuentos). Hart, consciente de que los ensayos de Borges eran valorados como complementos para leer sus cuentos, afirma que tienen un interés por sí mismos. Así, el autor desarrolla algunas ideas centrales en la obra de Borges sobre la naturaleza de la literatura y de la crítica literaria en sus ensayos y sostiene que la influencia más importante que recibió en cuanto a crítica literaria ha sido la de Benedetto Croce, aunque reconoce que su actitud hacia los principios croceanos cambia con los años. Cabe mencionar, que Hart toma material tanto de *Discusión y Otras inquisiciones*, libros centrales para la comprensión de la crítica borgeana, como de tres libros de ensayos¹ que Borges prohíbe para la edición de sus *Obras completas* y que no están incluidos como objeto de estudio en esta investigación.

Julio César Londoño en el ensayo “Borges o la crítica” (2001) también defiende el rol de Borges como crítico, declarando que el escritor argentino “quizá murió sin saber que con “Otras inquisiciones” el género más difícil, la crítica, alcanzaba su madurez” (Londoño). Para demostrar la validez de esta afirmación, Londoño traza una cronología de la historia de la crítica literaria practicada por escritores que también se dedican a teorizar sobre literatura o a valorar obras literarias. Por ella desfilan los nombres de Aristóteles, Poe, Víctor Hugo y Wilde, entre otros, a partir de cuya crítica Londoño afirma que, si bien se había practicado la crítica literaria con éxito y también con errores antes de Borges, nadie la había desarrollado como él.

El libro de Sergio Pastormelo, *Borges crítico* (2007) es el trabajo más importante que se ha publicado sobre el tema hasta ahora. Pastormelo, frente a quienes cuestionan la imagen de

¹ *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi Esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928).

Borges como crítico, revaloriza el papel que desempeñó como tal y resalta el hecho de que el escritor argentino practicó antes que la poesía y la narración, la crítica. Asimismo, Pastormelo explica que hubo diversos motivos que contribuyeron a que Borges no sea visto como crítico literario; el más influyente, la oposición entre dos tradiciones históricas: la crítica académica y la crítica escrita por escritores. Borges, al pertenecer al segundo grupo, fue atacado por quienes tenían una concepción más universitaria de la disciplina. En este contexto, el trabajo de Pastormelo se propone hacer un análisis minucioso de distintos ensayos y textos críticos borgeanos provenientes de sus distintas etapas como escritor para mostrar su labor como crítico y también para registrar cómo sus textos fueron recibidos en el campo literario argentino. De este modo, entabla un diálogo con los principales estudiosos que se dedicaron a escribir sobre la crítica borgeana y también desarrolla algunas de las diferentes imágenes que se crean de Borges. Por estos motivos este trabajo ha sido un referente muy provechoso para nuestra investigación.

Ahora se considerarán los textos que se enfocan específicamente en el análisis de los ensayos borgeanos ya que permiten saber cómo han sido estudiados por la academia. Tal es el caso del artículo “Oxymoronic structure in Borges’ essays” (1971) de Jaime Alazraki, pues en él, el autor se propone analizar la estructura de los ensayos de Borges en vista de que han recibido poca atención por parte de la crítica. Así, Alazraki estudia la contribución de Borges al ensayo hispanoamericano, recalcando la originalidad que trae al género. Para Alazraki, la innovación borgeana está en la dimensión imaginativa que es nueva en el ensayo hispanoamericano. Según el estudioso, Borges en muchos de sus ensayos utiliza una estructura oximorónica que consiste en el planteamiento de una idea que es contrastada con teorías que la contradicen para luego resolverse mediante una conciliación estética. Este descubrimiento es valioso, incluso aunque no sea aplicable a todos de los ensayos borgeanos, ya que muestra una de las maneras en las que Borges innova en el género ensayístico.

María Elena Arenas Cruz en “La abducción creativa en los ensayos de Borges” (1998) se interesa en especial por los ensayos de *Otras inquisiciones*, que según la autora tienen como punto de partida el planteamiento de un enigma de la cultura que genera perplejidad y cuya indagación a través de conjeturas y comprobaciones da forma al ensayo. Según Arenas Cruz, a esta forma de proceder se le denomina abducción: “un tipo de pensamiento conjetural que consiste en la adopción provisional de una explicación, con el objetivo de someterla a verificaciones ulteriores” (39). De los cuatro tipos de abducción que distingue Umberto Eco, ella

toma la abducción creativa para describir los ensayos borgeanos: frente a un enigma se plantea una serie de hipótesis que pertenecen al orden lógico y que serán descartadas para reemplazarlas por conjeturas que permitan crear un mundo posible, pero inventado. Mediante el análisis de esta técnica, la autora explica cómo Borges provoca esa sensación de desconcierto y fascinación que experimenta el lector en muchos de sus ensayos y señala de qué manera el argentino desafía la argumentación tradicional del género.

Otros trabajos que reflexionan acerca de los ensayos borgeanos y que han sido referentes importantes para esta investigación son los de Ana María Barrenechea, “Borges entre la eternidad y la historia” (1990), y el de Alicia Jurado, “Borges y el ensayo” (1993). Barrenechea, una de las primeras estudiosas de la obra de Borges, analiza los ensayos “De las alegorías a las novelas”, “El pudor de la historia” y “Del culto de los libros”, para pensar la división que encuentra entre el Borges que se preocupa por las metáforas universales y que desprecia de la historia y el otro, que se interesa, más bien, por hechos o circunstancias concretas. En esta tensión la autora dice haber encontrado la voz del escritor argentino. Jurado, por otro lado, recopila algunas de las ideas que Borges desarrolla en su obra ensayística y hace breves reseñas de los ensayos “La muralla y los libros”, “La última sonrisa de Beatriz” y “El ruiseñor de Keats”, entre otros, para destacar la inteligencia, la sobriedad y la concisión con las que están escritos. Particularmente útiles son los comentarios que hace sobre los ensayos de *Otras inquisiciones*, *Discusión*, y *Nueve ensayos dantescos*, ya que propone descripciones acertadas sobre la actitud y el estilo borgeano.

En esta investigación también han sido de sumo provecho los trabajos que estudian los ensayos borgeanos que se analizan en la tesis, dado que muestran cómo han sido leídos y son un punto de partida para entablar un diálogo crítico con ellos. Por ejemplo, tal es el caso de “La cuestión americana en «El escritor argentino y la tradición»” (2020) de Nora Catelli. Este artículo cuestiona la originalidad del planteamiento de Borges en su emblemático ensayo y sostiene que es producto de una voluntad política, que surgió en las primeras décadas del siglo XX y que busca colocar a América como nuevo centro cultural de Occidente. El análisis de esta propuesta, que contradice lo que plantea esta tesis acerca de “El escritor argentino y la tradición”, ha permitido rebatir cuidadosamente la argumentación de Catelli y comprobar que lo que afirma sobre el ensayo borgeano es impreciso y, en muchos casos, carece de sustento.

Por otro lado, sobre el ensayo “Kafka y sus precursores”, el texto de Antonio Cajero Vázquez, “Del concepto de “precursor” al manuscrito de “Kafka y sus precursores”” (2014)

revela la evolución del sentido del concepto ‘precursor’ en la obra de Borges hasta la versión que considera definitiva y que halla en el ensayo “Kafka y sus precursores”. Así, Cajero Vázquez presenta un registro cronológico de los ensayos y textos en los que Borges emite un juicio sobre el concepto de ‘precursor’ y expone cómo al inicio, el escritor argentino coincide con la noción tradicional del término, para luego ir rebelándose con el paso de los años contra la idea de perfeccionamiento y progreso contenida en la noción de precursor y abrir paso a una novedosa interpretación.

Otro texto que tiene como objeto de estudio el ensayo “Kafka y sus precursores” es el de Rodolfo Ortiz, “Las deslecturas de Borges: Eliot, el traductor argentino y la tradición” (2014). En él, Ortiz siguiendo la línea de análisis de Beatriz Sarlo y Silvia Molloy, sostiene que Borges como escritor inventa, desde un margen cultural y lingüístico, en el límite entre la cultura occidental y la rioplatense, una excentricidad que le permite realizar relecturas irreverentes de la tradición literaria. En ese sentido, Ortiz busca trazar los orígenes de este proceso en el que tuvo una gran influencia la obra de T.S. Eliot, ampliamente difundida en el mapa cultural argentino de los años 30. De este modo, en Eliot, Borges encuentra la tradición de los “críticos practicantes”, mediante la cual puede plantear una poética de la lectura. Sin embargo, tal como señala Ortiz, Borges no recurre a Eliot para repetir su doctrina, sino para transformarla y abrir nuevas posibilidades de interpretación. Es mediante este proceso que el escritor argentino toma uno de los postulados de Eliot para exponer su teoría sobre cómo un autor crea a sus precursores. Así, Borges logra asignarle un valor nuevo a la tradición, “en tanto derecho del escritor a escribir desde la literatura que lo ha formado como lector y no desde las condiciones históricas que lo determinan” (41), idea que es desarrollada en la conferencia de 1951, “El escritor argentino y la tradición”, y que se convertirá en el famoso ensayo borgeano.

Otros trabajos que han sido relevantes para esta investigación con respecto al ensayo “Kakfa y sus precursores” son el de Rex Butler (2010), “Rereading “Kafka and his precursors” y el libro de Mark Frisch (2004) titulado *You might be able to get there from here: reconsidering Borges and the postmodern*. El ensayo de Juan E. De Castro (2007), “De Eliot a Borges: Tradición y periferia”, también ha sido revelador ya que estudia la forma en la que Borges se inspira en argumentos de T.S. Eliot y los reformula para plantear su innovadora propuesta sobre la relación entre un escritor y sus precursores.

En la misma línea que los trabajos que analizan un ensayo borgeano en especial, otros textos que han sido útiles para esta tesis son los que muestran a Borges como lector de un autor o de una obra puntual del canon occidental. Tal es el caso de “Borges en el espejo de Quevedo” de Blas Matamoro (2000), donde el autor valora la gran influencia que recibe Borges del barroco español encarnado principalmente en la figura y obra de Quevedo. Matamoro recuerda los múltiples comentarios que hace Borges sobre Quevedo y repasa los distintos aspectos que Borges aprende del español. Dos enseñanzas importantes que asimila son: “desconfiar de la eficacia del idioma... y recuperar lo asombroso de una idea como si estuviera recién aparecida en la historia” (140). Asimismo, señala cómo ambos escritores valoran la autonomía relativa del lenguaje poético, tienen una visión similar sobre el paso del tiempo y coinciden en la vocación por la poesía amorosa, entre otros.

El texto de Fernando Lázaro Carreter (1981), titulado “Quevedo: la invención por la palabra” ha sido un gran apoyo en esta investigación, ya que el autor desarrolla una de las afirmaciones generales que hace Borges sobre el escritor español en el ensayo “Quevedo”: proponer que la grandeza del escritor áureo es verbal. Lázaro Carreter se muestra de acuerdo con esta lectura borgeana, la cual considera es “la clave más certera hasta ahora encontrada para definir el arte del gran escritor” (23) y la intenta demostrar mediante el análisis de distintos ejemplos tomados de la obra quevediana, tanto de la parte satírica como de la más grave. Este texto al igual que el de Josette R. La Roche (2000), “Entender y anotar los textos políticos de Quevedo: las exigencias de la Historia”, entre otros, han sido útiles para analizar la relación que Borges construye con Quevedo y su literatura.

En cuanto a los artículos que estudian la relación de Borges con G. K. Chesterton, el de Lucas Martín Adur Nobile (2020) titulado “Chesterton: una lectura a contrapelo” es particularmente beneficioso para este trabajo ya que muestra cómo Borges desde la producción de ensayos, traducciones, reseñas y prólogos, presenta una imagen de Chesterton muy diferente de la que se había establecido en el campo literario argentino de su época. Borges contrarresta la imagen del Chesterton apologista que habían difundido los intelectuales católicos en Argentina y logra revalorar al escritor británico como un autor canónico del policial de enigma. Otro ensayo dedicado a la lectura que hace Borges de Chesterton y que ha sido consultado en esta investigación es el titulado “Jorge Luis Borges y G. K. Chesterton” de Gillian Gayton (2016).

Tal como se puede apreciar, existen diversos textos académicos –aunque comparativamente sean mucho menos que los dedicados a la narrativa y poesía borgeana– que se ocupan de los ensayos y de la crítica del escritor argentino. Cada uno presenta un ángulo distinto y particular para analizar la producción ensayística de Borges y siguen una línea argumentativa diferente, no obstante, comparten el interés por la mirada borgeana, por saber qué es lo que Borges se propone en aquellos textos, tanto en el sentido de las ideas que plantea, como en las estrategias retóricas que utiliza. No otro es el enfoque de esta investigación: estudiar cómo interviene Borges desde sus ensayos en la tradición literaria occidental. George Steiner (2002) en *Tolstói o Dostoievski* afirma que:

Al terminar de leer una obra no somos los mismos que cuando la empezamos. Recurriendo a una imagen de otro campo artístico, diremos que quien ha captado verdaderamente un cuadro de Cézanne verá luego una manzana o una silla como si nunca las hubiera visto antes. (13)

Steiner se refiere al poder transformador de las obras de arte. Lo curioso es que ese es también el efecto que Borges produce como crítico y como ensayista al plantear sus relecturas de las obras, autores e ideas literarias que interpreta. La prueba está en que luego de leer “La última sonrisa de Beatriz” o “Sobre Chesterton” es muy difícil releer a Dante o a Chesterton sin que la mirada del lector se haya visto alterada y enriquecida por las palabras de Borges. Comentar esta fuerza imaginativa y su trascendencia es el propósito de esta investigación.

I. Relectura de una propuesta de historia literaria y de un concepto crítico

El aporte borgeano al canon occidental ha sido múltiple, tanto desde la narrativa como la poesía y la ensayística. Destaca especialmente la originalidad con la que ha renovado el lenguaje y las estructuras narrativas, la singularidad con la que ha explorado temas como el tiempo, la memoria, la meta ficción y la tradición, y el tratamiento de motivos como los sueños, los laberintos y las bibliotecas, entre muchos otros. Desde la labor crítica, ha intervenido en debates culturales, ha formulado relecturas de obras y de autores y ha desarrollado ideas sobre estética, por mencionar algunas de sus muchas contribuciones. Este capítulo estará dedicado a analizar dos de ellas, la reformulación de una propuesta sobre la historia de la literatura y la de un concepto crítico, el de “precursor”, mediante dos de los ensayos más famosos de Borges, “El escritor argentino y la tradición” y “Kakfa y sus precursores”, respectivamente. En ambos casos se podrá apreciar la libertad y la gran creatividad que brinda el argentino a la forma de concebir el canon y de intervenir en él.

1.1 El escritor argentino y la tradición

Tal como anuncia Beatriz Sarlo (2003) en *Borges, un escritor en las orillas*, hay una realidad ineludible cuando uno se acerca a la figura y a la obra de Borges: el hecho de que nació y escribió en la Argentina. El motivo por el cual la autora recuerda un dato en apariencia tan evidente se debe a que busca equilibrar la imagen equivocada que se había construido internacionalmente de Borges como un escritor europeizado, en la cual se olvidan sus raíces rioplatenses. Sarlo señala que no hay nada más lejano de la verdad, pues, no solo sus orígenes son innegables, sino que, además, Borges reinventa un pasado cultural para su país y crea una relación nueva con la tradición literaria argentina, experiencia que, por un lado, es posible gracias al conocimiento de la literatura extranjera, pero que, por otro, también le permite leer el canon occidental de forma creativa y desprejuiciada (14).

Así, Sarlo señala que Borges hace del margen una estética, pues siendo consciente de que se encuentra en los márgenes de la cultura occidental, crea un lugar simbólico, “las orillas”, desde el cual escribe una obra que dialoga de igual a igual con la literatura canónica de Occidente. Por eso, en Borges “el tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta: ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica?” (11). La respuesta a esta pregunta es justamente lo que Borges desarrolla en el ensayo “El escritor argentino y la tradición”, donde propone una relectura radical sobre la

intervención del escritor sudamericano en el canon occidental. De este modo, Borges no solo abre un nuevo camino para la escritura en Latinoamérica y su vínculo con la literatura occidental, también explica cómo es la relación que él mismo entabla con el canon y cómo la ha practicado desde su producción literaria. En ese sentido, el análisis de este ensayo es fundamental para comprender la actitud creativa que mantiene Borges en su valoración de obras canónicas y, por lo tanto, puede ser entendido como el marco a partir del cual leer sus ensayos sobre la tradición occidental. No por nada, tal como afirma Sebastián Hernaiz (2019), “ha sido leído como un texto central de la estética borgeana por parte de la crítica literaria e incluso como manifiesto estético por distintos grupos de escritores” (81).

Antes de pasar al análisis del ensayo, será útil poner en contexto las condiciones de circulación del texto ya que en los últimos años estas, según ciertos críticos, han abierto una nueva posibilidad de lectura. Según se sabe, el ensayo “El escritor argentino y la tradición” es la transcripción taquigráfica de una conferencia dictada por Borges en 1951, publicada en 1953 y 1955 y luego editada e incluida en la segunda edición de *Discusión* en 1957 –volumen cuya primera edición es de 1932. Según el autor Joaquín Manzi (2013), la inclusión de ensayos que fueron producidos posteriormente en un libro originalmente publicado en la década del treinta ha tenido el efecto de retrotraer a todos los ensayos de la reedición de *Discusión* a esa primera fecha, como en el caso de “El escritor argentino y la tradición”. Esto ha promovido, tal como sostiene Sebastián Hernaiz, una lectura desacomodada del contexto en el que fue producido, interpretándolo “como un manifiesto estético *in abstracto*, como contrapartida de la faceta más cosmopolita del Borges narrador, como la explicitación estética de las opiniones formales que le brindan el importante reconocimiento internacional que obtiene como cuentista” (82).

Por ese motivo, autores tales como Daniel Balderston (1997), Sebastián Hernaiz (2019) y Joaquín Manzi (2013), entre otros, recientemente han enfatizado la relevancia del contexto político concreto en el cual Borges presenta esta ponencia y sostienen que en ella, Borges estaría respondiendo de forma directa a las políticas culturales del peronismo que promovían el folclorismo y los temas nacionales, lo cual es cierto al menos circunstancialmente.² No obstante, cabe recalcar que, para quienes intentan darle un motivo principalmente político a los

² “El escritor argentino y la tradición” es un ensayo que ha generado polémica desde hace varias décadas, tal como se puede apreciar en este comentario de Emir Rodríguez Monegal (1978) sobre la inclusión de la pieza en una nueva edición de *Discusión* publicada en 1956: “In a sense it is a final statement about a subject that had misled and would continue to mislead Argentine Criticism for decades” (425).

planteamientos estéticos de Borges en el ensayo, el autor se enfoca en un problema que no solo es anterior al gobierno de Perón, sino que se trata de una realidad que él mismo experimenta de joven desde su producción literaria y de la que da cuenta. Se puede tomar como una prueba el prólogo de 1969 al poemario *Luna de enfrente* (1925), donde Borges (2005) se refiere al ejercicio de la escritura en su juventud y comparte lo siguiente: “Olvidadizo de que ya lo era [moderno] quise también ser argentino. Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismo, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas descifrar: ‘madrejón’, ‘espadaña’, ‘estaca pampa...’” (1: 55). Este testimonio que, además, se puede comprobar en los primeros escritos de Borges de los años 20 que luego prohibirá, muestran que dos décadas antes de que el gobierno peronista llegase al poder ya había una fuerte tendencia dentro de la literatura argentina que vindicaba lo nacional y tenía como objetivo mostrar el color local con la falsa creencia de que eso significaba ser argentino. En ese sentido, es válido considerar que “El escritor argentino y la tradición” incluso desde su primer contexto de circulación entabla un diálogo mucho más amplio que el que ahora se le quiere conceder y se enfrenta con una forma de concebir la literatura argentina que se remonta a la orientación nacionalista que surge en el país desde el siglo XVIII. Este será el enfoque desde el cual será leído en esta investigación.

Al igual que en la mayoría de los ensayos borgeanos, el autor empieza con el planteamiento de un problema: el del escritor argentino y la tradición, el cual, según Borges (2005), se trata, en realidad, “de una apariencia, de un simulacro, de un pseudoproblema” (1: 267) ya que se muestra escéptico frente a su existencia. Para probar su tesis –tal como anuncia al inicio–, Borges repasará las teorías más comunes que han propuesto distintos escritores argentinos para explicar el origen y la identidad de la literatura argentina y mostrará en qué se equivocan mediante una argumentación razonada para luego pronunciar la famosa sentencia que ha hecho de este ensayo un texto central en la literatura argentina del siglo XX. Tal como veremos más adelante, de esta forma, el autor interviene radicalmente en la concepción que se tiene sobre la tradición literaria argentina y que a su vez muestra cómo él se plantea el vínculo con el canon occidental. Así, Borges anuncia que empezará:

por una solución que se ha hecho casi instintiva, que se presenta sin colaboración de razonamientos; la que afirma que la tradición literaria argentina ya existe en la poesía gauchesca. Según ella, el léxico, los procedimientos, los temas de la poesía gauchesca deben ilustrar al escritor contemporáneo y son un punto de partida y quizá un arquetipo. (1: 267)

De esta manera, Borges revela que la asimilación de la respuesta que va a examinar y que, además, es la “más común” (1: 267), ha sido tal que ya ni siquiera va acompañada de argumentos que la justifiquen, sino que se ha convertido en una especie de autorreflejo que restringe el mundo creativo literario únicamente a los temas gauchescos.

Tal como señala Borges, uno de los escritores que defiende esta teoría es Lugones, quien considera que el poema clásico nacional, el *Martín Fierro*, debe ser para los argentinos “lo que los poemas homéricos fueron para los griegos” (1: 267). Asimismo, el escritor Ricardo Rojas recomienda la canonización del *Martín Fierro* y, según Borges, “tiene una página, en su *Historia de la literatura argentina*, que parece casi un lugar común y que es una astucia” (1: 267) porque deriva la poesía de los gauchescos de la poesía de los gauchos. Aquí es importante señalar cómo Borges en este ensayo decide enfrentarse a una opinión sobre la tradición literaria argentina que considera equivocada, pero que se ha establecido como verdadera en la concepción de esta tradición y que es defendida por figuras centrales del mundo literario argentino de la primera mitad del siglo XX. Esto muestra, además, que Borges en este ensayo estaba dialogando con ideas nacionalistas sobre la tradición argentina que habían surgido mucho antes de que llegase Perón al poder.³

Volviendo al ensayo, Borges, entonces, primero revela las propias contradicciones que encuentra en las propuestas de alguien como Rojas, que busca “dar una raíz popular a la poesía de los gauchescos, que empieza con Hidalgo y culmina en Hernández” (1: 268) afirmando que comparten con los payadores el octosílabo, el metro característico de la poesía popular. Sin embargo, Borges encuentra que, en el mismo ensayo de Rojas, *Historia de la literatura argentina*, este registra que Bartolomé Hidalgo, a quien quería presentar como una continuación de los gauchos, “empezó componiendo versos endecasílabos, metro naturalmente vedado a los payadores” (1: 268). De esta manera, Borges delinea el primer argumento de una de las varias tesis que plantea en su ensayo, que más allá de lo que se quiera creer o hacer creer, “la poesía gauchesca, que ha producido... obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro” (1: 268). En esa misma línea, afirma:

³ Tal como registra Pablo Martínez Gramuglia (2006) en *Ricardo Rojas: Una modernidad argentina*, “La literatura argentina” (título original del ensayo “Historia de la literatura argentina”) fue publicado en cuatro tomos separadamente en 1917, 1918, 1920 y 1922. En 1924/1925, se publicó la segunda edición que sufrió modificaciones, dividiendo los volúmenes en dos para obtener ocho tomos como resultado y luego la tercera edición salió en 1948, donde “cambia el título al conocido *Historia de la literatura argentina* y agrega un noveno tomo, destinado a los índices de la obra” (314).

Entiendo que hay una diferencia fundamental entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca... que no está menos en el léxico que en el propósito de los poetas. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. (1: 268)

De esta forma, Borges señala otra de las evidencias que prueban la artificialidad de la poesía gauchesca, que en su intento por mostrar su argentinidad abunda en localismos que no son propios de la poesía que quiere representar. Así, Borges prueba la debilidad de la postura de quienes defienden a la literatura gauchesca como el origen natural de la literatura argentina y refuta el argumento de que esta deba estar marcada por el color local para ser considerada nacional. Por si esto fuera poco, el escritor argentino recurre a la comparación entre el *Martín Fierro* de Hernández y los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs para probar cuán absurdo es este planteamiento. Pues, por más que la obra de Banchs no refleje la geografía, la botánica o la zoología argentina, no se podría decir que es menos argentina que la primera; ambas han sido escritas por argentinos. Parece que a esto se refiere Sergio Pastormelo (2007) en *Borges, crítico* cuando concluye sobre el “El escritor argentino y la tradición” que: “Las opiniones que allí se ridiculizaban no parecen respuestas, y las paradojas que en su lugar proponía Borges parecen haberse vuelto transparentes” (25). En ese sentido, se puede decir que Borges tiene una capacidad brillante para reducir debates literarios que se han mantenido por décadas –en ciertos casos centurias– y proponer soluciones que o bien son sumamente persuasivas o resuelven satisfactoriamente el problema planteado, muchas veces, no sin una dosis de humor.

En este ensayo Borges se enfrenta a otras dos tesis centrales antes de presentar sus ideas sobre cómo debería ser concebida la tradición literaria de su país. Una de ellas es la que propone que los escritores argentinos deberían acogerse a la literatura española. Si bien esta solución le parece menos estrecha que la anteriormente expuesta, es descartada mediante dos objeciones que son un buen ejemplo del estilo que Borges suele mantener en sus ensayos de crítica literaria. En ellos muchas veces se da una mezcla entre explicaciones racionales y objetivas, tal como sucede en este caso con la primera objeción, donde recurre a la historia para afirmar que los argentinos han buscado más bien distanciarse de España, y argumentos que son persuasivos, pero que provienen de la experiencia personal y son comunicados en primera persona, tal como sucede con la segunda objeción. Así, Borges sostiene que la literatura española es un gusto adquirido. La demostración de esta idea es anecdótica: señala que, cuando ha prestado libros franceses o

ingleses a amigos suyos, ellos los han gozado sin esfuerzo, mientras que los libros españoles han sido difícilmente disfrutados. De este modo, la descripción de la crítica borgeana propuesta por Pastormelo (2007) parece muy acertada, pues comenta que:

no disimula las huellas de la subjetividad, que está escrita en una primera persona autobiográfica, que expone las valoraciones de una manera bien directa, que se desentiende de los aparatos conceptuales de época y los circuitos de lecturas obligatorias, que sus argumentaciones razonan rápidamente, que está regida por el arte de la brevedad y la simplificación, que es entretenida... (24)

Estas características, sin duda, hacen que los ensayos de Borges sean tan originales en el marco de la ensayística hispanoamericana que, tal como señala Daniel Balderston (1999), no ha estado acostumbrada a este tipo de escritura (575). Aquí cabe destacar que es también gracias a la actitud y la estructura de los ensayos de Borges que estos son tan efectivos y logran dar un giro radical al tema que se está analizando.

Quizás “El escritor argentino y la tradición” sea uno de los ensayos más desordenados de Borges a comparación de la gran precisión y síntesis que suelen tener la mayoría de sus textos más característicos, esto posiblemente se deba a que no fue pensado inicialmente para ser un ensayo, sino una conferencia. Aun así, en el texto se puede percibir un aspecto que está siempre presente en ellos: la estrecha relación entre forma y contenido. De un modo similar a como ocurre en sus cuentos, Borges en sus ensayos es muy consciente de que la forma en la que se estructuran y se comunican las ideas es fundamental para conseguir el efecto deseado. En este caso, el escritor argentino resume las posturas más frecuentes para explicar la afiliación de la tradición argentina y aclara sus equivocaciones antes de revelar cuál es su planteamiento. Sin embargo, tal como comenta Pastormelo (2007), cabe recalcar que Borges “en lugar de añadir una participación más, tomó el debate mismo como objeto y lo redujo a un simulacro, como si desatara un nudo imaginario” (25). En ese sentido, es la distancia con la que evalúa las teorías de sus contemporáneos lo que le permite plantear un escenario mucho más amplio y enriquecedor. Distancia que, tal como sugiere el propio Borges más adelante en el ensayo, proviene del hecho de pertenecer a dos culturas distintas sin sentirse obligado a ninguna en particular.

Antes de desarrollar esta hipótesis, Borges desacreditará una tercera teoría, aquella que sostiene que los argentinos están desvinculados del pasado de Europa y, por lo tanto, “el hecho de buscar temas y procedimientos europeos es una ilusión, un error” (1: 272). En este caso el escritor argentino mostrará la invalidez de esta propuesta que declara la soledad y el primitivismo

de sus compatriotas primero explicando por qué ha tenido éxito. El motivo es que promueve “los encantos de lo patético” (1: 272), lo cual, como juzga Borges, les da a quienes adquieren esta postura una razón para sentirse interesantes. El escritor argentino contra argumenta describiendo hechos de la realidad argentina que son ineludibles. Sostiene así que en su nación “precisamente por ser un país nuevo hay un gran sentido del tiempo” (1: 272), hecho que se comprueba a través de la fuerte división de la población argentina en torno a acontecimientos como la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial, y, por lo tanto, desmiente la tesis sobre la desvinculación entre Europa y Argentina. De este modo, es posible apreciar nuevamente cómo Borges se vale de la retórica para dismantelar las propuestas críticas que desapruaba y prepara el camino para anunciar su renovadora hipótesis. Finalmente, propone:

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental. Se pregunta si esta preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; “por eso –dice– a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental”; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. (1: 272-3)

Borges responde de forma clara y concisa, abriendo el horizonte de posibilidades para la literatura argentina a toda la literatura occidental y la despoja de las limitaciones que se le habían impuesto. Es muy importante resaltar lo arriesgada y transformadora que es su mirada, pues no sólo establece que los argentinos y, por lo tanto, los latinoamericanos en general –lo cual se puede extrapolar a cualquier cultura periférica– tienen *derecho* a actuar sobre la tradición de Occidente, sino que incluso tienen mayor derecho que los propios europeos y pueden renovarla con más facilidad. Sin duda, esto marca un giro radical en el debate nacional, pero también en la relación de la tradición literaria argentina con el canon occidental. Borges no solo le otorga un valor a una tradición periférica que antes no lo tenía, haciéndola pasar de una posición marginal a una de mayor relevancia, sino que incluso la hace más atractiva que la tradición canónica en la medida en que resalta la ventaja que trae el no sentirse obligado a esa tradición. Además, el hecho de que Borges respalde su argumento recurriendo a dos ejemplos análogos tomados de la sociología hace que su explicación tenga más credibilidad y, por ende, sea más efectiva. Tal

como diría Sarlo (2003), el escritor argentino “libera a ‘las orillas’ del estigma social que las identificaba. Lejos de considerarlas un límite después del cual solo puede saltarse al mundo rural de *Don Segundo Sombra*, Borges se detiene precisamente allí y hace del límite un espacio literario” (49-50) interviniendo tanto en el canon occidental como en la literatura argentina. Sarlo sostiene que “en Borges, el cosmopolitismo es la condición que hace posible una estrategia para la literatura argentina; inversamente, el reordenamiento de las tradiciones culturales nacionales lo habilita para cortar, elegir y recorrer desprejuiciadamente las literaturas extranjeras” (14). Esta idea está implícita en el ensayo borgeano ya que es el intercambio entre las dos culturas lo que permite una mayor libertad y una mayor creatividad para juzgar ambas tradiciones y enriquecerlas.

Recientemente, Nora Catelli (2020) en “La cuestión americana en «El escritor argentino y la tradición»” ha advertido que el argumento propuesto por Borges en este ensayo “es brillante, aunque no original” (45). De acuerdo con la autora, “otros antes que él y en idénticos términos lo habían propuesto” (45). Catelli en su ensayo explica que, durante el período de entreguerras en Europa, principalmente entre 1930 y 1945 y en menor medida entre 1918 y 1920, se produjo una crisis en las elites americanas a partir de la cual se señaló una vía para que las Américas sustituyesen a Europa y ocupasen el centro de la tradición occidental. En este proyecto habrían participado, en teoría, tanto el escritor mexicano Alfonso Reyes, como el escritor dominicano Pedro Henríquez Ureña, de quienes, según Catelli, Borges habría tomado el entramado argumental para su famoso ensayo. De esta manera, la estudiosa no solo argumenta en contra de la originalidad del ensayo borgeano, sino que también cuestiona el alcance de las ideas en él expuestas al presentar al texto como el resultado de un “episodio político” propio de la época. Aparentemente Catelli solo le reconoce a “El escritor argentino y la tradición” el carácter de ensayo revelador dentro de la historia de la literatura debido a su celebridad; no obstante, falla al desacreditar la innovación que supone. Luego de revisar los escritos de Reyes y Henríquez Ureña propuestos por la estudiosa, no cabe duda de que la filiación del texto borgeano es evidente en el caso del escritor dominicano –no ocurre lo mismo con el escritor mexicano–; sin embargo, eso no significa que lo que añade Borges no sea novedoso o que tenga la misma intención que la autora le atribuye a sus maestros.

En el caso de Reyes, Catelli elige dos fragmentos, uno de *Visión de Anáhuac* y otro de *Última Tule*, para mostrar el parentesco con el ensayo borgeano y la supuesta voluntad política de

presentar a América como el nuevo centro cultural de Occidente. En el primero, la académica señala que Reyes, al justificar el goce de la figura de la Malinche y de los gemelos de *Popul Vuh* mediante un verso de Keats, está buscando incorporar el repertorio indígena a la identidad occidental. En el segundo, afirma que el escritor mexicano propone a América como sustitución de Europa apoyándose en las frases que le parecen más significativas del texto: “Hoy por hoy, el Continente se deja abarcar en una esperanza, y se ofrece a Europa como una reserva de la humanidad” (Reyes, citado en Catelli 52) y “Y hoy, ante los desastres del Antiguo Mundo, América cobra el valor de una esperanza” (Reyes citado en Catelli 52)⁴. Sobre el vínculo entre el texto de Reyes y el de Borges la académica no ofrece otra explicación más que mencionar que en ambos se produce “el deseo de ocupar un centro que el desastre europeo... había dejado vacío: el centro cultural de Occidente” (53). Esta declaración es desconcertante ya que más allá de que el parecido entre ambos textos es bastante lejano, por decir lo menos, es muy discutible asumir que esa es la propuesta del ensayo borgeano. Incluso es posible cuestionar que el propósito de Reyes sea tan contundente como sostiene la autora –esa discusión tendrá que quedar pendiente– pero en el caso del escritor argentino la duda es más fácil de resolver, pues, Borges no solo no manifiesta ese objetivo en el texto en ningún momento, sino que, por el contrario, anuncia explícitamente otro interés, el de resolver cómo los argentinos se aproximan a la literatura occidental.

Algo similar ocurre en el caso de Pedro Henríquez Ureña. Si a Reyes la autora le atribuye la condición de fuente del texto borgeano, en el caso del escritor dominicano es aún más enfática, pues considera que ya en su ensayo “El descontento y la promesa” se encuentran las ideas originales que luego reproduciría Borges en “El escritor argentino y la tradición” con el supuesto objetivo de ocupar el centro de la cultura occidental. Es cierto que Catelli descubre que Borges toma de Henríquez Ureña (1998) la frase que habla en “El escritor argentino y la tradición” sobre la libertad de los creadores argentinos. El dominicano afirma que los americanos: “Tenemos derecho a tomar de Europa lo que nos plazca: *tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental*” (282), mientras que Borges declara: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” (1: 272). Tal como plantea la autora, la deuda con Henríquez Ureña es innegable, no obstante, el parentesco está en esa idea en particular

⁴ Prueba de que para Catelli estas son dos de las citas más relevantes del fragmento de Reyes es que son las dos únicas frases que ella pone en cursivas. Ella misma lo aclara en las notas al pie de página.

y no en el resto de la solución propuesta por Borges que sí es original y que tampoco comparte – si es que se considera cierta la premisa sobre Henríquez Ureña– la pretensión de convertir a América en el centro de Occidente.

Borges, al igual que Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en especial, reflexiona sobre la expresión en América, Argentina es parte de la región. Sin embargo, cabe resaltar que la propuesta de Borges es más precisa que la de sus antecesores en cuanto a cómo se debe concebir la escritura desde la periferia y, además, tiene un objetivo principal y explícitamente artístico. Reyes y Henríquez Ureña se preocupan por la expresión literaria, pero desde el punto de vista del proyecto de nación propio del siglo XIX, dentro del cual hay una reflexión sobre el pasado colonial y el cambio político que trae la independencia. En cambio, Borges se limita a la historia de la literatura argentina para hablar específicamente del canon literario y lo que les corresponde hacer con él desde la periferia. Los cimientos de la idea que desarrolla Borges en el ensayo pueden haber estado presentes en el texto de Pedro Henríquez Ureña, no obstante, lo original en su propuesta, tal como se ha visto anteriormente, es que explica por qué la posición de los argentinos y, por tanto, la de cualquier cultura periférica, es privilegiada frente a la asimilación y la innovación en el canon en comparación de una tradición cuyo único referente es Europa. Eso es lo novedoso del ensayo borgeano, que más allá de mostrar cómo Borges transforma la concepción que se tenía en la Argentina sobre su propia tradición literaria, expone cómo el escritor argentino hace una relectura radical del vínculo entre la periferia y el canon occidental. Es por este motivo que el ensayo en cuestión es tan importante para esta investigación. Además, cabe señalar que este texto brinda la clave para leer el resto de los ensayos borgeanos sobre autores u obras canónicas occidentales porque la relación que plantea Borges que los argentinos debieran mantener con el canon es la que él mismo tiene. Es decir, sin supersticiones, con irreverencia y libertad.

1.2 Sobre un autor y sus precursores

Borges reformula un concepto crítico central dentro del metatexto literario occidental, que parecía inmutable: el de precursor como una figura que introduce una idea, un estilo o una teoría, que se desarrollará en el futuro y que ejerce una influencia sobre los que lo siguen. Tal como comenta Antonio Cajero Vázquez (2014), la acepción tradicional del término “precursor” plantea una concepción unidireccional del tiempo y de sus fenómenos, donde “el presente solo puede repercutir en el futuro” (122). Borges (2005) en cambio, propondrá en uno de sus ensayos más

famosos, “Kafka y sus precursores”, una visión radicalmente opuesta a la interpretación habitual de la palabra que, además, surge de su propia lectura de la tradición occidental ya que toma la idea de un planteamiento de T. S. Eliot y, tal como se verá más adelante, lo amplía y lo modifica.

Cajero Vázquez (2014) ha observado en “Del concepto de ‘precursor’ al manuscrito de ‘Kafka y sus precursores’” que la mirada de Borges sobre el concepto de “precursor” va evolucionando a lo largo del tiempo en sus ensayos (125). Él registra esta transformación a través de distintos ensayos y artículos, los más importantes: el “Prólogo” de *Discusión*, de 1932; “La eternidad y T.S. Eliot”, de 1933; “Nathaniel Hawthorne”, de 1949, y finalmente “Kafka y sus precursores”, publicado por primera vez en 1951 e incluido luego en *Otras inquisiciones* en 1952. Si bien esta cronología es sumamente útil para entender cómo Borges desarrolla una idea central dentro de lo que se podría considerar su poética, en esta sección me concentraré específicamente en el estudio de “Kafka y sus precursores”, ya que en este texto la propuesta de Borges se presenta de forma más clara y madura. No por nada ha sido este ensayo el que ha pasado a la posteridad como uno de los textos borgeanos más influyentes dentro de la teoría de la crítica literaria del siglo XX. Según Rex Butler (2010), la célebre línea en la que Borges afirma que: “cada escritor crea a sus precursores” no solo ha sido extensamente comentada por la crítica, sino que él encuentra que ha sido motivo de inspiración para autores tales como Harold Bloom (1973), en su teoría sobre la ansiedad de la influencia; Gérard Genette (1982), en su teoría de la intertextualidad, y Umberto Eco (1962), en su teoría de la obra abierta (94-5). La afirmación de Butler prueba la relevancia que ha tenido esta relectura borgeana dentro del canon occidental.

El ensayo comienza en un tono autobiográfico propio de Borges en el cual, a modo de confidencia, comparte el hallazgo con el que se encontró cuando premeditó un examen de los precursores de Kafka. Así, nos cuenta que al inicio pensó que el escritor bohemio era “tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas” (1: 710), no obstante, añade: “a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas” (1: 710). Es esta sencilla y sutil confesión la que desarrollará Borges a lo largo del ensayo para llegar a la original conclusión de que “cada autor crea a sus precursores” (1: 711) y que transformará la forma tradicional en la que es concebida la relación entre un escritor y sus predecesores dentro del canon occidental. Sin embargo, esto recién se sabrá hacia el final del ensayo, pues en la introducción, tal como se ha visto, Borges solo revela que ha podido reconocer

en otras literaturas lo que él en un primer momento consideró único, hecho que se propone demostrar mediante ejemplos.

Más adelante se pondrá de manifiesto la importancia que tiene la originalidad en el concepto de precursor imaginado por Borges, por ahora basta señalar en relación a esta cualidad que no sorprende que el escritor argentino haya elegido a Franz Kafka como referente ejemplar para plantear su hipótesis. La singularidad del escritor bohemio es evidente y para Borges su literatura fue muy importante e influyó en su propia obra. De hecho, él fue uno de los primeros en traducir, comentar y difundir su obra en América Latina⁵ a través de ensayos, comentarios y pequeñas notas que inauguraron una forma particular de leer a Kafka. De acuerdo con Julieta Yelin (2010), Borges se opuso a las interpretaciones simbólicas y biográficas de la obra de Kafka y mostró aspectos fundamentales de su escritura tal como la íntima relación que tiene con la estructura de lo onírico y de la pesadilla, al igual que la perturbadora presencia del infinito en su obra (257-8). Estos elementos también están presentes en la lectura que propone Borges del escritor bohemio en el prólogo a la traducción que él mismo hace de *La metamorfosis* (1938) y que incluye otros relatos. Uno de estos, “Josefina la cantora”, fue incluido en la *Antología de la literatura fantástica* (1940), que elaboró con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Asimismo, el motivo del infinito será esencial en “Kafka y sus precursores” para vincular a Kafka con los textos y escritores que Borges propone como sus antecesores.

En el ensayo en cuestión el escritor argentino, en primer lugar, se remonta a la antigüedad clásica para plantear un caso de similitud con Kafka: las paradojas de Zenón relatadas por Aristóteles. En una de ellas existe un móvil que se encuentra en un punto A y que “no podrá alcanzar el punto B, porque antes deberá recorrer la mitad del camino entre los dos, y antes la mitad de la mitad, y antes, la mitad de la mitad de la mitad, y así hasta el infinito” (1: 710). Borges propone que esta misma estructura que entre dos puntos cercanos propende al infinito es la que da forma a la novela de Kafka *El castillo* (1984), donde el protagonista, conocido como K., nunca logra acceder al castillo que pertenece a quienes lo han contratado para trabajar como agrimensor y que él puede ver desde el pueblo en el que se aloja. En este caso el infinito está representado por el hecho de que el personaje, a pesar de encontrarse a una distancia corta y por

⁵ Julieta Yelin (2010) en “Kafka en Argentina” comenta que: “Probablemente fue Borges quien protagonizó el primer encuentro entre Kafka y la literatura argentina... Y es de Borges el primer ensayo argentino sobre Kafka del que tenemos noticia: el 2 de junio de 1935 el diario *La Prensa* publicó en su segunda sección “Las pesadillas y Franz Kafka” (257).

más de que lo intente, jamás puede llegar a su objetivo. Esta no es la primera vez que Borges vincula a Zenón y específicamente esta paradoja con Kafka y el infinito. Ya en el prólogo que escribe a *La metamorfosis*, publicado en 1938, Borges (2005) defiende el hecho de que Kafka haya dejado tres novelas inconclusas –les faltan varios capítulos intermedios– alegando que Zenón había hecho lo mismo al no enumerar todos los puntos entre dos destinos en su paradoja sobre el móvil porque al hacerlo sugería el infinito, con lo cual argumenta que el lamento por esa ausencia le parece infundado (2: 586). En ese mismo prólogo, además, afirma que: “dos ideas – mejor dicho, dos obsesiones– rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de las dos; el infinito, la segunda” (2: 585-6). En ese sentido, es claro que para Borges el infinito es una característica esencial en la obra de Kafka y que, tal como lo expone en “Kafka y sus precursores”, encuentra el mismo desarrollo de ese tema en un autor de la antigua Grecia como Zenón.⁶ Es por ese parecido que Borges descubre y hace notorio que concluye: “el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura” (1: 710).⁷

Aquí Borges hace alusión a otras dos paradojas de Zenón que operan bajo el mismo principio que la primera, posiblemente para mostrar que se trata de una forma habitual en las paradojas del filósofo y, por lo tanto, fortalecer el argumento de que ya en estas se puede reconocer manifiestamente un aspecto que luego será considerado como característico de Kafka. Sin embargo, lo que llama la atención de la declaración borgeana es el decir que los objetos y personajes que protagonizan las paradojas de Zenón son “los primeros personajes kafkianos de la literatura” (1: 710). Es mediante esta sorpresiva frase que el argentino deja entrever de manera más clara cuál será la tesis que propondrá con respecto al concepto de precursor más adelante. A través de este ejemplo muestra una forma de considerar el término “precursor” que es absolutamente novedosa y que se opone a la visión tradicional, donde un predecesor es mencionado para modificar o enriquecer la lectura de un autor contemporáneo. No obstante, aquí se revela otro movimiento posible: que el presente sea utilizado para alterar y reevaluar el pasado. Por supuesto, la formulación declarada de este planteamiento no se dará hasta el final del ensayo, pero es importante registrar cómo Borges va introduciendo la idea de a pocos y la va

⁶ Es interesante señalar que, al igual que en Kafka y en Zenón, el infinito también es un tema central en Borges. Así lo declara Ana María Barrenechea (1957) en su célebre libro *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*.

⁷ Julieta Yelin (2010) comenta cómo Borges en su lectura de Kafka destaca el horror pesadillesco que producen sus narraciones y lo vincula al escritor de la antigüedad clásica: “El horror y la imagen como extremos de una relación sin principio ni fin, como un círculo que se puede recorrer infinitamente –no en vano la imagen que utiliza en repetidas ocasiones para figurar la intensidad de las ficciones de Kafka es la de las paradojas de Zenón” (258).

fundamentando mediante ejemplos que preparan al lector para el momento en el que finalmente anuncie su conclusión. En ese sentido, es válido plantear que en este ensayo Borges despliega una efectiva estrategia de persuasión que va dirigiendo la mirada del lector para conseguir el efecto deseado una vez que se plantee la transformación en la forma de entender un concepto que está tan enraizado en el metatexto del canon occidental.

Asimismo, cabe resaltar cuán novedoso es el aporte que brinda Borges mediante esta relectura, pero también a través de los ejemplos que propone, ya que a nadie se le había ocurrido señalar un posible parecido entre dos autores considerados tan distantes como lo serían Zenón y Kafka. Las paradojas de Zenón tratan problemas filosóficos de abstracción geométrica mientras que *El castillo* de Kafka es una obra literaria. Es decir, son textos de naturaleza completamente distinta, uno es filosófico mientras que el otro pertenece al campo de la literatura; no obstante, para Borges, quien considera las ideas religiosas y filosóficas como una rama de la literatura fantástica por su valor estético e imaginativo⁸, eso no es un impedimento. Tal como se señaló anteriormente, en ambos textos está presente la expresión del poder corruptor y agobiante del infinito, que, según Ana María Barrenechea (1957), es capaz de disolver toda noción de realidad (20). En el relato kafkiano y en las paradojas de Zenón este efecto se logra mediante la representación de una meta inalcanzable o de la infinita postergación de la misma. En ese sentido, se pierde la percepción espacial y se crea una situación intolerable, análoga a la de una pesadilla, donde lo que quedan son “formas vacías que dejan ver su carencia de referente y de origen, que exponen su gratuidad y no producen visiones ni revelaciones... sino perplejidad y fascinación, es decir, formas de la enajenación” (Yelin, 258).

Los otros ejemplos que elige Borges siguen el mismo criterio que vincula mediante un elemento que es reconocido como kafkiano a Kafka con otros cinco textos literarios de distintas épocas y naturalezas y cuya familiaridad, al menos en tres de ellos, habría sido difícilmente percibida hasta la intervención borgeana. El segundo caso lo encuentra en un apólogo de Han Yu, prosista chino del siglo XI, que es recogido en la *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise*, de Margouliès, de 1948, y en el cual, tal como comenta Borges, “la afinidad no está en la forma sino en el tono” (1: 710). Borges cita el texto sobre el unicornio:

Universalmente se admite que el unicornio es un ser sobrenatural y de buen agüero; así lo declaran las odas, los anales, las biografías de varones ilustres y otros textos cuya autoridad es indiscutible. Hasta los párvulos y las mujeres del pueblo saben que

⁸ Así lo manifiesta en el epílogo de *Otras inquisiciones* (1: 775), y aparece también en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

el unicornio constituye un presagio favorable. Pero este animal no figura entre los animales domésticos, no siempre es fácil encontrarlo, no se presta a una clasificación. No es como el caballo o el toro, el lobo o el ciervo. En tales condiciones, podríamos estar frente al unicornio y no sabríamos con seguridad que lo es. Sabemos que tal animal con crin es caballo y que tal animal con cuernos es toro. No sabemos cómo es el unicornio. (Citado en Borges 1: 710)

Tal como con el primer ejemplo, a Borges le basta destacar el aspecto en el que percibe la semejanza entre ambos textos y ofrecer como explicación el fragmento tomado de Han Yu. El único comentario con el que acompaña su propuesta es que juzga el texto del escritor chino como “misterioso y tranquilo” (1: 710). Aquí, Borges se refiere a la afinidad en el tono entre ambos autores porque en el texto del escritor chino, tal como sucede en la narrativa kafkiana, es posible apreciar la evolución progresiva que va de la calma inicial transmitida al lector sobre la certeza de la existencia del unicornio, lograda gracias a la referencia a elementos cotidianos y a la minuciosa descripción de quienes están familiarizados con él, para luego socavar la verdad comunicada y dar lugar a la revelación monstruosa. Se trata de una idea que es presentada como familiar, pero poco a poco se va volviendo más extraña hasta convertirse en radicalmente anómala. Asimismo, en la cita del prosista chino es posible reconocer la cruel, pero sutil ironía presente en la obra de Kafka, que juega con las certezas de sus protagonistas y de sus lectores, especialmente cuando se tratan de certidumbres que tienen que ver con el conocimiento o con la autoridad. El siguiente fragmento de *El castillo* (1984) resulta particularmente ilustrativo para ver este parecido. Aquí Olga le cuenta a K. la situación de desconcierto en la que se encuentra su hermano Barnabás, que hace de mensajero oficial del castillo, con respecto a la institución y a sus funcionarios:

¿A qué ha llegado? Tiene derecho a entrar en una oficina, y encima, esta sala donde entra ni siquiera parece una oficina, pues es quizá simplemente la antesala de las verdaderas oficinas, y quizás ni siquiera eso, es tal vez una habitación en donde se retiene a todos cuanto no tienen derecho a entrar en las verdaderas oficinas. Habla con Klamm..., ¿pero es Klamm? ¿No es más bien alguien que se le parece un poco? Quizá un secretario, como mucho, que se parece un poco a Klamm y que trabaja por parecersele aún más... (202-3)

Por otro lado, cabe resaltar que en el ejemplo que brinda Borges de Han Yu nuevamente se vale de la forma en la que organiza las ideas en el ensayo para persuadir al lector de ver lo que él indica en el fragmento seleccionado y así predisponerlo para la conclusión que planteará al final. El hecho de que coloque el fragmento chino sin dar mayores detalles sobre el contexto en el

que fue escrito y que justo antes haya declarado el parecido con Kafka contamina la mirada del lector y lo condiciona a buscar la similitud propuesta por Borges. Pero, tal como explicaremos más adelante, esto no significa que la semejanza que encuentra Borges no exista o que no tenga fundamento. Si ese fuese el caso, su propuesta sería completamente arbitraria y, por lo tanto, ineficaz. De lo que se trata aquí es comprender cómo Borges emplea la forma en sus ensayos, la cual está sostenida por argumentos sólidos, para lograr que las ideas que propone –en este caso su reformulación del término “precursor”– sean potentes y persuasivas.

Además, es importante destacar la originalidad de Borges al vincular un texto occidental del siglo XX con un texto de una época y una tradición completamente distinta y lejana como lo es la China del siglo XI. Ya en el vínculo entre Kafka y las paradojas de Zenón está presente la distancia temporal y temática de los textos, pero aquí también se añade la distancia cultural. La apertura hacia otros cánones más allá del de Occidente ha sido una constante en Borges a lo largo de su obra; se le reconoce por valorar distintas tradiciones literarias que bien se encuentran fuera de los límites del canon clásico o son directamente extranjeras. Dentro de ellas se podrían considerar las sagas medievales del norte, la literatura gauchesca y la literatura oriental, entre otras. De hecho, es muy significativo que en el famoso ensayo titulado “Sobre los clásicos” el ejemplo inaugural que Borges elige para explicar qué considera él que es un clásico es el *Libro de los Cambios* o *I King*, libro oracular chino del siglo XI a.C. En otras palabras, con este tipo de ejercicios Borges abre el canon occidental y lo enriquece al vincularlo con otras tradiciones culturales.

El tercer y cuarto ejemplo provienen de escritores más cercanos al menos cronológicamente a Kafka. El primero es Kierkegaard, cuya afinidad con el escritor bohemio, declara Borges, es “más previsible” (1: 710). Tal como comenta en el prólogo a *La metamorfosis*, se sabe que “Kafka era devoto de Pascal y de Kierkegaard” (2: 586). No obstante, en el ensayo va a señalar una semejanza entre ambos escritores que no había sido reconocida antes. Borges afirma: “lo que no se ha destacado aún, que yo sepa, es el hecho de que Kierkegaard, como Kafka, abundó en parábolas religiosas de tema contemporáneo y burgués” (1: 710). Es decir, si bien se conoce el vínculo entre la filosofía y la teología del pensador danés y Kafka porque se sabe que este último lee y asimila al primero, hasta ese momento no se había señalado esta otra parte de la obra de Kierkegaard en la que ambos coinciden. Se trata de su producción de

ficciones, de parábolas, de las cuales Borges señala dos transcritas por Walter Lowrie en su libro titulado *Kierkegaard*.⁹

La primera, describe Borges, “es la historia de un falsificador que revisa, vigilado incesantemente, los billetes del Banco de Inglaterra; Dios, de igual modo, desconfiaría de Kierkegaard y le habría encomendado una misión, justamente por haber avezado el mal” (1: 711). La segunda, trata las expediciones al polo Norte que los párrocos daneses habrían recomendado inicialmente para la salud eterna del alma. Estos luego habrían admitido la dificultad y hasta la imposibilidad de la empresa, con lo cual “anunciarían que cualquier viaje –de Dinamarca a Londres, digamos, en el vapor de la carrera–, o un paseo dominical en coche de plaza, son, bien mirados, verdaderas expediciones al polo Norte” (1: 711). Tal como señala Borges, en las parábolas de Kierkegaard es posible identificar la semejanza con las kafkianas debido a la convivencia de lo sagrado con lo cotidiano, así como el paso de lo mínimo a lo trascendental o viceversa. Sin duda, el que Borges haya expuesto esta similitud aparentemente inédita enriquece tanto la lectura de Kafka como la de Kierkegaard y sostiene el hecho de que este último es precursor del primero en un aspecto más de en los que ya se le reconocía. En ese sentido, en la medida en que la lectura de una obra contemporánea altera la visión de una del pasado, se vuelve a mostrar un vínculo entre precursor y sucesor que escapa a la forma convencional de pensar el término. No obstante, en este caso a diferencia de los otros ejemplos propuestos por Borges – además del cuento de Bloy, como se verá más adelante– se aplica tanto la manera tradicional de entender el concepto como la innovadora.

Sobre esta idea volveré luego cuando llegue al planteamiento final y central de Borges en este ensayo. Por ahora basta decir que esto se debe a que, aunque lo señalado por el argentino no deja de mostrar una idea novedosa sobre Kierkegaard, este último ya era precursor de Kafka en el sentido habitual. Kafka había leído a Kierkegaard –incluso a pesar de no saber si leyó sus ficciones– y se inspiró en sus ideas para dar forma a ciertos elementos de su obra, dinámica que caracteriza la manera común de concebir el vínculo entre autor y precursor. Es a esta relación a la que se refiere indirectamente Susana Reisz (1989) cuando resume la teoría de Yuri Lotman sobre la competencia literaria y afirma que esta incluye “el conocimiento de –es decir, la posibilidad de

⁹ Tal como corrobora Daniel Balderston (2011) en “Borges y sus precursores”, la fuente que utiliza Borges para hablar sobre las parábolas del filósofo y teólogo danés es el libro publicado por Walter Lowrie en 1938, titulado *Kierkegaard*. Según Balderston, “las anotaciones corresponden a las páginas 558 y 546, que resultan ser referencias a los epigramas y parábolas del diario de Kierkegaard” (115).

reconocer– los textos particulares que constituyen el marco de referencia inmediato de un texto dado y que afloran en él por la vía de la cita, la alusión, la estilización o la parodia” (47).

Ahora analizaré el cuarto ejemplo que retoma la línea inicial planteada por Borges, en la que el autor propone precursores cuya relación con Kafka no es ni convencional ni evidente. Se trata del poema de Robert Browning publicado en 1876, titulado *Fears and Scruples*. Según Borges, en él:

un hombre tiene, o cree tener, un amigo famoso. Nunca lo ha visto y el hecho es que éste no ha podido, hasta el día de hoy, ayudarlo, pero se cuentan rasgos suyos muy nobles, y circulan cartas auténticas. Hay quien pone en duda los rasgos, y los grafólogos afirman la apócrifidad de las cartas. El hombre, en el último verso, pregunta: “¿Y si este amigo fuera Dios?”. (1: 711)

Esto es todo lo que Borges dice sobre el texto y también sobre su similitud con Kafka. Es decir, se limita a describir la situación en la que se encuentra la voz poética y remata citando el último verso del poema de Browning para probar su hipótesis. En este caso ocurre lo mismo que con el ejemplo de Han Yu, excepto que aquí Borges ni siquiera menciona de qué manera están relacionados Browning y Kafka. Parece que una vez más busca contaminar la mirada del lector para que sea él mismo quien descubra el parecido entre ambos autores. Sin duda, el hecho de que en el texto de Browning se mencione a una figura supuestamente conocida, pero cuya existencia es puesta en duda para finalmente concluir con la pregunta abierta de si se trata de Dios parece contener esa característica kafkiana que desestabiliza las nociones de certeza y abre paso a la irrupción de lo trascendente. No obstante, cabe mencionar que, según se sabe, Browning escribió poemas religiosos donde se manifiesta un optimismo y una creencia en la divinidad. “Fears and Scruples”, pese a la ambigüedad en la que termina el poema, también encaja dentro de esa categoría. Por lo tanto, al vincular a Browning con Kafka, Borges transforma el marco interpretativo desde el cual es leído el poema y así sugiere nuevos sentidos bajo la luz de Kafka, tales como la ironía y la desolación del hombre en el mundo.

De hecho, Borges comenta algo similar en una de sus clases sobre Browning recogidas en el libro *Borges, profesor* (2013). En un momento, como comentario a uno de los libros del inglés, *The Ring and the Book*, Borges menciona lo que sucede en el poema “Fears and Scruples”, donde, “no se sabe si hay un diálogo realmente” (395) con la figura de la que se habla en el texto y que se sugiere podría ser Dios para revelar que, en el libro, en cambio, sí existe esa certeza. Esto es importante porque para hacerlo afirma lo siguiente: “Pero en este libro –y esta es la

diferencia fundamental entre Browning y Kafka— Browning lo sabe... Browning cree que hay una verdad” (396). En otras palabras, para Borges la diferencia entre ambos autores se encuentra en que uno aboga por una verdad que pone de manifiesto y el otro, construye un mundo donde lo único certero y conocido es la irracionalidad del universo. En ese sentido, es muy probable que, aunque el poema de Browning que menciona Borges en “Kafka y sus precursores” contiene cierta ambigüedad, al provenir de un autor que cree que en una verdad y que la transmite a través de su obra, se lee convencionalmente desde una relación tradicional con la divinidad, que se modifica al vincularlo con Kafka. Es por eso que Borges luego dirá en “Kafka y sus precursores” que “El poema *Fears and Scruples* de Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos” (711). Esta es una de las ideas que va a sostener la tesis central del ensayo borgeano, en la que un autor contemporáneo es capaz de influir en la forma en la que pensamos acerca de ciertos temas o planteamientos, tal como sucede, por ejemplo, con Kafka y el infinito, logrando abrir nuevas posibilidades de lectura en textos anteriores, y, por lo tanto, establecer un diálogo dinámico en la formación y la transformación de la tradición.

Asimismo, esta interpretación refleja otro de los planteamientos clave en la crítica literaria borgeana, que el sentido de un texto no es fijo sino que se modifica con el paso del tiempo y con la mirada de quien lo lea. Tal como se pudo apreciar en la introducción de este trabajo, esa es la tesis que Borges formula en el ensayo “Sobre los clásicos”, donde afirma que las interpretaciones de los libros cambian según las variables lingüísticas, políticas, geográficas y temporales de sus lectores. Asimismo, en la conferencia “La poesía”, incluida en *Siete noches*, Borges (2005) sostiene que: “es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito” (2: 254).

Los últimos dos ejemplos provienen de dos cuentos, uno de León Bloy y el otro de Lord Dunsany. Como comenta Borges, uno es el reverso del otro. En el caso de *Histoires desobligeantes* de Bloy, un grupo de personas que cuentan con todo tipo de elementos para viajar muere sin haber salido de su pueblo natal, mientras que en *Carcassonne*, de Dunsany, un ejército de guerreros se marcha de un castillo infinito, atraviesa todo tipo de obstáculos, pero nunca puede llegar a su destino, aunque lo divise. Este último ejemplo, ciertamente recuerda mucho al argumento de *El castillo* y al de “Un mensaje imperial”, pero de todos modos, en ambos casos y por cómo los presenta Borges, uno puede reconocer aquella característica común que los

relaciona con Kafka: la postergación continua del objetivo de los personajes y que Borges llamará el infinito.

Kafka sí había leído a Bloy y lo admiraba, incluso llegó a decir que “es el profeta de los tiempos modernos, ante los cuales todos los demás parecen mudos” (citado en El Cultural 2019). Es así que al igual que con Kierkegaard, Borges nos presenta un precursor de Kafka tanto en el sentido tradicional del término como en el no convencional. En cambio, en el caso de Dunsany aunque Kafka lo pueda haber leído, no se trata de un hecho comprobado. Nuevamente Borges estaría proponiendo una conexión completamente inusual entre Kafka y un supuesto precursor. Tal como se ha podido ver en este ensayo, Borges propone ambas posibilidades mediante ejemplos que representan, por un lado, el vínculo convencional y conocido de “precursor”, pero que también integra la nueva forma de concebir el concepto, y, por otro, la nueva noción de precursor, cuya conexión con el sucesor es absolutamente insospechada.

Son estos vínculos inesperados entre Kafka y los otros autores mencionados lo que permite al escritor argentino plantear la tesis central del ensayo, que consiste en la famosa frase: “El hecho es que cada autor crea a sus precursores” (1: 711), seguida por la explicación, “Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (1: 711-2). Así, Borges propone una nueva forma de concebir el término “precursor” que es más abierta y flexible que la tradicional, dado que elimina la visión unidireccional del tiempo en la que el pasado no puede ser modificado. Borges, tal como señala Mark Frisch (2004) en *You Might be able to get there from here: reconsidering Borges and the postmodern*, argumenta por la fluidez y la subjetividad del pasado, cambiando la manera en la que comprendemos la historia, literaria o de otro tipo, ya que la concepción que tenemos de ella se modifica según los acontecimientos cambiantes del presente (66-7).

En ese sentido, el vínculo de afinidad entre un autor contemporáneo y otros autores que forman parte de la tradición inevitablemente cambia. Lo que prima ya no es la relación diacrónica en la que se evalúa cómo el sucesor lee y asimila elementos del precursor en una concepción unidireccional del tiempo. Más bien, en la propuesta de Borges, lo que permite establecer el vínculo entre el sucesor y sus predecesores son aquellas características que el sucesor ha desarrollado con tal potencia que han llegado a ser consideradas como particularidades suyas. De tal forma, basta con reconocer en el que será considerado como precursor un elemento que el

sucesor haya trabajado hasta el nivel de convertirse en un referente sobre ese tema, estilo o tono, entre otros, para poder pensarlo como tal.

De este modo, Borges amplía las posibilidades de lectura ya que permite formular conexiones que trascienden las circunstancias históricas de los escritores y se concentran en las similitudes de carácter estilístico, estético y filosófico. De hecho, es en esa línea que Borges declara que “El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany” (1: 712). Este tipo de afirmaciones que van en contra de la lógica convencional, pero que están respaldadas por una argumentación sólida, permiten ver el alcance de la relectura que realiza Borges.

En ese sentido, Borges también modifica el papel que juega el lector en la formación y transformación de la tradición, pues le brinda una mayor libertad para proponer lecturas creativas, en las que debe hacerse responsable de mostrar la relación que existe entre los precursores y el sucesor. Tal como se ha dicho antes, este vínculo no puede ser arbitrario, en realidad, debe haber un parecido objetivo entre los antecesores y el precursor para que la propuesta de relectura de la tradición sea efectiva. El propio Borges lo manifiesta claramente cuando afirma que “en cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor,” (1: 711). Ese es el factor que permite reunir textos tan heterogéneos –como comenta Borges– para presentarlos dentro de un conjunto como precursores de Kafka y renovar la lectura de la tradición.

Cabe señalar que Borges inmediatamente después nos hace consciente de que este ejercicio solo es posible gracias a la escritura de Kafka: “Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría” (1: 711). En otras palabras, no es posible establecer un vínculo de parentesco entre un sucesor y sus predecesores de la forma en la que lo plantea Borges sin la escritura particular de ese autor. Esta afirmación es tan evidente que no haría falta ni mencionarla, no obstante, es sumamente importante ya que deja entrever un elemento que pasa desapercibido en el ensayo. Se trata del hecho de que Borges al sostener que “cada autor crea a sus precursores” no se refiere a cualquier tipo de escritor. En realidad, habla de uno tipo especialmente. Esta conclusión ya se advertía de cierta manera en el inicio del ensayo cuando Borges señala que consideró un examen de los precursores de Kafka y cuenta que a este último, lo pensó “tan singular como el fénix de

las alabanzas retóricas” (1: 710). Sin embargo, es en la conferencia sobre Nathaniel Hawthorne, tres años antes de publicar “Kafka y sus precursores” que lo que sugerimos se ve con mayor claridad. Por supuesto, ya autores tales como Rex Butler (2010) y Antonio Cajero Vázquez (2014) han destacado acertadamente que en esta conferencia Borges esboza la tesis que luego desarrolla en el ensayo sobre los precursores aunque Hawthorne no es recuperado como precursor de Kafka; no obstante, ambos olvidan señalar una diferencia fundamental entre ambos textos y que será clave para comprender aún mejor esta famosa frase de que “cada autor crea a sus precursores” (1: 711).

Lo que Borges (2005) manifiesta en la conferencia sobre Hawthorne es lo siguiente:

Aquí, sin desmedro alguno de Hawthorne, yo desearía intercalar una observación. La circunstancia, la extraña circunstancia, de percibir en un cuento de Hawthorne, redactado a principios del siglo XIX, el sabor mismo de los cuentos de Kafka que trabajó a principios del siglo XX, no debe hacernos olvidar que el sabor de Kafka ha sido creado, ha sido determinado, por Kafka. *Wakefield* prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica, y afina, la lectura de *Wakefield*. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica. (1: 677-8)

Borges expone el mismo planteamiento: un escritor puede prefigurar a otro en su escritura, pero el sucesor, mediante la creación y la consolidación de una voz, tiene la capacidad de modificar la concepción del pasado y afinar la lectura de escritores anteriores a él. Sin embargo, es importante destacar que en “Kafka y sus precursores” Borges afirma que “cada autor crea a sus precursores” (1: 711) mientras que en este pasaje propone que “un gran escritor crea a sus precursores” (1: 678). Esta sutil, pero gran diferencia sirve para comprobar que esta reformulación borgeana del concepto de “precursor” y de la manera en la que concebimos la tradición que ha sido tan comentada y que muchas veces se interpreta como una regla general, en realidad, tiene un sentido más específico. Pues, parece estar dirigida a aquellos escritores considerados *grandes* escritores.

Tratar de definir qué significa ser un *gran* escritor para Borges es una tarea compleja que daría lugar a otro trabajo, pero lo que es posible decir a partir del pasaje de la conferencia y el ensayo “Kafka y sus precursores” es que un elemento fundamental es el hecho de que ese escritor haya logrado construir una voz original y al crearla se haya establecido como un referente, incluso por encima de otros escritores que hayan intentado ensayar una empresa similar. Tal como se ha mencionado, Borges no expresa esto explícitamente en “Kafka y sus precursores”, pero está presente en la forma en la que vincula a Kafka con los demás autores que propone como

precursores y se completa con lo que afirma en la conferencia sobre Nathaniel Hawthorne. Es en esa misma línea que Juan E. De Castro (2007) opina en “De Eliot a Borges: tradición y periferia” que “Para Borges, los textos innovadores crean nuevas maneras de leer que, a su vez, modifican la manera en que nos acercamos a los textos anteriores” (13).

Para finalizar es importante comentar una las fuentes de inspiración de Borges en este ensayo. Tal como el escritor argentino reconoce mediante una nota a pie de página en su ensayo, él toma la idea sobre la renovación de la tradición desde de la mirada que provoca el presente a partir del ensayo “Tradition and individual talent” de T.S. Eliot (1982). Sin embargo, es importante mencionar que Borges no copia el planteamiento de Eliot, sino que lo toma prestado, lo amplía y lo reformula, enriqueciendo una vez más el canon. En el ensayo Eliot sostiene lo siguiente:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not onesided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. (37)

Tal como se puede apreciar, en este fragmento Eliot plantea una forma de concebir la tradición y la influencia literaria que desafía la mirada convencional ya que revela la interacción dinámica que existe entre las obras del pasado y del presente, pero donde se elimina “cualquier clasificación jerárquica basada en la cronología” (De Castro 10). De esta forma, es posible ver la influencia de Eliot en Borges, pues, queda claro que este último se basa en esta idea de la tradición para construir un concepto de precursor que transforma radicalmente la concepción tradicional del término en la medida que propone una mirada fluida y multidireccional del tiempo que cambia cómo las obras del pasado y del presente dialogan entre sí. Sin embargo, la propuesta de Borges va más allá. Tal como se ha visto, esta ofrece una manera de relacionar obras y autores que no solo trasciende las determinaciones temporales, sino también las limitaciones

conceptuales que se imponen a las obras literarias a partir de elementos como la consideración de su naturaleza, estilo e influencias manifiestas, entre otros. Borges es muy innovador en ese sentido, pues mediante una capacidad de asociación libre y creativa, pero no por eso menos productiva, permite establecer, tal como señala Rodríguez Monegal (1978), las conexiones más inesperadas, mostrando puntos en común entre autores que la crítica jamás habría vinculado (421). De este modo, modifica por completo la manera en la que se entiende el vínculo entre precursor y sucesor.



II. Relectura de la obra entera de un autor

Borges es conocido por su gran erudición y por su interés por los clásicos occidentales. Menciones y referencias a Dante, Shakespeare, Cervantes, Chesterton, Browning, Melville, Kafka, Hawthorne, Chaucer y muchos otros autores proliferan en su obra poética y narrativa, al igual que en la ensayística. Sobre las primeras se ha escrito mucho, sin embargo, no se le ha prestado la misma atención a las alusiones y reelaboraciones de los clásicos en los ensayos, pese a ser textos en los que Borges se ha manifestado clara y expresamente sobre los escritores que le han interesado, de hecho, es la parte de la obra borgeana que ha sido menos estudiada y difundida. En sus ensayos, Borges suele mostrar la admiración que siente por muchos escritores, al igual que señalar los defectos que encuentra en sus textos, así como también presenta relecturas sobre los clásicos. De esta manera, sus ensayos ofrecen una lectura novedosa que modifica la percepción de los lectores sobre autores cuya interpretación se ha establecido en la crítica. Este capítulo estará dedicado a analizar las relecturas que propone Borges sobre dos autores canónicos, Quevedo y Chesterton, y se intentará exponer de qué modo el escritor argentino interviene en el canon occidental y lo renueva a través de lecturas desprejuiciadas que fundamenta con una argumentación creativa y persuasiva.

2.1 Sobre Quevedo

Francisco de Quevedo es para Borges uno de aquellos escritores que han tenido una presencia constante a lo largo de su vida y su obra literaria. En efecto, no son pocos los críticos que destacan este hecho¹⁰, pues se ve reflejado en distintos espacios de su producción tales como los prólogos, reseñas y ensayos que dedica al escritor español, al igual que las referencias que hace a la obra de Quevedo en sus ficciones y poemas. Además, la crítica también señala la clara conexión que existe entre ambos escritores gracias a los parecidos que los unen en la forma de concebir y practicar la literatura. Así, comenta Ariadna García Bryce (2011) que Quevedo es un “componente del imaginario autobiográfico de Borges, hermano en destreza lingüística, procedimiento intertextual y diferencia cultural” (113). Incluso, estudiosos como Blas Matamoro (2000) han llegado a afirmar que, con respecto a los maestros del siglo XVII español, “sólo Quevedo es una referencia fuerte y constante” para el escritor argentino, pues con Góngora y Gracián los vínculos son ambivalentes y con Cervantes son intensos, pero parciales (139). En ese sentido, no sorprende que este sea uno de los escritores cuya obra Borges revalora en *Otras*

¹⁰ Ariadna García Bryce, Paola Marín, Blas Matamoro, entre otros.

inquisiciones, uno de sus libros de ensayos más conocidos, en el ensayo titulado “Quevedo”, inicialmente publicado en 1948 como prólogo a la recopilación de Emecé Editores, *Francisco de Quevedo: prosa y verso*. En esta sección se analizará este ensayo para mostrar cómo Borges se aproxima a la obra del escritor español y plantea dos relecturas innovadoras que intervienen en el canon occidental y transforman significativamente la manera en la que es percibido Quevedo y su producción literaria.

Tal como ha señalado María Elena Arenas Cruz (1998) en “La abducción creativa en los ensayos de Borges”, lo primero que llama la atención en la gran mayoría de los ensayos de *Otras inquisiciones* “es que el punto de partida de la reflexión es un enigma, un misterio” (37) cuya indagación, discusión o elaboración será el motivo a partir del cual se configurarán los textos (37). Sin duda, esta característica también se aplica al ensayo sobre Quevedo, en el que Borges (2005) declara al inicio que ningún enigma le ha inquietado tanto en la historia de la literatura “como la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a Quevedo. En los censos de nombres universales el suyo no figura” (1: 660). En efecto, el ensayo estará dedicado al desarrollo y profundización del hecho que a Borges le resulta intrigante: que el escritor español no haya recibido el reconocimiento que el escritor argentino considera que se merece.

El ensayo, tal como se verá a continuación, puede ser interpretado a partir de dos relecturas muy significativas. La primera la conforman los argumentos que Borges propone para explicar por qué Quevedo no ha obtenido la fama que él considera le corresponde, mientras que la segunda, y a modo de contraste positivo, trata la justificación del motivo fundamental por el cual Quevedo sí merece esa gloria y que es su “grandeza verbal” (1: 660). En términos de estructura, esta relectura también se puede subdividir en dos partes, por un lado, aquella donde Borges muestra al lector cómo es o ha sido percibido el escritor español y su literatura y, por otra, cómo él cree que deberían ser percibidos. De este modo, el enigma a partir del cual Borges invita a la reflexión no solo servirá para explicar el suceso extraño que el escritor argentino destaca, sino también para iluminar la lectura de la obra quevediana y, por lo tanto, modificar la forma en la que ha sido recibida.

Habiendo dicho esto, es preciso examinar las explicaciones que plantea Borges para resolver el hecho enigmático, pues para él, “Quevedo no es inferior a nadie” (1: 660). Borges comparte que la exclusión del escritor áureo dentro de la categoría de escritor universal le ha parecido tan insólita que ha debido reflexionar acerca del tema muchas veces para llegar a una

posible respuesta. Tal como señala en el ensayo, en una primera instancia, propuso en una conferencia que la omisión de Quevedo se debía al “hecho de que sus duras páginas no fomentan, ni siquiera toleran, el menor desahogo sentimental” (1: 660) apoyándose en que otros escritores tales como George Moore también han vinculado el obtener éxito con la demostración de sentimentalismo. Incluso, en esa ponencia, Borges va más allá del espectro de lo literario añadiendo que, en realidad, para ganar reconocimiento “no es indispensable que un escritor se muestre sentimental, pero es indispensable que su obra, o alguna circunstancia biográfica, estimulen el patetismo” (1: 660). Así el escritor argentino introduce una idea muy importante acerca de la consagración de los escritores que, además, permite comprender mejor el alcance de la relectura sobre Quevedo. Con esta declaración, Borges sugiere al lector que existe cierta independencia entre la calidad literaria y la gloria literaria, idea que también se manifiesta en el ensayo “Valéry como símbolo”, donde se revela que la manera en la que es percibido y leído un escritor no solo tiene que ver con la excelencia de su obra, sino también con los acontecimientos de su vida personal y con la imagen que proyecta como autor. Esto es relevante para revisar la obra del escritor español, ya que refuerza la extraña posibilidad de que un autor pueda alcanzar la excelencia artística y aún así no recibir el reconocimiento merecido. De este modo, Borges interviene y renueva el canon por cuanto abre el camino para modificar el lugar de Quevedo dentro de él.

La segunda hipótesis borgeana se puede interpretar en este mismo sentido. Según Borges, Quevedo no ha obtenido la gloria universal porque “no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de los hombres” (1: 660). Vemos así que Borges da un sentido más específico a su primer planteamiento. A diferencia de Quevedo, los escritores considerados universales que Borges pone como ejemplo sí comparten la creación o la personificación de un símbolo.

Homero tiene a Príamo, que besa las homicidas manos de Aquiles; Sófocles tiene un rey que descifra enigmas y a quien los hados harán descifrar el horror de su propio destino; Lucrecio tiene el infinito abismo estelar y las discordias de los átomos; Dante, los nueve círculos infernales y la Rosa paradisiaca; Shakespeare, sus orbes de violencia y de música; Cervantes, el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote; Swift, su república de caballos virtuosos y de Yahoos bestiales; Melville, la abominación y el amor de la Ballena Blanca; Franz Kafka, sus crecientes y sórdidos laberintos. (Borges 1: 660)

Estos son los símbolos que, según Borges, han forjado a través de su literatura los escritores que menciona y, vale la pena agregar que no son los únicos símbolos que estos han

creado. Asimismo, Borges añade ejemplos de autores cuyos símbolos provienen de la imagen que se ha construido de ellos como escritores. Por eso recuerda que el símbolo no siempre es “objetivo y externo. Góngora o Mallarmé, verbigracia, perduran como tipos del escritor que laboriosamente elabora una obra secreta; Whitman, como protagonista semidivino de *Leaves of Grass*” (1: 660). En ambos casos los símbolos serían la causa de que estos escritores hayan alcanzado un lugar en el selecto grupo de “autores universales”. Borges, además, lo reafirma al señalar que “no hay escritor de fama universal que no haya amonedado un símbolo”¹¹ (1: 660).

Esta segunda hipótesis, al igual que la primera, es significativa como relectura ya que pretende solucionar un misterio que no había sido visto por los críticos sobre el escritor áureo cuando Borges comenta su obra. En ese momento, el reconocimiento de Quevedo se suscribía a España y no se le consideraba internacionalmente como un escritor universal, como sí era el caso de Cervantes. Es importante señalar que con el solo hecho de poner en palabras esta realidad, que había pasado inadvertida por la crítica, Borges ya estaba interviniendo en el canon dado que exige volver a pensar el lugar que le corresponde a Quevedo. Sin embargo, el cambio en la forma de percibir a Quevedo recién se consolida con los argumentos que ofrece Borges para explicar por qué se le había valorado equivocadamente, pues importa mucho que las explicaciones propuestas por el escritor argentino sean convincentes.

Tal como se ha destacado en el capítulo I, las relecturas borgeanas son tan efectivas porque sus sentidos resultan innovadores y simultáneamente evidentes, por ello tienen poder de persuasión o potencia para intervenir en el canon. Por ejemplo, en la primera hipótesis, Borges apoya su planteamiento en lo dicho por George Moore. En la segunda, esta es especialmente eficaz ya que coincide con lo que otros escritores tales como Arthur Symons han llegado a decir sobre los símbolos. Este señala en 1899 que “El simbolismo, como se ve en los escritores de nuestros días, no tendría ningún valor si no se viera también, bajo un disfraz u otro, en todo gran escritor imaginativo” (en Yeats citado en Nordquist, traducción propia). Esta frase, citada por

¹¹ Es difícil establecer de forma absoluta a qué se refiere *exactamente* Borges cuando utiliza la palabra “símbolo” ya que se trata de un término complejo de precisar, no obstante, en esta investigación se ha tomado la definición elaborada por Demetrio Estébanez Calderón como referencia para comprender el sentido en el que emplea Borges el concepto. Según Estébanez Calderón, el símbolo “Es un signo cuya presencia evoca otra realidad sugerida o representada por él” (2015, p. 546) y “en cuanto signo, evoca una realidad que trasciende al objeto simbolizante y comporta un sentido oculto y misterioso que apela al fondo irracional del *inconsciente*, del sentimiento y de la emoción. Por ello, en el término simbolizante no se percibe o intuye directa, ni racionalmente, el término o el concepto simbolizado. Se trata de una intuición puramente emotiva y «envolvente» de lo «misterioso» simbolizado (2015, p. 546).

William Butler Yeats en su influyente ensayo “El simbolismo en la poesía” refleja el vínculo reconocido que existe entre los llamados grandes escritores y la producción de símbolos. Esto refuerza el argumento borgeano de que el caso de Quevedo es anómalo, pues, sin haber producido un símbolo que permanezca en la memoria humana, es un gran escritor. Tal como afirma Borges, “para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras” (1: 660). Es decir, hace falta tener pasión por el lenguaje para poder apreciarlo.

La segunda relectura propuesta por Borges se enfocará en demostrar que la excelencia artística de Quevedo se halla justamente en la maestría con la que maneja y explota el idioma y que este es el verdadero motivo por el cual debería ser admirado y considerado un escritor universal. Para presentar sus argumentos, Borges, por un lado, desafiará las lecturas tradicionales de los estudiosos de Quevedo que han valorado su obra por motivos equivocados y demostrará por qué son incorrectas, señalando, además, ciertas limitaciones del escritor español que los críticos no han visto. Por otro lado, mostrará mediante argumentos y ejemplos cómo debe ser valorada la producción de Quevedo como obra estética, aportando nuevas herramientas para aproximarse a su literatura y de esta forma iluminar su lectura. Para Borges la principal y exclusiva virtud de este clásico es su “grandeza verbal” (1: 660). Esto no había sido apreciado por los críticos españoles del siglo XIX y principios del XX; más adelante, estudiosos como el filólogo español Fernando Lázaro Carreter (1981), ratificarán la idea de Borges al señalar que se trata de “la clave más certera hasta ahora encontrada para definir el arte” de Quevedo (24).

Así, Borges, primero se enfrenta a la percepción equivocada de quienes consideran a Quevedo un filósofo, un teólogo o incluso un hombre de estado, tal como propone Aureliano Fernández Guerra (1: 660). Para él estas lecturas son “un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido” (1: 661). En otras palabras, Borges no teme señalar que hay un error de interpretación por parte de los críticos, quienes al parecer no han sacado sus conclusiones a partir del estudio de las obras del escritor español, sino que se han dejado llevar por la impresión que producen los títulos de sus obras. Entonces, el análisis profundo del texto es el primer paso para la apreciación crítica; esto recuerda a lo que Borges (2004) señala, en “Elementos de preceptiva”, sobre la disciplina retórica, que debe practicarse “sin vaguedad” (86). Pues, reprende a quienes juzgan obras tan importantes como las de Shakespeare, “en masa, sin otro método que una maravillosa emisión de aterrorizados elogios, y sin examinar una línea” (86). Borges hará lo contrario y analizará ejemplos particulares de la obra quevediana para mostrar la invalidez de las

lecturas planteadas. Así, sobre una de las obras filosófico-religiosas de Quevedo titulada *Providencia de Dios, padecida de los que la niegan y gozada de los que la confiesan; doctrina estudiada en los gusanos y persecuciones de Job*, Borges propone que el español “prefiere la intimidación al razonamiento” y que lo que hace es “mero terrorismo” (1: 660). La prueba está en la cita que añade Borges, donde Quevedo declara: “Pocos fueron los que absolutamente negaron que había Dios; sacaré a la vergüenza los que tuvieron menos” (1: 661). El hecho de que utilice la expresión “sacaré a la vergüenza” es fundamento suficiente para comprobar que en este caso el escritor español opera a través del miedo y no mediante la argumentación como se esperaría de un teólogo o de un filósofo, de manera que a diferencia de lo propuesto por Aureliano Fernández Guerra, ese no es uno de los motivos por los cuales se debe valorar a Quevedo.

Lázaro Carreter (1981) defiende la interpretación borgeana en su ensayo “Quevedo: la invención de la palabra”. En él manifiesta que, al igual que en las obras satíricas, en las graves también “es el idioma, con sus potenciales asociaciones, el que sigue empujando la invención de Quevedo” (37) y no necesariamente su capacidad para ofrecer reflexiones morales, como han querido leer algunos. Lázaro Carreter sostiene que el pensamiento de Quevedo “aunque bien informado y muy rico, sigue caminos bastante transitados” (37), hecho que, además, fundamenta con juicios de contemporáneos del escritor español que juzgaron negativamente su obra. Entre ellos se encuentran P. Juan Pineda, Francisco Morovelli y Juan Jáuregui. Este último sobre una de las obras de carácter filosófico y moralista de Quevedo, *La cuna y la sepultura*, dictamina que “todo su discurso es común y de nadie ignorado jamás” (37), opinión que corrobora el pronunciamiento del Tribunal de la Justa Venganza, que le reprocha a Quevedo el haber formado sus libros serios con “ajenos conceptos, vendiéndolos por suyos” (citado en Lázaro Carreter 37). De esta forma, si bien Lázaro Carreter reconoce la malicia detrás de las acusaciones, también señala el acierto en destacar la llaneza de Quevedo como filósofo o teólogo. Recalca más bien, suscribiendo la tesis borgeana, que “si la prosa doctrinal de Quevedo es de tanta hermosura, su fuerza habrá que buscarla en la forma” (37).

Borges aprovechará la discusión sobre la obra filosófica y teológica quevediana no solo para rebatir las interpretaciones aceptadas por la crítica de su época, sino también para exponer una limitación del escritor español que no había sido señalada antes. Así, Borges afirma que: “Hay en la historia de la filosofía doctrinas probablemente falsas, que ejercen un oscuro encanto sobre la imaginación de los hombres”, pero que “Quevedo, sólo estudioso de la verdad, es

invulnerable a ese encanto” (1: 661). Para probarlo, cita al escritor áureo, quien comenta que la transmigración de las almas es “bobería bestial” y “locura bruta” (Quevedo citado en Borges 1: 661). También señala que “a los gnósticos, Quevedo los moteja de infames, de malditos, de locos y de inventores de disparates (*Zahurdas de Pluton*, in fine)” (1: 661).

Por supuesto, no sorprende que Borges, gran admirador de las ideas filosóficas y religiosas por sus posibilidades estéticas, destaque este punto ya que a diferencia de Quevedo, él sí es capaz de apreciar una teoría como la transmigración de las almas o las creencias gnósticas. Sin embargo, no se trata meramente de criticar una visión que no es compatible con la suya, sino de mostrar un defecto en Quevedo como lector que es relevante como juicio para valorar al escritor español y a su obra. Pues como poeta, tal como sostiene Borges, lo más importante no debería ser la verdad, como se lo plantea Quevedo, sino la capacidad para reconocer la belleza. En ese sentido, lo que revela el escritor argentino sobre Quevedo es importante porque a nadie antes se le había ocurrido interpretar lo dicho por el autor español desde esa óptica, de manera que aporta nuevos criterios de evaluación. Pero también porque, tal como se ha visto y se verá más adelante, corrige las interpretaciones de los críticos peninsulares que admiraban a Quevedo por ser un clásico sin argumentar adecuadamente esa valoración.

Esto último ocurre con Aureliano Fernández Guerra y la obra política de Quevedo, *Política de Dios y gobierno de Cristo nuestro Señor*; el estudioso español cree que debe considerarse “como un sistema completo de gobierno, el más acertado, noble y conveniente” (citado en Borges, 1: 661). Borges, claramente en contra de esta lectura, responde a modo de crítica lo siguiente: “para estimar ese dictamen en lo que vale bástenos recordar que los cuarenta y siete capítulos de ese libro ignoran otro fundamento que la curiosa hipótesis de que los actos y palabras de Cristo [...] son símbolos secretos a cuya luz el político tiene que resolver su problema” (1: 661). Tal como se puede apreciar, Borges no se contiene en su ataque hacia Fernández Guerra, reconocido como “el primer quevedista” (citado en la RAE 2020). De hecho, muestra lo inadecuado del planteamiento de Fernández Guerra al exhibir el razonamiento absurdo que emplea Quevedo al sugerir que la política debe resolverse consultando el Evangelio, teoría que es calificada por Borges como “curiosa hipótesis” o “cábala” (1: 661). Así, juzga este error diciendo: “el asombro vacila entre lo arbitrario del método y la trivialidad de las conclusiones” (1: 661). En ese sentido, queda claro que para Borges no es la lógica ni la validez de las ideas lo que otorga valor a la obra política de Quevedo. El mérito se encuentra pues, en el manejo del

lenguaje o dicho con las palabras del escritor argentino: Quevedo “todo lo salva, o casi, con la dignidad del lenguaje” (1: 661). De este modo, Borges no solo se enfrenta y cuestiona a uno de los críticos más prestigiosos de Quevedo, sino que también orienta la forma en la que debería ser leído el escritor español. Según Borges, a pesar de los defectos, brilla la capacidad verbal del escritor áureo, quien se muestra como un poeta. En ese sentido, la interpretación borgeana ilumina la obra del escritor español mostrando qué se debe valorar, es decir, su grandeza verbal. Cabe señalar que este juicio ya había sido expresado en parte por Alfonso Reyes en 1917, como documenta Borges en una nota al pie de página:

Las obras políticas de Quevedo no proponen una nueva interpretación de los valores políticos, ni tienen ya más que un valor retórico... O son panfletos de oportunidad, o son obras de declamación académica. *La Política de Dios*, a pesar de su ambiciosa apariencia, no es más que un alegato contra los malos ministros. Pero entre estas páginas pueden encontrarse algunos de los rasgos más propios de Quevedo. (citado en Borges 1: 662)

Quizás Borges no fue el primero en proponer que el valor de esta obra no es político sino literario y que hay en ella un aspecto característico quevediano; sin embargo, sí lo es en afirmar que la *única* virtud que se debe estimar en su obra es el manejo del idioma. De esta manera, Borges, a diferencia de Reyes, está destacando la enorme valía que tiene Quevedo como artista y valorando sus textos políticos por los motivos que corresponden. Es importante mencionar que Borges manipula y edita la cita de Reyes. La cita completa es la siguiente:

Las obras políticas de Quevedo no proponen una nueva interpretación de las artes políticas, ni tienen ya más que un valor retórico. Fernández Guerra, que con tanto entusiasmo las consideraba, confiesa que, aun cuando haya en ellas materiales preciosos, “la diadema está por hacer”. O son alegatos de oportunidad, o son obras de declamación académica. *La Política de Dios*, a pesar de su ambiciosa apariencia, no es más que una predica contra los malos ministros. Pero entre estas páginas, pueden encontrarse algunos de los rasgos más propios de Quevedo. (Reyes 86)

Tal como se puede apreciar, Borges omite la mención a Aureliano Fernández Guerra y el hecho de que este último señala la falta de cohesión armónica en *La Política de Dios*, la cual indica está compuesta por textos circunstanciales.¹² Sin duda, esta información modifica la percepción que se construye del estudioso español a lo largo del ensayo ya que es posible ver que

¹² Este aspecto también lo registra Lázaro Carreter y lo propone como procedimiento característico del escritor español: “Quevedo concibe siempre fragmentariamente, trabaja fragmentos, y sus obras se logran por el ensartado de piezas. Piénsese en uno de sus libros fundamentales, ya de madurez, como *La hora de todos*: es, en definitiva, un agregado de 40 estampas cortas, débilmente unidas por la idea de que Fortuna y Providencia no son irreconciliables, y hasta pueden ser nombres de una misma cosa” (27).

Fernández Guerra, a diferencia de lo que Borges sugiere, reconoce algunos de los defectos de la obra de Quevedo. Sin embargo, esto no anula la crítica central que le hace Borges porque, tal como registra J. Riandière La Roche (2000), es cierto que Fernández Guerra destacó la falta de método y rigor en *La Política de Dios*, pero aun así la consideraba un “raudal inagotable de doctrina, de excelentes máximas, de provechosísimos advertimientos” (citado en Riandière 346). Incluso, sostuvo que “la aplicación práctica del libro es de todos los tiempos” (citado en Riandière 346).

Por otro lado, volviendo al análisis de Borges, este recalca también la maestría verbal de Quevedo en otra de sus obras políticas, el *Marco Bruto*, de la cual comenta que “el pensamiento no es lo memorable aunque lo son las cláusulas” (1: 662) y destaca la perfección del estilo que alcanza en aquel tratado:

El español, en sus páginas lapidarias, parece regresar al arduo latín de Séneca, de Tácito y de Lucano, al atormentado y duro latín de la edad de plata. El ostentoso laconismo, el hipérbaton, el casi algebraico rigor, la oposición de términos, la aridez, la repetición de palabras, dan a ese texto una precisión ilusoria. Muchos períodos merecen, o exigen, el juicio de perfectos. Éste, verbigracia, que copio: «Honraron con unas hojas de laurel una frente; dieron satisfacción con una insignia en el escudo a un linaje; pagaron grandes y soberanas victorias con las aclamaciones de un triunfo; recompensaron vidas casi divinas con una estatua; y para que no descaeciesen de prerrogativas de tesoro los ramos y las yerbas y el mármol y las voces, no las permitieron a la pretensión, sino al mérito». (1: 662)

Aquí, el escritor argentino señala distintos elementos que se deben valorar de la prosa quevediana. Resalta la solemnidad y la concisión, aspectos poco comunes en la literatura en español que, tal como expresa Mario Vargas Llosa (2020) en *Medio siglo con Borges*, “como el italiano o el portugués, es un idioma palabrero, abundante, pirotécnico, de una formidable expresividad emocional, pero, por lo mismo, conceptualmente impreciso” (52). Vargas Llosa manifiesta esto para explicar la renovación radical que significó la prosa borgeana para la tradición estilística en español; sin embargo, es perfectamente aplicable al caso de Quevedo, de quien Borges recibió una fuerte influencia y que también trabajó la lengua con precisión e inteligencia en la expresión. De hecho, Fernando Lázaro Carreter comparte esta mirada sobre Quevedo, pues señala que:

no se limita a dar cuerpo a lo que piensa o siente con una expresión apropiada que, cuando más, impresione sólo por su exactitud o por su belleza, sino que se va directamente a un vocablo, a una acuñación lingüística en cuya entraña vive potencialmente lo que quiere decir... (24-5)

Asimismo, Borges también aprecia, entre otras características, cómo el estilo de Quevedo recupera elementos del latín antiguo ya que valora los idiomas por su carácter estético. Esta idea la representa muy bien en la conferencia titulada “La poesía”, donde no solo resalta “que el latín tiene la dignidad singular a la que aspiran todos los idiomas que vinieron después” (2: 254) – queda claro, entonces, por qué considera Borges que rescatar el latín en el español es valioso–, sino que, justamente asevera que “aplicamos a los idiomas categorías estéticas” (2: 254). En ese sentido, Borges defiende el argumento central de la segunda relectura que plantea en el ensayo, que “la grandeza de Quevedo es verbal” (1: 660). Así, el escritor argentino ilumina una vez más la lectura sobre el escritor áureo mostrando qué debe apreciar el lector. Tal como postula en la conferencia *Siete noches*, “la poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro” (Borges 2: 257). La mediación borgeana no hace otra cosa que facilitar aquel encuentro.

En el ensayo, luego Borges pasa a señalar en qué otros estilos destacó Quevedo y a registrar otros aspectos de la forma en la que concebía el lenguaje y la literatura. De ahí, se enfoca en su poesía, “no menos múltiple” (1: 663). Sobre sus poemas eróticos afirma que “considerados como documentos de una pasión [...] son insatisfactorios; considerados como juegos de hipérboles, como deliberados ejercicios de petrarquismo, suelen ser admirables” (1: 663). Sin duda, este juicio es discutible –basta pensar en “Amor constante, más allá de la muerte” para poner en duda lo que dice Borges–. No obstante, esta afirmación no anula la validez y la importancia de la relectura que plantea, la cual orienta la mirada del lector hacia una mayor y mejor comprensión de la obra de Quevedo y se apoya en argumentos lúcidos y ejemplos persuasivos.

En esa línea se puede considerar lo que dice acerca de otros poemas: “El acento personal de Quevedo está en otras piezas; en las que le permiten publicar su melancolía, su coraje o su desengaño. Por ejemplo, en este soneto que envió, desde su Torre de Juan Abad, a don José de Salas (*Musa* II, 109)” (1: 663). A continuación, Borges transcribe el soneto de Quevedo:

Retirado en la paz de estos desiertos,
 Con pocos, pero doctos, libros juntos,
 Vivo en conversación con los difuntos
 Y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
 O enmiendan o secundan mis asuntos,
 Y en músicos callados contrapuntos

Al sueño de la vida hablan despiertos

Las grandes almas que la muerte ausenta,
De injurias de los años vengadora,
Libra, oh gran don Joseph, docta la Imprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;
Pero aquélla el mejor cálculo cuenta,
Que en la lección y estudio nos mejora. (citado en Borges: 663)

Una vez más, es posible cuestionar o estar en desacuerdo con este juicio; sin embargo, lo que vale la pena rescatar aquí es lo relacionado con el énfasis en el trabajo del lenguaje. De este poema, Borges señala que: “no faltan rasgos conceptistas en la pieza anterior (escuchar con los ojos, hablar despiertos al sueño de la vida) pero el soneto es eficaz a despecho de ellos, no a causa de ellos” (1: 663). De esta manera, el escritor argentino nuevamente nos hace conscientes de dónde se encuentra el valor fundamental de Quevedo. A diferencia de lo que se creía, que el español era un buen escritor por ser conceptista, Borges propone que lo es a pesar de practicar esta corriente. Lo que importa es su estilo, que se impone sobre sus ideas que muchas veces han probado no ser originales. Es en ese sentido que se puede comprender la afirmación borgeana de que las mejores piezas del español: “son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o un anillo de plata” (1: 665). ¿De qué manera se podría entender esta frase? El trabajo de Lázaro Carreter, quien suscribe la tesis borgeana, ofrece una posible interpretación. El estudioso sostiene que “Quevedo es en su prosa, fundamentalmente un glosador” (26) y que “concibe siempre fragmentariamente, trabaja fragmentos, y sus obras se logran por ensartado de piezas” (27). Esto explica la sensación de independencia que Borges describe, pero también permite comprender de qué manera esta estructura le permite a Quevedo escribir de la forma en la que lo hace. Es decir, en la medida que su discurso es fragmentario y no está gobernado por la exigencia de un sentido lógico estricto, el escritor español puede dejarse conducir principalmente por el lenguaje y las asociaciones y sugerencias que despiertan las palabras concretas dentro del sistema lingüístico (27) para así volcar todo el interés sobre las proezas idiomáticas.

Sobre este fenómeno, Lázaro Carreter propone una explicación bastante convincente para comprender el “empleo casi autotélico del lenguaje” donde la lengua pasa de ser utilizada para decir cosas importantes, a ser empleada preferentemente “como cosa importante para decir” (25). Este se basa en los trabajos del lingüista alemán Karl Vossler, quien sostiene que cuando un

acontecimiento como este se produce en la cultura es porque los hombres no tienen la necesidad de comunicarse mensajes trascendentales, para complementar su teoría afirmando que esto también ocurre cuando los hombres “no tienen o *no pueden* comunicarse cosas importantes y conflictivas” (25). Así, Lázaro Carreter propone que con la represión de libertades en la España de la Contrarreforma, es comprensible que el lenguaje creciera “en importancia como objeto” y perdiese valor como medio de comunicación junto con otras tendencias que también se generan en este tipo de circunstancias tales como utilizar la ironía, el humor y el sarcasmo como escape, al igual que el ascetismo y las reflexiones morales, entre otros.¹³

Por otro lado, antes de reflexionar sobre el alcance que han tenido las relecturas borgeanas sobre Quevedo en el metatexto, cabe señalar un descubrimiento concreto que hace Borges sobre la obra del escritor español y que una vez más ha iluminado su lectura. Se trata de un detalle que Borges señala sobre el verso más famoso del poema “Amor constante, más allá de la muerte”, mencionado anteriormente. El escritor argentino observa que: “no pocas veces, el punto de partida de Quevedo es un texto clásico. Así la memorable línea (*Musa*, IV, 31): *Polvo serán, mas polvo enamorado* es una recreación, o exaltación, de una de Propertio (*Elegías*, I, 19): *Ut meus oblito pulvis amore vacet*” (1: 664). Esto es sumamente importante porque nadie antes había detectado este hecho que modifica la percepción que se tiene del poema amoroso y también de su autor, dado que permite ver la fuerte influencia que recibe Quevedo de los clásicos y cómo se inspira en ellos para crear uno de sus poemas más célebres. En ese sentido, abre otra posibilidad de análisis para interpretar el poema y enriquecer su lectura, que, además, no se puede deslindar de la propia concepción que tiene Borges de la literatura. Tal como se mencionó al inicio de este capítulo, Quevedo y Borges como escritores comparten muchas afinidades, una de ellas, el ejercicio de la intertextualidad. Jaime Alazraki (1984) en “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges” propone que las narraciones del escritor argentino están construidas desde una estructura especular, donde se “invierte o revierte historias ya contadas, imágenes ya advertidas” (282), partiendo del famoso principio borgeano, el cual sostiene que toda la literatura

¹³ Ariadna García Bryce (2011) plantea que el análisis de Borges sobre la obra de Quevedo es reflejo del momento en el que se encuentra en su búsqueda por definirse como autor –cosmopolita y desprendido de la realidad histórica–, y que el énfasis en determinada lectura u otra se irá modificando a lo largo de su vida y que cada interpretación tiene igual validez (113). El planteamiento de Lázaro Carreter basta para demostrar que esta postura no se sostiene con solidez, pues comprueba la validez de la segunda relectura borgeana en sí misma como herramienta provechosa para leer mejor a Quevedo, más allá de la relación que pueda tener el escritor argentino con la obra del español.

está compuesta por “la diversa entonación de unas cuantas metáforas” (1: 638) y, por lo tanto, escribir es, en realidad, “releer un texto anterior, es reescribirlo”(Alazraki 281). Así, Alazraki recuerda al lector que Pierre Menard es una reescritura de la novela de Cervantes, que el cuento “El Zahir” es la reescritura del Poema de los Nibelungos, que el relato “El fin” rehace el final de *Martín Fierro* y “La casa de Asterión” es una versión más de la antigua leyenda del minotauro de Apolodoro (281-2). No sorprende, entonces, la capacidad de Borges para identificar y revelar las reescrituras del maestro español, pues ambos practican esa forma de escribir.

Para concluir, se expondrá la relevancia que ha tenido la intervención borgeana dentro del canon gracias a la revaloración que propone el escritor argentino de Quevedo a través de las dos relecturas que se han podido identificar en el ensayo incluido en *Otras inquisiciones*. En primer lugar, es importante destacar que, mediante este ensayo, Borges cambia radicalmente el lugar que ocupa Quevedo en el canon occidental y, por lo tanto, la forma en la que este autor es percibido por el metatexto. Al cuestionar que pese a ser un gran escritor no ha recibido la fama que merece, Borges llama la atención sobre un hecho que había pasado desapercibido por la crítica, que Quevedo es un escritor de talla universal.

Por otro lado, es relevante resaltar el momento en el que fue escrito el ensayo. En la época en la que Borges lo publica, primero en 1948 y luego en 1952, no era habitual que un latinoamericano se pronunciara sobre escritores del Siglo de Oro y desafiara las opiniones consagradas de los críticos peninsulares.¹⁴ En el caso de Quevedo, tal como se ha podido apreciar, Borges ataca abiertamente los juicios del español Aureliano Fernández Guerra, quien fue una autoridad en el estudio de la obra del escritor español en el siglo XIX y marcó la perspectiva del análisis de los críticos posteriores. Es decir, su opinión condicionó el juicio del metatexto hacia Quevedo. De este modo, el escritor argentino al criticar la interpretación de Fernández Guerra está cuestionando una de las concepciones que más firmemente se habían establecido sobre la obra del escritor español y, por lo tanto, abre el camino para otro tipo de lecturas.

También cabe señalar el papel precursor que tiene Borges sobre el cambio que se produce en la visión del escritor español dentro del imaginario cultural. En 1948, fecha en la que se publica por primera vez el ensayo “Quevedo”, Borges declara: “De Quevedo, sólo perdura una imagen caricatural” (1: 660), refiriéndose a la percepción general que se tenía del escritor español

¹⁴ Excepciones notables son Alfonso Reyes, Pedro Enríquez Ureña y Leopoldo Lugones.

en ese entonces gracias a la gran difusión y éxito que tuvieron sus escritos satíricos y que opacaron casi por completo al resto de su producción literaria, salvo en el círculo de estudiosos de Quevedo en España que sí habían realizado análisis completos de su obra, pero cuyos estudios no trascendieron internacionalmente. Este hecho lo registra Lía Schwartz en el Centro Virtual Cervantes, espacio que busca recoger la recepción crítica de la obra quevediana. Ahí afirma que la fama de Quevedo “quedó primordialmente vinculada a su obra satírica en la que desplegaba su discurso jocoso y agudo” y que “se mantuvo a lo largo de los siglos XVIII, XIX y comienzos del veinte” (CVC). En efecto, según esta fuente recién a partir de trabajos tales como el de Dámaso Alonso titulado “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, publicado en 1950 –dos años después de la publicación del ensayo borgeano–, se empieza a estudiar la obra del escritor español con una óptica interpretativa nueva cuyo enfoque es la poesía amorosa de Quevedo. Las investigaciones que se mencionan luego en el Centro Cultural Cervantes también son posteriores al ensayo borgeano y van desde 1955 en adelante. De manera que no es exagerado afirmar que Borges fue precursor en valorar características de Quevedo que no habían sido apreciadas por la crítica en aquella época y, tal como se ha visto, en formular una valoración original fundamentada y precisa de distintos aspectos de la obra del español.

Asimismo, la intervención de Borges ha sido muy valiosa para la interpretación de la obra quevediana porque, tal como se ha podido observar, ha marcado una tendencia dentro de los estudios académicos. El trabajo de Fernando Lázaro Carreter, “Quevedo. La invención por la palabra” (1981), dedicado a probar la tesis de que “la grandeza de Quevedo es verbal” es un gran ejemplo de la trascendencia que ha tenido la mirada borgeana dentro del metatexto. Esto lo consigna la estudiosa francesa J. Riandière, quien en su revisión de las actuales posturas críticas frente a Quevedo afirma que: “se considera en fin de cuentas que no sólo no fue un pensador político original ni un teórico riguroso –lo que, desde luego, se puede admitir–, sino que, además, sus obras no tienen –*ni tuvieron*– más interés que su belleza literaria” (347).

2.2 Sobre Chesterton

“Quevedo” es en muchos sentidos un ensayo paradigmático borgeano; por un lado, repite el planteamiento de un enigma al inicio del texto para el cual se propondrá una explicación y, por otro, presenta una relectura de la obra de un escritor que se enfrenta a las interpretaciones establecidas. Sin embargo, se diferencia de los otros por su extensión y por el número de ideas distintas que desarrolla. Los ensayos de Borges que están dedicados a un autor o a una obra en

particular suelen más bien formular una sola hipótesis desde el inicio del texto, la cual se intentará comprobar o desarrollar hasta el final, se trata de textos donde la argumentación brilla por su concisión y su claridad. En ese sentido, “Sobre Chesterton” parece ajustarse más a esta estructura. En el ensayo, tal como sucede en “La última sonrisa de Beatriz” y “El ruiseñor de Keats”, Borges plantea la hipótesis central que trabajará a lo largo del texto desde el primer párrafo: la irrupción de elementos pesadillescos en la narrativa policial de Chesterton se revela como parte esencial de su obra. Con esta tesis original Borges descubre un elemento fundamental en la obra de Chesterton que había pasado desapercibido por la crítica y se enfrenta a la manera en la que tradicionalmente se había interpretado su obra, modificando así la forma en la que esta es percibida.

El enfoque predominante desde el cual se había leído la obra del inglés en el metatexto europeo al igual que en el argentino durante la primera mitad del siglo XX provino del hecho de que Chesterton fue católico. En Europa, declaraciones de autores tan cercanos a Chesterton como las de su amigo, el escritor inglés Hilaire Belloc, lo comprueban: “la relación de Chesterton con la fe es ciertamente el aspecto más importante de su vida literaria y merece una consideración más detallada que cualquier otra de sus actividades” (citado en Pierce 10). Étienne Gilson, historiador francés y renombrado especialista en santo Tomás de Aquino, comenta en la misma línea: “lo que está en juego con Chesterton es algo más que literatura. Aquí le apreciamos por encima de todo como teólogo” (citado en Pierce 10). En Argentina, según documenta Lucas M. Adur (2020) en “Chesterton: una lectura a contrapelo”, el grupo de intelectuales católicos reunidos “en torno a los Cursos de Cultura Católica y sus medios de difusión –el cenáculo Convivio, la editorial Surgo, la revista *Criterio*–, que encontraba en Chesterton un modelo para su propia intervención en el campo intelectual” (175) también reeditó y comentó su obra, tanto las piezas más abiertamente apologéticas como sus ficciones, desde esa óptica, privilegiando la dimensión religiosa del escritor. Tal como comenta Adur, “desde la perspectiva de los intelectuales católicos Chesterton es, ante todo, un valiente y brillante defensor de la fe” (176); así lo promovieron y consiguieron que esta fuese la imagen que se estableciera más firmemente sobre el inglés. Borges lo señala claramente en un ensayo anterior a “Sobre Chesterton”, titulado “Modos de G. K. Chesterton”, publicado en 1936: la visión más difundida sobre el escritor entre los argentinos en ese momento era “Chesterton, padre de la iglesia” (Borges 2016).

En ese sentido, tal como expresa Adur, el rol que juega Borges en la valoración de Chesterton es fundamental ya que: “lo reubica, polemizando con la lectura del escritor que había cristalizado en las primeras décadas del siglo XX” (175). Tal como se mencionó al inicio, la relectura borgeana plantea que aquello que estaba relegado al plano de lo secundario y accesorio en Chesterton, es decir, la irrupción de lo monstruoso o lo fantástico, es en realidad una característica esencial de su obra literaria. Esta propuesta implica un cambio radical, pues se invierte por completo el valor de los elementos por los cuales se apreciaba al autor. Si Chesterton era valorado por el moralismo que imprimía a sus ficciones, Borges critica ese aspecto y más bien lo califica como un defecto de su narrativa, de la cual son otros los elementos que hay que destacar. Esto se puede ver claramente en “Modos de G. K. Chesterton”: Borges comenta que el escritor inglés fue “un incomparable inventor de cuentos fantásticos”, pero “desgraciadamente procuraba educirles una moral y rebajarlos de ese modo a meras parábolas” aunque, agrega, “felizmente, nunca lo conseguía del todo” (2016).

Esta relectura tiene especial relevancia, ya que Borges fundamenta su propuesta mediante la presencia de un elemento objetivo en la obra de Chesterton que es la repetición. Según Borges, el esquema que combina el género policial con elementos propios de la pesadilla se reproduce “a través de los años y de los libros (*The man who knew too much, The poet and the lunatics, The paradoxes of Mr. Pond*)” (1: 694). Tal como se ha comentado para otras relecturas borgeanas en esta tesis, es importante destacar que la intervención de Borges en el canon tiene un gran alcance porque las revaloraciones que propone suelen ser convincentes y estar bien argumentadas. En este caso, a pesar de que el planteamiento visto superficialmente puede parecer caprichoso –el propio Borges reconoce que Chesterton “no hubiera tolerado la imputación de ser un tejedor de pesadillas, un *monstrorum artifex* (Plinio, XXVIII, 2)” (1: 694-5)–, se basa en un rasgo que está innegablemente presente en la obra del inglés. Esto se verá con mayor claridad más adelante con los ejemplos que desarrolla el escritor argentino para fundamentar su hipótesis.

Asimismo, cabe señalar que este descubrimiento también lleva a Borges a contradecir a la crítica en un nivel aún más profundo, pues señala que la repetición del esquema mencionado le permite ver una tendencia natural en el escritor inglés que lo inclina hacia lo monstruoso: “Chesterton se defendió de ser Edgar Allan Poe o Franz Kafka, pero [...] algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto y ciego y central” (1: 695). También en el prólogo que le dedica a su traducción de *El ojo de Apolo* (2003) repite esta idea: “afirmar que un hombre

bondadoso y afable como G. K. C. fue también un hombre secreto, que sentía el horror de las cosas, puede asombrarnos, pero su obra, contra su voluntad, lo atestigua” (5). Sin duda, a nadie antes se le había ocurrido plantear una hipótesis tan arriesgada con respecto a este autor que era apreciado por elementos que se oponen directamente a lo propuesto por Borges. Chesterton era conocido principalmente como apologista cristiano, es decir, por defender y difundir el cristianismo mediante explicaciones racionales que se apoyan sobre la base de argumentos filosóficos y del razonamiento lógico, nada más distante de la irracionalidad y la perturbación del orden que implica la pesadilla a la cual, según Borges, el escritor británico tiende. El Padre Brown, protagonista célebre de sus narraciones breves, es un reflejo cercano del pensamiento de Chesterton, pues representa la teología tomista basada en Aristóteles, la cual propone que Dios se basa en la razón y, por lo tanto, excluye lo irracional y lo monstruoso. Esto se puede ver claramente al final del cuento “La cruz azul” (1982), en el que el Padre Brown le explica al criminal Flambeau que había reconocido que él no era un sacerdote, sino que se estaba haciendo pasar por uno dado que “atacó la razón; y eso es de mala teología” (32).

Como es sabido, Borges fue un enorme admirador y difusor del género policial; entre los escritores que lo practicaron Chesterton fue, sin duda, de sus favoritos. Sobre él llegó a realizar declaraciones como la siguiente: “quizá ningún escritor me haya deparado tantas horas felices como Chesterton” (prólogo *Ojo de Apolo* 6). Si bien esta apreciación no ha sido compartida por muchos estudiosos de la obra de Borges, quienes, tal como señala Gillian Gayton (2016), “no llegan a comprender las cualidades que encuentra Borges en Chesterton” (312), no cabe duda de que para el escritor argentino el inglés fue muy importante en su forma de concebir la narrativa; las alusiones al escritor inglés en sus ficciones, al igual que los ensayos y prólogos que le dedica, lo comprueban. Tal como menciona Adur, en el famoso ensayo borgeano “El arte narrativo y la magia”, “Chesterton es largamente convocado para ejemplificar uno de los axiomas de la poética del relato en Borges” (174). Asimismo, Emir Rodríguez Monegal cita una entrevista de Richard Burgin a Borges, donde este último sostiene que le debe a Chesterton el aspecto visual de sus narraciones, para agregar que la deuda de Borges va más allá. Según Rodríguez Monegal, el autor argentino, en su concepción sobre la historia de detectives y del sentido del mal, toma mucho del inglés (133), lo cual se comprobará más adelante con un claro ejemplo.

El ensayo que está siendo analizado en esta sección fue publicado por primera vez en 1947 como “Nota sobre Chesterton” en *Los Anales de Buenos Aires* y recogido en 1952 con el

título “Sobre Chesterton”; sin embargo, tal como menciona Adur, Borges empieza a escribir profusamente sobre el escritor inglés a partir de la década del 30; entre los ensayos consagrados a él se encuentran “Leyes de la narración policial” de 1933, “Los laberintos policiales y Chesterton” de 1935 y “Modos de G. K. Chesterton” de 1936, entre otros. En estos textos previos Borges inaugura una perspectiva sobre Chesterton que finalmente cristalizará en “Sobre Chesterton”. Este ensayo comienza con una referencia al padre del cuento policial: “Edgar Allan Poe escribió cuentos de puro horror fantástico o de puro *bizarrierie*; Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial. Ello no es menos indudable que el hecho de que no combinó los dos géneros” (1: 694). Con esta introducción el escritor argentino señala en contraste que “en cambio, Chesterton prodigó con pasión y felicidad esos *tours de force*” (1: 694), donde para la resolución del enigma en la narrativa policial se plantean explicaciones “de tipo demoníaco o mágico” y que serán reemplazadas, “al fin, con otras de este mundo” (1: 694). Tal como señala Adur, esta no es la primera vez que Borges plantea esta hipótesis sobre el inglés, de hecho, las anteriores líneas las toma casi literalmente de “Modos de G. K. Chesterton” (183), no obstante, en “Sobre Chesterton”, este planteamiento le sirve para fortalecer y hacer más creíble la relectura que inaugura sobre el escritor inglés: que la irrupción de lo sobrenatural en la prosa chestertoniana no se trata de un adorno, sino de un rasgo esencial en su obra. Se podría decir que esta la interpretación más osada y completa que Borges le dedica a Chesterton.¹⁵ Al señalar la distinción en la obra de Poe y reconocer la importancia que tiene como precursor del cuento policial, le da mayor verosimilitud a lo que plantea sobre Chesterton en su ensayo. Si Poe, quien es reconocido por sus cuentos de horror y que, además, fue el creador del cuento policial, no hizo dialogar a ambos géneros, por contraposición llama la atención sobre el hecho de que Chesterton sí lo hiciera.

Asimismo, este recurso, también por comparación, tiene el efecto de resaltar la capacidad de Chesterton de lograr la inesperada combinación de lo policial y lo monstruoso con intensidad

¹⁵ Adur también señala la importancia de este texto en la lectura que el escritor argentino construye sobre Chesterton a lo largo de los años: “en este ensayo, Borges da un paso más, y formula una interpretación muy singular” que se repetirá en sus intervenciones en décadas siguientes. Asimismo, Adur comparte un dato relevante para la cronología del desarrollo o la exposición de las ideas borgeanas, pues demuestra que Borges ya había anticipado su novedosa teoría un año antes en un breve párrafo en el ensayo “Sobre Oscar Wilde” (183). En este, Borges comenta lo siguiente: “En cambio, la valerosa obra de Chesterton, prototipo de la sanidad física y moral, siempre está a punto de convertirse en una pesadilla. La acechan lo diabólico y el horror; puede asumir, en la página más inocua, las formas del espanto” (1: 692).

y acierto. Borges presenta ejemplos de la obra de Poe donde señala lo que el escritor norteamericano no le hizo hacer a sus personajes:

(...) no impuso al caballero Auguste Dupin la tarea de fijar el antiguo crimen del Hombre de las Multitudes o de explicar el simulacro que fulminó, en la cámara negra y escarlata, al enmascarado príncipe Próspero. (1: 694)

Chesterton, por el contrario, sí hace que los suyos combinen lo racional y lo mágico. Esta es otra forma que tiene Borges de resaltar la dificultad de la proeza del escritor inglés o al menos mostrar su relevancia. Pues, tal como dirá más adelante, refiriéndose a las aventuras del Padre Brown, estas quieren “explicar, mediante la sola razón, un hecho inexplicable” (1: 696), ejercicio cuya singularidad refuerza con una nota al pie de página donde sostiene que “no la explicación de lo inexplicable sino de lo confuso es la tarea que se imponen, por lo común, los novelistas policiales” (1: 696). En ese sentido, se podría decir que este ensayo presenta una relectura innovadora de la obra del escritor inglés como también una valoración positiva de la misma, pues Borges no solo modifica la percepción de lo que se considera central en Chesterton, sino que simultáneamente hace ver al lector la importancia del aporte del inglés al género policial.

De hecho, el escritor argentino llegó a decir en más de una ocasión que Chesterton era superior a su antecesor. Así lo señala en “Los laberintos policiales y Chesterton” y también en la conferencia que dicta sobre el cuento policial recogida en *Borges oral*. En esta última, Borges (2005) claramente afirma que la posibilidad de combinar ambos géneros le da un valor mayor a la obra policial de Chesterton:

Chesterton dijo que no se habían escrito cuentos policiales superiores a los de Poe, pero Chesterton —me parece a mí— es superior a Poe. Poe escribió cuentos puramente fantásticos. Digamos *La máscara de la muerte roja*, digamos *El tonel de amontillado*, que son puramente fantásticos. Además cuentos de razonamiento como esos cinco cuentos policiales. Pero Chesterton hizo algo distinto, escribió cuentos que son, a la vez, cuentos fantásticos y que, finalmente, tienen una solución policial (2: 684).

En ese sentido, no sorprende que Borges haya tomado de Chesterton esta misma combinación y la haya incorporado, a su estilo, en sus propias narraciones policiales. “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto es una clara prueba. Que en el cuento Dunraven le responda a Unwin que las circunstancias de la muerte de Abenjacán el Bojarí “siguen oscuras” por diversas razones, una de ellas, que “el asesino estaba muerto cuando el asesinato ocurrió” (1: 600), provoca en el lector la misma impresión de desconcierto que, por ejemplo, cuando se sugiere que

Mr. Smythe ha sido asesinado por uno de sus muñecos metálicos en “El hombre invisible” de Chesterton. Ambos textos dejan entrever hipótesis propias del universo de lo sobrenatural y de lo terrible, que luego se desmienten ya que se plantean soluciones racionales para dichos misterios, cumpliéndose así el esquema descrito por Borges. No obstante, cabe señalar que Borges va un paso más allá en la solución del enigma. Según Susana Reisz, a pesar de que la explicación que formula Unwin, el matemático, parece de corte racionalista, Zaid “simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente *fue Abenjacán*” (citado en Reisz 167), en realidad, “se presenta en la forma de un postulado fantástico que se puede sintetizar en la idea... de que quien simula ser un rey y quien es un rey, quien persigue y es perseguido, quien asesina y quien es asesinado pueden ser una misma persona o, lo que es lo mismo, simulacros de individuos diferentes dotados de una identidad propia” (Reisz 169). De esta manera, es posible ver cómo Borges toma la influencia de Chesterton en su narrativa policial, cargada de referencias a la obra del escritor británico¹⁶, pero también cómo la transforma. El propio Borges señala: “My first two exercises of 1941 and 1942 were, I think, fair attempts at Chestertonian storytelling. When I wrote «Ibn Hakkan», however, it became a cross between a permissible detective story and a caricature of one” (citado en Anderson Imbert 491).

Volviendo al análisis del ensayo, luego de que Borges plantea su teoría, pasa a recordar un elemento en Chesterton que, tal como se ha señalado anteriormente, fue fundamental para la apreciación de su obra por parte de la crítica: su catolicismo. Borges se enfrenta de manera directa contra esta lectura ya que considera que no interpreta adecuadamente a Chesterton y su obra. De este modo afirma: “Tales creencias pueden ser justas, pero el interés que promueven es limitado; suponer que agotan a Chesterton es olvidar que un credo es el último término de una serie de procesos mentales y emocionales y que un hombre es toda la serie” (1: 694).

Borges, a quien las religiones o las doctrinas filosóficas no han seducido más que por sus posibilidades estéticas, aquí llama la atención indirectamente sobre un hecho fundamental a la hora de valorar la obra de un escritor: su belleza. El escritor argentino reconoce que es natural que “como todo escritor que profesa un credo, Chesterton es juzgado por él, es reprobado o aclamado por él” (1: 694), sin embargo, recuerda al lector que lo que importa para juzgar su obra

¹⁶ Por ejemplo, Anderson Imbert (1973) señala que también en Chesterton hay alusiones a laberintos o a acciones que transcurren en ellos, al igual que la correspondencia entre la casa monstruosa con el habitante monstruoso (491-2). Asimismo, comenta refiriéndose a la trama de “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, “borrar el rostro de tres muertos para que el rostro del asesinado no revele la intención fue disimular su identidad. Este principio... está en «The sign of the broken sword», *Innocence*” (492) de Chesterton.

no es eso, sino su calidad estética. Las lecturas tradicionales del escritor inglés que han estado condicionadas por el aspecto religioso se han enfocado en la parte de su obra que tiene menor valor y, por lo tanto, han empobrecido su interpretación. De esta manera, Borges no solo desafía este enfoque al proponer uno distinto y justificarlo, sino que también pone en evidencia en qué falla este juicio, de modo que le da validez a su planteamiento, cuyo interés se enfoca primordialmente en la narrativa de Chesterton como obra de arte.

Para probar su teoría Borges recurre una vez más a la contraposición como elemento de persuasión. Comenta: “Poe y Baudelaire se propusieron, como el atormentado Urizen de Blake, la creación de un mundo de espanto; es natural que su obra sea pródiga de formas del horror. Chesterton, me parece, no hubiera tolerado la imputación de ser un tejedor de pesadillas [...], pero invenciblemente suele incurrir en atisbos atroces” (1: 694-5). De este modo, Borges logra mediante la comparación llamar la atención sobre la peculiaridad del caso de Chesterton, quien recurre a lo monstruoso a pesar de, en teoría, rechazarlo. En esa línea, la amplia lista de ejemplos tomados de la obra de Chesterton sirve como prueba para sustentar su hipótesis. Así, afirma sobre el escritor inglés:

Pregunta si acaso un hombre tiene tres ojos, o un pájaro tres alas; habla, contra los panteístas, de un muerto que descubre en el paraíso; que los espíritus de los coros angélicos tienen sin fin su misma cara; habla de una cárcel de espejos; habla de un laberinto sin centro; habla de un hombre devorado por autómatas de metal; habla de un árbol que devora a los pájaros y que en lugar de hojas da plumas; imagina (*The Man Who Was Thursday*, VI) que en los confines orientales del mundo acaso existe un árbol que ya es más, y menos, que un árbol, y en los occidentales, algo, una torre, cuya sola arquitectura es malvada. Define lo cercano por lo lejano, y aun por lo atroz; si habla de sus ojos, los llama con palabras de Ezequiel (1, 22) *un terrible cristal*, si de noche, perfecciona un antiguo horror (Apocalipsis, 4, 6) y la llama un *monstruo hecho de ojos*. (1: 695)

Estos ejemplos visuales permiten ver la reiterada presencia de lo monstruoso en Chesterton que se caracteriza principalmente por el trastorno del orden natural de las cosas, donde las leyes de la proporción y la simetría desaparecen. Asimismo, muchas de estas imágenes y lo que Borges dice de ellas recuerdan la definición que da Freud (2013) sobre lo siniestro, que en términos generales “sería aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (8). La perturbación de un símbolo central en distintas culturas como es el árbol, convertido en un ser amenazador y desconocido, lo ejemplifica perfectamente. Y es que no sólo lo sobrenatural o terrorífico está presente, sino también lo puramente diabólico.

Ricardo J. Castro García (2016) define el concepto “como la ausencia de gracia divina o como la perversión cósmica de un orden” (159). En ese sentido, que la sola estructura de un edificio sea “malvada”, sin duda, hace referencia a la presencia demoníaca, pues trasgrede la noción de que los edificios son objetos inanimados y, por ende, no se les puede atribuir valoraciones morales. Es la repetición de este tipo de símbolos lo que el escritor argentino destaca como el reflejo de la obsesión de Chesterton.

Borges propone además otra serie de ejemplos que ya no tienen que ver con la imaginación narrativa de Chesterton sino con sus gustos literarios. De esta manera, señala que: “no en vano dedicó sus primeras obras a la justificación de dos grandes artífices góticos, Browning y Dickens; no en vano repitió que el mejor libro salido de Alemania era el de los cuentos de los hermanos Grimm” (1: 695). En ese sentido, se enfatiza nuevamente la tensión latente que existe en Chesterton y que se corrobora en distintos planos de su figura como escritor. De este modo, se refuerza el hecho de que lo espantoso en el escritor inglés no solo está lejos de ser un “artificio retórico” como muchos lo han concebido, sino que es un elemento esencial para comprender a Chesterton y a su obra: “esa discordia, esa precaria sujeción de una voluntad demoníaca, definen la naturaleza de Chesterton” (1: 695).

Por supuesto, en su análisis Borges no olvida, si bien no le da el mismo lugar que le ha conferido la crítica tradicional, la fuerte influencia que tiene el catolicismo en la visión del mundo de Chesterton. De hecho, en el prólogo que Borges dedica a su traducción de *El ojo de Apolo*, afirma: “no comparto su teología, como no comparto la que inspiró *La Divina Comedia*, pero sé que las dos fueron imprescindibles para la concepción de la obra” (6). Sin duda, Borges es consciente de la importancia que tiene, en la obra chestertoniana, la figura del Padre Brown. En ese sentido, Borges toma las aventuras de este personaje para demostrar cómo el autor en sus tramas busca explicar “mediante la sola razón, un hecho inexplicable” (1: 696) y precisa que el tipo de racionalidad “a la que Chesterton supeditó sus imaginaciones no era precisamente la razón sino la fe católica o sea un conjunto de imaginaciones hebreas supeditadas a Platón y a Aristóteles” (1: 696). Sin embargo, tal como se ha señalado anteriormente, Borges revela, a través de una argumentación eficaz y ejemplos contundentes que la respaldan a lo largo del ensayo, que esto no es lo central en el escritor inglés. Como comenta Adur, “Chesterton, en la lectura borgeana, es un autor interesante a pesar de su catolicismo” (186).

Si bien Borges fue pionero en plantear y difundir una mirada inédita sobre Chesterton, Alfonso Reyes, amigo y mentor suyo, también fue una excepción dentro del círculo de lectores del escritor inglés. En 1919, Reyes llegó a compartir apreciaciones como la siguiente: “Tal es, a grandes rasgos, el sistema católico y revolucionario de Chesterton graciosamente matizado con una necesidad imperiosa del milagro, con una sed fisiológica de cosas sobrenaturales” (5). El planteamiento de Reyes pese a referirse a la parte de la obra de Chesterton de contenido apologético se asemeja en algo a lo dicho por Borges, pues reconoce que existe una *necesidad* en el escritor inglés que lo impulsa a buscar elementos que no son de este mundo. Esto parece representativo de la opinión que tenía el escritor mexicano sobre la narrativa del inglés porque luego afirmará lo mismo para la novela *El hombre que fue jueves*, cuando se pregunta por su protagonista: “¿Por qué le da Chesterton cualidades sobrenaturales a su “Domingo”? Porque en él incorpora su fiebre anhelosa de milagros” (6). De modo similar a lo señalado en el análisis del ensayo sobre Quevedo, es cierto que Reyes ha llamado la atención sobre esta tendencia en el autor inglés y le ha dado la importancia de ser un fuerte deseo e incluso de ser una “prolongación de la propia conducta” (6); no obstante, Reyes se queda en la superficie. Borges es quien plantea de forma clara que la inclinación de Chesterton por lo sobrenatural, pero específicamente por lo monstruoso, se trata de un rasgo esencial en su obra y, además, desarrolla una hipótesis que es más precisa porque se basa en la repetición, por lo tanto, revela la contradicción manifiesta en Chesterton y en su obra.

Otro aspecto en el que Borges y Reyes coinciden en la lectura de Chesterton es que no subordinan el valor estético de sus narraciones a lo religioso. Reyes reconoce la importancia del elemento religioso en la obra chestertoniana, pero no se limita a esta visión. Por el contrario, señala otros elementos trascendentes para comprender al escritor y su obra. Según Reyes (1923):

En todo caso, cuando todos los valores dogmáticos de la obra de Chesterton hayan sido discutidos –su ortodoxia, que acaba por admitir todas las heterodoxias cristianas en su seno; su antisocialismo especial, su democracia caprichosa, su política díscola, sus teorías históricas y críticas– Chesterton, el literato, quedará ileso. Sus libros seguirán siendo bellos libros, su vigorosa elocuencia seguirá cautivando. Sus relámpagos bíblicos, su alegría vital, su naturaleza abundante hacen de este periodista, por momentos, un inspirado. (6)

En ese sentido, tanto Borges como Reyes reconocen que el valor de Chesterton no se encuentra principalmente en el tema religioso y rescatan rasgos de su obra que se diferencian y se oponen, especialmente en el caso de Borges, a la interpretación que se había consolidado del

escritor inglés en el metatexto. Sin embargo, una vez más la empresa borgeana resulta más relevante que la de Reyes como transformación de la percepción de un clásico dentro del canon occidental.

Como es habitual en Borges, el ensayo “Sobre Chesterton” finaliza con una reflexión redonda y contundente. Así el escritor argentino describe dos parábolas, una de Kafka, claramente salida de una pesadilla, y otra de John Bunyan, donde triunfa el ser humano y la esperanza. Para Borges, “Chesterton dedicó su vida a escribir la segunda de las parábolas, pero algo en él propendió siempre a escribir la primera” (696).



III. Relectura de una obra a partir de un fragmento de la misma

En este capítulo, se estudiará una de las formas más atrevidas en las que Borges interviene en el canon occidental, la modificación novedosa y radical de la interpretación tradicional de una obra a partir de un fragmento o un pasaje de la misma. Se analizarán los ensayos “La última sonrisa de Beatriz” y “El ruiseñor de Keats”.

Si bien en ambos ensayos se puede apreciar una actitud similar en la relectura del canon, ya que ambos parten de la revisión de un fragmento de una obra para proponer una lectura distinta, cabe señalar que los procedimientos en cada ensayo serán distintos. Tal como se verá más adelante, en el caso del ensayo sobre los versos de Dante, Borges reinterpreta un fragmento célebre de la *Comedia* y, así reelabora la lectura de toda la obra. En cambio, en “El ruiseñor de Keats”, Borges participa en el debate de la crítica angloparlante acerca de una de las estrofas del poema de Keats para proponer una interpretación que aclarará el sentido total de la obra y le permitirá exponer el trasfondo filosófico de la discusión.

Por otro lado, es importante mencionar que mediante el análisis de ambos ensayos se ha podido observar que, a diferencia de lo que se suele decir sobre el carácter contenido y dubitativo del lenguaje que utiliza Borges en su prosa, está presente un lenguaje claramente afirmativo, que plantea las ideas con convicción y seguridad. Esto será examinado para cada caso en particular, sin embargo, adelantamos que en el caso del ensayo “La última sonrisa de Beatriz”, las expresiones afirmativas son más contundentes y suelen tener un tono más enfático que en “El ruiseñor de Keats”, donde si bien la afirmación está presente, hay una mayor moderación en los enunciados.

3.1 Sobre unos versos del Paraíso de Dante

Un caso ejemplar en las intervenciones borgeanas en el canon es el del ensayo “La última sonrisa de Beatriz”, incluido en *Nueve ensayos dantescos*, en el que Borges propone una relectura de la obra de Dante que se opone a las interpretaciones que casi setecientos años de crítica han producido. Borges (2005) anuncia al inicio del ensayo que su propósito es “comentar los versos más patéticos que la literatura ha alcanzado” (2: 370). Como si esta afirmación fuera poco, agrega que, “Los incluye el canto XXXI del Paraíso y, aunque famosos, nadie parece haber discernido el pesar que hay en ellos, nadie los escuchó enteramente” (2: 370). Es decir, Borges no sólo se atreve a valorar qué es lo más alto que ha logrado la literatura en cuanto a lo patético —en el

sentido trágico¹⁷, sino que, además, declara que a pesar de lo mucho que han sido visitados y comentados esos versos de Dante, nadie ha sido capaz de ver la característica esencial que los define y, por lo tanto, él lo hará.

Esta actitud, tal como se ha comprobado en los capítulos anteriores, se puede ver con frecuencia en los ensayos de Borges: formular una relectura como un descubrimiento original que, además, resulta ser un rasgo crucial para comprender la naturaleza de la obra a la que se enfrenta. En ese sentido, Borges se presenta a los lectores como alguien que va a enseñar a leer la obra adecuadamente y no tiene temor en señalarlo así. En este caso, dado que nadie “escuchó enteramente” (2: 370) los versos de Dante, él cumplirá con el rol de exégeta para que se pueda entender la emoción que se desprende de ellos. La clave aquí, según declara inmediatamente después, está en que “la trágica sustancia que encierran pertenece menos a la obra que al autor de la obra, menos a Dante protagonista, que a Dante redactor o inventor” (2: 370).

Así, Borges plantea la hipótesis que desarrollará en el ensayo e indica que el resto de críticos se ha equivocado al buscar el sentido de los versos en la obra y no en el escritor. Una vez revelada esta sorprendente interpretación, potenciada por la condensación de ideas inesperadas y sucesivas que la anteceden, Borges deja al lector con la expectativa de una resolución y dedica un párrafo a la contextualización del fragmento que se ha propuesto comentar. Luego de trazar el recorrido de Dante por las esferas concéntricas, guiado por la hermosa Beatriz, lo ubica en el empíreo; señala lo que ve: “un alto río de luz, ve bandadas de ángeles, ve la múltiple rosa paradisiaca que forman, ordenadas en anfiteatro, las almas de los justos” (2: 370). En medio de esta escena celestial y majestuosa, indica que Dante “advierde que Beatriz lo ha dejado. La ve en lo alto, en uno de los círculos de la Rosa. Como un hombre que en el fondo del mar alzara los ojos a la región del trueno, así la venera y la implora. Le rinde gracias por su bienhechora piedad y le encomienda su alma” (2: 370). Es aquí donde presenta los versos que quiere analizar, transcribiéndolos directamente del original, lo cual resulta curioso ya que no los traduce para el lector hispanohablante que no necesariamente entiende el italiano:

Cosí orai; e quella, sí lontana
come pareo, sorrise e riguardommi;
posi sí tornò all'eterna fontana. (Dante citado en Borges 2: 370)

¹⁷ Según el diccionario de términos literarios y de teoría literaria de J.A. Cuddon (2000), *pathos* se refiere a aquella cualidad en una obra de arte que evoca sentimientos de ternura, piedad o dolor (672).

Una traducción de los versos al español es la siguiente:

Oré yo así; y aquella que lejana
tanto se hallaba, sonrió mirándome;
volviendo luego a la eternal fontana. (trad. W. Benavides 2014)

Inmediatamente se pregunta: “¿Cómo interpretar lo anterior? (2: 370)”. En vez de dar pie a una interpretación propia de los versos, –tal como sucedería convencionalmente con una pregunta retórica–, Borges opta por lo opuesto, e introduce las diferentes explicaciones que han construido los críticos a lo largo de los siglos. Cabe detenerse en esta sutil forma de trabajar el texto a contracorriente. Sin duda, no se trata de uno de los ejemplos más innovadores, pero demuestra cómo Borges juega con las expectativas del lector y renueva las formas tradicionales de escribir para generar un efecto de sorpresa, que es fundamental en la obra borgeana, tanto en las ficciones como en sus ensayos.

Tal como menciona Borges, los alegoristas equiparan la razón a Virgilio y la fe a Beatriz. Borges condena duramente esta interpretación, o como afirma Alicia Jurado (1993), “Borges niega esta suposición con apasionada energía” (72): “de aquel mísero esquema no han salido nunca esos versos” (2: 370). Borges denuncia la interpretación que recurre a la alegoría en su forma más simple y pobre, pues para él es imposible que versos tan profundos sean producto de una mera fórmula. Borges que en otras ocasiones rehúye conscientemente las aseveraciones, en este caso no tiene problema en dar una afirmación concluyente. Es posible saber esto gracias a la visión particular que tiene Borges sobre la creación literaria y que se puede extraer a partir del análisis del conjunto de sus ensayos. En el ensayo “Nathaniel Hawthorne”, Borges (2005) discute el género alegórico para analizar su validez. Así desarrolla dos maneras distintas de entender la alegoría; la planteada por Croce; “la mejor refutación”, y la de la Chesterton; “la mejor vindicación” de la alegoría, tal como resume Borges (1: 672). En este caso, me interesa la primera ya que coincide con la opinión borgeana sobre la interpretación de los versos de Dante que proponen los alegoristas.

Según Borges, “Croce acusa a la alegoría de ser un fatigoso pleonasma, un juego de vanas repeticiones” (1: 672) donde siguiendo su argumentación, los personajes de Dante, Virgilio y Beatriz son utilizados como un simple reemplazo para conceptos abstractos tales como ‘alma’, ‘razón’ y ‘fe’, dentro de la idea que se quiere comunicar. “La alegoría, según esa interpretación desdeñosa, vendría a ser una adivinanza, más extensa, más lenta y mucho más incómoda que las

otras. Sería un género bárbaro o infantil, una distracción de la estética” (1: 672), declara Borges. Es gracias a la exposición de estas ideas que es posible saber con certeza el rechazo que siente Borges frente al planteamiento esquemático de los alegoristas que “nos dicen: La razón (Virgilio) es un instrumento para alcanzar la fe; la fe (Beatriz), un instrumento para alcanzar la divinidad; ambos se pierden una vez logrado su fin” (2: 370). En ese sentido, se puede ver la importancia de analizar los ensayos borgeanos como una totalidad heterogénea, donde las ideas se complementan, dialogan e, incluso, se contradicen o aparentan la contradicción. Si bien Borges se resiste a plantear una poética de forma explícita, de alguna manera, el análisis de sus ensayos como conjunto permite que los lectores se formen una idea más clara e integrada de cuál es su visión sobre la creación literaria.

Con los siguientes intérpretes que revisa es más benevolente, pero de todas formas no está convencido por sus comentarios. Según Borges, ellos “no ven en la sonrisa de Beatriz sino un símbolo de aquiescencia” (2: 370). Si bien ese dictamen le parece “muy justo” considera que “es notorio que apenas si roza la escena” (2: 371). Nuevamente, aquí es posible apreciar la seguridad con la que Borges se permite rechazar las interpretaciones canónicas de unos versos tan comentados como los de este canto XXXI del Paraíso. De esta manera, se puede ver claramente la relación desafiante que Borges tiene no solo con el canon literario sino también con la tradición de la crítica literaria. Borges se da la libertad de exponer y valorar de forma cuidadosa, pero no por eso menos contundente, los juicios de los expertos, declarando lo que le parece equivocado y lo que le parece válido, pero a la vez insuficiente. Además, cumple con el papel de intérprete, pues se presenta como un guía para el lector. Dado que él intuye la esencia de aquellos versos, puede afirmar que los críticos a los que menciona fallan en el intento de desentrañar el sentido del fragmento, que los elude casi por completo.

En esta misma línea, Borges presenta la interpretación de Guido Vitali que “se pregunta si a Dante, al crear su Paraíso, no le movió ante todo el propósito de fundar un reino para su dama” (2: 371). Ahí donde Vitali se pregunta, Borges afirma y añade a su reflexión: “Yo iría más lejos. Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz” (2: 371). En su lectura, el escritor argentino valora *La Divina Comedia* como lo más alto que la literatura ha producido¹⁸, y da lo que para él

¹⁸ En la conferencia titulada “La Divina Comedia”, Borges (2005) declara: “Si he elegido la *Comedia* para esta primera conferencia es porque soy un hombre de letras y creo que el ápice de la literatura y de las literaturas es la

es la clave de su origen: la necesidad de Dante por reencontrarse con la mujer que tanto había amado. Esta idea recuerda otro ensayo borgeano incluido en *Nueve ensayos dantescos*, titulado “El encuentro en un sueño”. En él, el escritor argentino se propone comentar la escena en la que Dante, tras superar los círculos del infierno y las terrazas del Purgatorio, ve por fin a Beatriz en el Paraíso terrenal, y alude a lo dicho por el académico y escritor francés Frédéric Ozanam: “Ozanam conjetura que la escena (ciertamente una de las más asombrosas que la literatura ha alcanzado) es el núcleo primitivo de la *Comedia*” (2: 367). “El encuentro en un sueño”, tal como se verá más adelante, comparte grandes similitudes con “La última sonrisa de Beatriz”, la más importante, que anticipa la novedosa hipótesis que plantea el ensayo que está siendo analizado en esta sección, sin embargo, aquí es relevante porque muestra cómo Borges también construye sus interpretaciones inspirándose en la crítica. Si Ozanam afirma que la *Comedia* es un pretexto poético para que Dante se encuentre con Beatriz, Borges se apropia de esta interpretación para desarrollarla en mayor profundidad y reinterpretar radicalmente los versos dantescos en “La última sonrisa de Beatriz”.

De esta manera, el escritor argentino sostiene: “Mejor dicho, los círculos del castigo y el Purgatorio austral y los nueve círculos concéntricos y Francesca y la sirena y el Grifo y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental” (2: 371). Así, Borges le da al grandioso universo construido por Dante –sobre el cual la crítica ha llamado tanto la atención– la calidad de lo accesorio, estableciendo lo que para él es esencial: la sonrisa perdida de Beatriz, que es, además, un signo que ha producido un sinnúmero de interpretaciones y que gobierna unos de los versos más famosos de Dante. Este hallazgo borgeano es notable por su originalidad y por su independencia. Sin duda, estos son dos aspectos cruciales para describir la relectura de Borges frente al canon y a la crítica consagrada, y que tienen que ver con lo planteado por Beatriz Sarlo (2003), quien explica que esta capacidad para revisar el canon con flexibilidad y creatividad se produce debido al hecho de sentirse parte simultáneamente de dos culturas y de dos tradiciones literarias distintas: la europea y la argentina (76).

Comedia” (2: 217). En otras palabras, repite la misma valoración sobre la *Comedia* que expone en este ensayo, la idea de que es el libro cumbre de la literatura. Esto es importante ya que nos permite comprobar una de las posturas de Borges. En ese sentido, el análisis de los ensayos como conjunto que está interrelacionado es sumamente útil ya que permite la comparación y la constatación de ideas para así comprender más claramente la visión de Borges sobre la literatura y la creación artística, entre otras cosas.

Finalmente llego a la interpretación borgeana de los versos de Dante. Esta es una forma de proceder frecuente en los ensayos de Borges, en los cuales, primero, introduce y desarrolla el tema que tratará en el ensayo, para, luego, exponer su propuesta, que suele ser sorprendente para el lector. Esto se debe a que, siempre o casi siempre, Borges tiene una interpretación completamente distinta y en muchos casos contraria a la de la crítica, y que impresiona por su capacidad de persuasión. Bioy Casares (1968), reflexiona acerca de este efecto: “Comentados por Borges, los versos, las observaciones críticas, los episodios novelescos de los libros que yo había leído aparecían con una verdad nueva y todo lo que no había leído, como un mundo de aventuras, como el sueño deslumbrante que por momentos la vida misma llega a ser” (142). Este testimonio es sumamente valioso; además de ser una declaración muy especial de amistad, nos muestra la capacidad imaginativa y tan sugerente que Bioy le confiere a Borges como lector y como crítico y que –me atrevo a decir– resume lo que muchos lectores experimentan al leer sus textos. Sobre todo, es precisa la apreciación de que bajo la mirada de Borges, lo leído aparece con una “verdad nueva”, pues, incluso, más allá de la validez que pueden tener sus propuestas, las que, por lo demás, son muy convincentes, resalta la originalidad de sus lecturas, que modifican radicalmente la manera en la que es apreciada una obra o una idea que él valora y desarrolla. En ese sentido, Rodríguez Monegal (1978) señala la importancia de la intervención borgeana en la interpretación de la *Comedia*: “To the centuries of discussion of these famous episodes Borges brings a new unconventional critical mind” (415). Es importante detenerse sobre este aspecto transformador para comprender el alcance y la profundidad de esta relectura ya que, si la percepción de una obra se ve modificada, no es solamente porque las ideas borgeanas sean profundamente atractivas, de ser así sus reflexiones no pasarían de ser una mera curiosidad. Lo que impresiona en Borges es que sus ideas se revelan con una lucidez que es difícil no reconocer. De hecho, Jurado (1993) sostiene que Borges subyuga con la palabra “y bajo los efectos del hechizo, estamos dispuestos a aceptar cualquier cosa” (74).

No sería insensato decir que ese es uno de los efectos que genera la lectura de Borges sobre la esencia de los versos dantescos; sin duda, la visión de los lectores de la *Comedia* no será la misma después de leer lo que el escritor argentino dice al respecto. Así comenta: “Que un desdichado se imagine la dicha nada tiene de singular; todos nosotros, cada día, lo hacemos. Dante lo hace como nosotros, pero algo, siempre, nos deja entrever el horror que ocultan esas venturosas ficciones” (2: 371). Hasta donde se sabe, a nadie antes se le había ocurrido ver en el

esplendor y la alegría de las imágenes del Paraíso el horror que Borges menciona. Se trata de un descubrimiento suyo¹⁹ que permite comprender de manera precisa alguna de las formas en las que Borges modifica el canon occidental; no solo plantea una interpretación que es en gran medida opuesta a la de la crítica, sino que, más allá de su originalidad, una vez que Borges desarrolla la idea, nos resulta convincente. Esto se debe a que Borges le confiere a la escena con Beatriz un matiz de realidad que nadie había podido ver antes y, además, hace verosímil su hipótesis para el lector al apoyarse en un hecho objetivo sobre la construcción de las imágenes en el Paraíso. Así, Borges llama nuestra atención sobre un elemento fundamental para comprender los versos dedicados a la sonrisa de Beatriz:

Retengamos un hecho incontrovertible, un solo hecho humildísimo: la escena ha sido *imaginada* por Dante. Para nosotros, es muy real; para él, lo fue menos. (La realidad, para él, era que primero la vida y después la muerte le habían arrebatado a Beatriz.) Ausente para siempre de Beatriz, solo y quizá humillado, imaginó la escena para imaginar que estaba con ella. Desdichadamente para él, felizmente para los siglos que lo leerían, la conciencia de que el encuentro era imaginario deformó la visión. De ahí las circunstancias atroces, tanto más infernales, claro está, por ocurrir en el empíreo: la desaparición de Beatriz, el anciano que toma su lugar, su brusca elevación a la Rosa, la fugacidad de la sonrisa y la mirada, el desvío eterno del rostro. (2: 372)

Borges recuerda la figura de Dante hombre y de Dante escritor para explicar la causa que él cree motivó no solo la creación del Paraíso sino de la *Comedia* entera: tener un encuentro con Beatriz, quien lo había rechazado en vida²⁰ y, además, había muerto joven. Es importante hacer hincapié en que para Borges, el deseo tan grande de Dante por reencontrarse con Beatriz lo impulsó a escribir la *Comedia* entera porque, así, mediante su interpretación de los versos del Paraíso, Borges, tal como señala Jurado, propone una lectura profundamente humana (72) que le da un sentido completamente nuevo a toda la obra de Dante, donde la bella imagen de la mujer amada, para la cual se crea la triple arquitectura del poema, se vuelve terrible a través de la mirada del autor, cuya conciencia no le permite negar la irrealidad de la escena imaginada y contamina la percepción que se tiene de toda la *Comedia*.

¹⁹ Es cierto que Borges añade hacia el final del ensayo, al pie de página, que “La *Blessed Demozel* de Rosetti, que había traducido la *Vita Nuova*, también está desdichada en el paraíso” (2: 372), refiriéndose probablemente al óleo más que al poema homónimo del pintor y poeta inglés. Al señalar que la doncella en la obra de Rosetti, la cual tiene una clara filiación dantesca, está retratada de esta forma, Borges sugiere que él no es el único que ha advertido el verdadero sentido de este fragmento de la *Comedia*. Aun así el escritor argentino es quien articula la hipótesis y la desarrolla.

²⁰ En “El encuentro en un sueño”, Borges señala: “Que Dante profesó por Beatriz una adoración idolátrica es una verdad que no cabe contradecir; que ella una vez se burló de él y otra lo desairó son hechos que registra la *Vita nuova*” (2: 369).

Tal como explica Borges, es aquella conciencia que escapa a la intención del poeta la que “deformó la visión” (2: 372) del encuentro con Beatriz y, como consecuencia, provocó involuntariamente el relato de eventos terribles en un espacio cuya esencia se opone fundamentalmente a ellos. Este llamativo contraste que Borges destaca es crucial para justificar su propuesta ya que es un elemento que está indudablemente presente en el canto XXXI del Paraíso y no en el resto de escenas paradisíacas²¹, por lo tanto, es muy importante para reconocer el patetismo que encierran aquellos versos, aspecto que la crítica no ha sido capaz de reconocer o de explicar con suficiente precisión (2: 372). Para Borges está claro que ese error se debe a que los críticos han atendido al propósito del poeta y no al sentimiento del autor. De esta manera, Borges aparece como una figura que ilumina la lectura de los versos dantescos y que, en consecuencia, renueva de forma radical la lectura de la *Comedia*. Asimismo, es interesante resaltar cómo Borges, quien en varias ocasiones ha negado la utilidad de recurrir a los hechos de la vida de un autor para comprender mejor la historia de la literatura²², no solo recurre a la biografía de Dante para dar sentido a los versos del Paraíso, sino que considera que es indispensable para comprenderlos.

Tal como se ha mencionado anteriormente, existe un vínculo estrecho entre el ensayo en cuestión y otro de los ensayos borgeanos dedicado a la *Comedia*, “El encuentro en un sueño”. Si bien este último se enfoca en el análisis de una escena del Paraíso terrestre, las semejanzas en el lenguaje, la estructura y las ideas expuestas son innegables. En ambos textos Borges anuncia en la introducción que comentará un fragmento de la *Comedia* –uno del Paraíso terrenal en “El encuentro en un sueño” y otro del Paraíso en “La última sonrisa de Beatriz”– desde una perspectiva nueva de “índole psicológica” (2: 367)²³. Luego describe detalladamente el momento del viaje en el que se encuentra Dante, repasa y juzga las interpretaciones que ha propuesto la crítica sobre dichos fragmentos, calificándolas como insuficientes, y comparte su hipótesis particular: Dante crea la *Comedia* para poder reencontrarse con Beatriz, pero la conciencia del

²¹ Salvo las imágenes del canto trigésimo del Purgatorio, momento en el cual Dante está en el Paraíso terrenal. Estas serán analizadas más adelante.

²² Por ejemplo, en el ensayo “La Flor de Coleridge”, Borges (2005) afirma: “La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor” (1: 639).

²³ En “Encuentro en un sueño”, Borges señala textualmente que presentará: “alguna observación, quizá nueva, de índole psicológica” (2: 367), y en “La última sonrisa de Beatriz” anuncia que el carácter trágico de los versos que comentará “pertenece menos a la obra que al autor de la obra, menos a Dante protagonista, que a Dante redactor o inventor” (2: 376).

autor, que sabe que eso no es posible, irrumpe involuntariamente en su creación poética e imprime en el lugar destinado a la armonía y a la felicidad trazos del horror de saber a su amada perdida para siempre, al igual que como sucede en una pesadilla. En “La última sonrisa de Beatriz”, Borges advierte este aspecto pesadillesco mediante la comparación con Chesterton: “En una poesía de Chesterton se habla de *nightmares of delight*, pesadillas de deleite; ese oxímoron más o menos define el citado terceto del Paraíso. Pero el énfasis, en la frase de Chesterton, está en la palabra *delight*; en el terceto, en *nightmare*” (2: 371). En “El encuentro en un sueño”, Borges expone directamente: “Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro. Le ocurrió entonces lo que suele ocurrir en los sueños, mancándolos de tristes estorbos” (2: 369).

Hasta donde se sabe, el ensayo “La última sonrisa de Beatriz” fue publicado por primera vez en 1982 y no tiene una versión anterior, como suelen tener muchos de los ensayos borgeanos. En cambio, según comenta Rodríguez Monegal, “El encuentro en un sueño” fue publicado en una edición de *Otras inquisiciones* antes de ser incluido en *Nueve ensayos dantescos* e, incluso, existe una versión previa a esa en un formato distinto, pues las reflexiones que se exponen en el ensayo provienen de una introducción que Borges hace, en 1946, a una traducción de *La Divina Comedia* al español. Esto permite apreciar el desarrollo de las ideas borgeanas a lo largo del tiempo y cómo el escritor argentino está constantemente trabajando sobre ideas e hipótesis que ha revisado o formulado décadas atrás, para continuar desarrollándolas y ampliando su repercusión. Por supuesto, esto también implica el estímulo que Borges encuentra en las interpretaciones de otros para apropiarse de ellas y dirigirlas libremente hacia otra dirección.

Por ejemplo, esto sucede con lo que plantean los comentaristas cuyas interpretaciones Borges examina en “El encuentro en un sueño”. A diferencia de lo que ocurre en “La última sonrisa de Beatriz”, estos sí reconocieron el malestar que le produce a Dante personaje el encuentro con su amada, quien lo humilla en el Paraíso terrenal, e insinúan lo imprevisto y brusca que resulta la escena. El escritor argentino comparte la apreciación del escritor suizo Theophil Spoerri: “Sin duda el mismo Dante había previsto de otro modo este encuentro. Nada indica en las páginas anteriores que ahí lo esperaba la mayor humillación de su vida” (2: 368). En este ensayo, Borges concuerda con este tipo de afirmación, que le sirve para elaborar su propuesta, pero no solo para este texto sino también para “La última sonrisa de Beatriz”. De hecho, se podría

decir que el escritor argentino toma como estímulo lo dicho sobre la escena del Paraíso terrenal y lo aplica a los versos del canto XXXI, los cuales recibieron una interpretación mucho más benevolente por parte de la tradición.

Lo mismo sucede con las imágenes monstruosas del Paraíso terrestre examinadas en “El encuentro en un sueño”. Tal como señala Borges, estas son de una “complicada fealdad” (2: 368), que no pasa del todo inadvertida por la crítica. Por tanto, la observación de Carlo Steiner: “Una mujer con tres ojos es un monstruo, pero el Poeta, aquí, no se somete al freno del arte, porque le importa mucho más expresar las moralidades que son caras” (2: 368). A pesar del intento de justificar la irrupción de estos “rasgos inciertos” (2: 368), se reconoce lo extraño del conjunto. Esto no sucede en cambio con la escena del Paraíso descrita en “La última sonrisa de Beatriz”, donde la actitud de Beatriz es vista con una luz optimista, que solo Borges parece contradecir. Entonces, me atrevo a decir que probablemente Borges haya captado este aspecto esencial de la escena, que había pasado desapercibido, gracias a la libertad con la que vincula las ideas que interpretan un fragmento de la *Comedia* que tiene un tono aparentemente distinto a los versos del canto XXXI del Paraíso. El escritor argentino afirma lo siguiente sobre las imágenes del Paraíso terrenal en “El encuentro en un sueño”:

Dos hechos me parecen indiscutibles, Dante quería que la procesión fuera bella... la procesión es una de complicada fealdad. Un grifo atado a una carroza, animales con alas tachonadas de ojos abiertos, una mujer verde, otra carmesí, otra en cuya cara hay tres ojos, un hombre que camina dormido, parecen menos propios de la Gloria que de los vanos círculos infernales... Mi censura no es un anacronismo; las otras escenas paradisíacas excluyen lo monstruoso. (2: 369)

En esta escena lo atroz es fácilmente reconocible, en la escena donde Beatriz sonríe por última vez lo es menos, pero Borges puede identificar lo terrible en ella, por lo menos en parte, gracias a esta reflexión previa. Así, la escena descrita por el escritor argentino en “La última sonrisa de Beatriz” adquiere este matiz:

Dante, con Beatriz a su lado, está en el empíreo. Sobre ellos se aboveda, inconmensurable, la Rosa de los justos. La Rosa está lejana, pero las formas que la pueblan son nítidas. Esa contradicción, aunque justificada por el poeta (*Paraíso*, XXX, 118), constituye tal vez el primer indicio de una discordia íntima, Beatriz, de pronto, ya no está junto a él. Un anciano ha tomado su lugar (*credea veder Beatrice, e vidi un sene*). Dante apenas acierta a preguntar dónde está Beatriz. *Ov'è ella?*, grita. El anciano le muestra uno de los círculos de la altísima Rosa. Ahí aureolada, está Beatriz; Beatriz cuya mirada solía colmarlo de intolerable beatitud... Beatriz, que una vez le negó el saludo, Beatriz, que murió a los veinticuatro años, Beatriz de Folco Portinari, que se casó con Bardi... Dante le reza como a Dios, pero también como a

una mujer anhelada...Beatriz, entonces, lo mira un instante y sonríe, para luego volverse a la eterna fuente de luz. (2: 371-2)

Es mediante esta flexibilidad con la que Borges se aproxima a la *Comedia* que, tal como se ha podido apreciar en “La última sonrisa de Beatriz”, puede reinterpretar radicalmente unos de los versos más comentados de la obra de Dante y con ellos el poema entero.

En ese sentido, es interesante recordar el famoso cuento borgeano, “El Aleph”, ya que es otro género en el que el autor comunica su visión sobre Dante y la *Comedia*. Tal como señala Rodríguez Monegal, refiriéndose a la introducción en la que Borges expone las reflexiones luego incluidas en “El encuentro en un sueño”: “to read “The Aleph” after reading Borges’ introduction to the poem is to realize how much of his interpretation of that meeting between Beatrice and Dante went into the fabric of his story” (416). De esta manera, el crítico literario llama la atención sobre el estrecho vínculo que existe entre el ensayo y el cuento borgeano y permite reconocer una vez más la constante revisión y reinterpretación que hace Borges de ciertas ideas. Aquí, Rodríguez Monegal relaciona “El Aleph” con la interpretación de la escena descrita en “El encuentro en un sueño”, no obstante, su comentario también se puede aplicar perfectamente a “La última sonrisa de Beatriz”, quizás, incluso, con mayor precisión ya que los versos que son analizados en este texto hacen referencia al último instante en el que Dante ve a Beatriz, al igual que Borges personaje, a Beatriz Viterbo en “El Aleph”. De todos modos, tanto si habla de “La última sonrisa de Beatriz” como de “El encuentro en un sueño”, el hecho es que en “El Aleph”, el escritor argentino presenta con los mismos sentimientos que le atribuye a Dante en ambos ensayos, la pérdida de Beatriz Viterbo, tal como la experimenta el personaje Borges.

Así, en el cuento, luego de que el narrador conduce al lector a través de una increíble descripción de todo lo que ve en ese punto infinito, finalmente llega a Beatriz: “vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino... vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo,” (1: 625). De la misma manera en la que Borges sostiene que sucede con Dante, el encuentro entre Borges personaje y su Beatriz está marcado por dos revelaciones atroces: la cruda constatación de que el amor por su amada no era recíproco y el recuerdo de que está perdida para siempre. En “El encuentro en un sueño”, Borges expone: “infinitamente existió Beatriz para Dante. Dante, muy poco, tal vez nada, para Beatriz; todos nosotros propendemos por piedad, por veneración, a olvidar esa lastimosa discordia inolvidable para Dante” (2: 625). En “La última

sonrisa de Beatriz”: “(La realidad, para él, era que primero la vida y después la muerte le habían arrebatado a Beatriz). Ausente para siempre de Beatriz, solo y quizá humillado, imaginó la escena para imaginar que estaba con ella. Desdichadamente para él, felizmente para los siglos que lo leerían, la conciencia de que el encuentro era imaginario deformó la visión” (2: 372). En ambos ensayos, está presente la aguda conciencia que tiene Dante de que su amor no fue correspondido y de que su amada está muerta, al igual que en el cuento.

En ese sentido, siguiendo la hipótesis borgeana propuesta en este último ensayo, “El Aleph” también podría ser interpretado bajo esa misma luz, es decir, que el cuento habría sido escrito para recuperar a Beatriz Viterbo, lo cual como en la *Comedia* es un propósito imposible. Es interesante comentar que, tal como señala Rafael Montano (2003), “Borges negó conscientemente una integración paródica consciente de la *Divina comedia* en “El Aleph”” (307), no obstante, las alusiones al texto de Dante en el cuento han hecho que sea casi imposible una lectura de este sin hacer referencia a la relación intertextual con la obra dantesca (307). Rodríguez Monegal lo dice claramente:

“The Aleph” is really a parodic reduction of the *Divine Comedy*. From that point of view, “Borges” is Dante, Beatriz Viterbo is Beatrice Portinari (as disdainful of the Florentine poet as the Argentine Beatrice is of the author), and Carlos Argentino Daneri is both Dante and Virgil. His name, Daneri, telescopes the Florentine’s complete name (*Dante Alighieri*); like Virgil, he is a didactic poet and a guide to the vision of the world. (414)

Tras leer “La última sonrisa de Beatriz” es aún más difícil no ver esta relación. Especialmente si uno presta atención a ciertos pasajes del cuento, como por ejemplo, aquel en el que Borges personaje llega a la casa de Carlos Argentino Daneri para ver el Aleph y mientras espera a que este lo reciba, relata lo siguiente: “Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores. No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije: –Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges” (1: 623). Estas últimas palabras, sin duda, recuerdan a las de Borges ensayista.

Por último, cabe mencionar que es interesante ver en este ensayo la certeza con la que Borges hace declaraciones, como, por ejemplo, cuando critica la interpretación de los alegoristas: “de aquel mísero esquema no han salido nunca esos versos”. Esta rotunda afirmación se contrapone radicalmente al tono vacilante y dubitativo que suele caracterizar al estilo borgeano y que Ana María Barrenechea (1957) ha llamado “el estilo de la duda y la conjetura” (135). Según

ella, la prosa de Borges está “llena de aclaraciones, adverbios de duda, subjuntivos” que revelan “un mundo en el que nada es certero y donde nada ofrece una base en la cual apoyarse” (135). Si bien Barrenechea hace un excelente trabajo al identificar este uso del lenguaje y vincularlo a la intención borgeana de exponer la naturaleza incierta del universo y lo problemático del conocimiento humano (136), me atrevo a decir que omite un aspecto crucial que caracteriza igualmente la prosa de Borges. Y es que junto a ese estilo dubitativo también se erige un estilo profundamente afirmativo, en el cual Borges estremece al lector con declaraciones contundentes, que muestran una absoluta seguridad sobre lo que está diciendo. Además, es importante resaltar que, en la mayoría de los casos, este lenguaje y, por lo tanto, esta actitud afirmativa, está vinculada al desarrollo de ideas sobre estética e interpretación literaria. Y es que quizás este sea el único aspecto del que Borges habla con completa y deliberada certeza, a diferencia del escepticismo con el que ve y desestabiliza los sistemas filosóficos, religiosos e ideológicos con los que se ha intentado dar sentido a la vida. De alguna manera, se podría decir que su visión particular de la estética –tomando en cuenta ciertas correcciones puntuales que hizo a lo largo de los años– es lo único que defiende firmemente. Por supuesto, hay una gradación en el nivel de intensidad con el que expresa sus opiniones, sin embargo, Borges tiende a dar juicios concluyentes o que revelan mucha seguridad cuando se enfoca en la estética o la interpretación de una determinada obra, idea o personaje. Y, por lo general, es a través de estas declaraciones donde vemos con mayor claridad la actitud dual de Borges frente al canon y las interpretaciones consagradas, que, por un lado, valora y admira, pero, por otro, cuestiona y desafía.

3.2 Sobre unos versos de *Oda a un Ruiseñor* de Keats

Otro ejemplo claro en el que Borges modifica la lectura de una obra canónica a partir de un fragmento de la misma es el ensayo “El ruiseñor de Keats”, donde a través de su análisis de la penúltima estrofa del poema resuelve un problema de interpretación planteado por la crítica angloparlante, además de aclarar el sentido de la obra. Al igual que en el ensayo “La última sonrisa de Beatriz” –pero con mayor sutileza en este caso–, Borges (2005) resalta la importancia de la obra que analizará recordándonos una de las características fundamentales de lo canónico, pues afirma que “Quienes han frecuentado la poesía lírica de Inglaterra no olvidarán ‘Oda a un ruiseñor’” (1: 717). Es decir, lo canónico, aquí, también se ve representado como aquello que

resuena en los lectores y que no es fácil de olvidar.²⁴ Algo similar ocurre con los versos del Paraíso de Dante, que despiertan un interés especial y que como consecuencia han dado lugar a múltiples interpretaciones.

Antes de pasar al análisis de la obra, Borges introduce brevemente al poeta y las circunstancias que lo llevaron a producir aquellas páginas que califica como de una “inagotable e insaciable hermosura” (1: 717). Así señala que Keats “tísico, pobre y acaso infortunado en amor, compuso en un jardín de Hampstead, a la edad de veintitrés años, en una de las noches del mes de abril de 1819” (1: 717) el que luego se convertiría en uno de los poemas más célebres de la literatura inglesa. Asimismo, muestra a un escritor que se encuentra inmerso en un intenso diálogo con la tradición literaria y que, además, es esencialmente romántico, pues pensaba que “el poeta debe dar poesías naturalmente, como el árbol da hojas” (1: 717). De esta manera, en unas pocas líneas, Borges consigue transmitir una imagen bastante completa de Keats que prepara al lector para el verdadero tema del que se ocupará en el ensayo: la interpretación de *Oda a un ruiseñor*, ya que tal como señala Borges, la virtud del poema “que yo sepa, no ha sido discutida por nadie, pero sí la interpretación” (1: 717).

Así, al igual que ocurre en el ensayo sobre la sonrisa de Beatriz y en muchos otros de sus ensayos, Borges aborda directamente el objeto de discusión: “El nudo del problema está en la penúltima estrofa. El hombre circunstancial y mortal se dirige al pájaro, ‘que no huellan las hambrientas generaciones’ y cuya voz, ahora, es la que en campos de Israel, una antigua tarde, oyó Ruth la moabita” (1: 717). Borges coloca al lector en la penúltima estrofa del poema de Keats para destacar la contraposición de la figura del hombre individual y concreto frente al pájaro eterno, que, como se verá en seguida, es el elemento que ha generado un debate dentro de la tradición crítica angloparlante. Esto se debe a que, a lo largo del poema, la voz poética de Keats parece dirigir sus lamentos a un pájaro concreto, pero en la penúltima estrofa invoca a un pájaro inmortal, este hecho ha propiciado todo tipo de interpretaciones; algunos, por ejemplo, han considerado que se trata de dos pájaros distintos o que, desde el inicio, Keats le habla a un pájaro eterno. Aquí se transcribe el poema:

My heart aches, and a drowsy numbness pains
My sense, as though of hemlock I had drunk,

²⁴ Esta idea también está presente en “Por qué leer los clásicos” de Italo Calvino (1993): “Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual” (2).

Or emptied some dull opiate to the drains
 One minute past, and Lethe-wards had sunk:
 'tis not through envy of thy happy lot,
 But being too happy in thine happiness,—
 That thou, light-winged Dryad of the trees,
 In some melodious plot
 Of beechen Green, and shadows numberless,
 Singest of summer in full-throated ease.

O, for a draught of vintage! that hath been
 Cool'd a long age in the deep-delved earth,
 Tasting of Flora and the country green,
 Dance, and the Provencal song, and sunburnt mirth!
 O for beaker full of the warm South,
 Full of the true, the blushful Hippocrene,
 With beaded bubbles winking at the brim,
 And purple-stained mouth;
 That I might drink, and leave the world unseen,
 And with thee fade away into the forest dim:

Fade far away, dissolve and quite forget
 What thou among the Leaves hast never known,
 The weariness, the fever, and the fret
 Here, where men sit and hear each other groan;
 Where palsy shakes a few, sad, last gray hairs,
 Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;
 Where but to think is to be full of sorrow
 And leaden-eyes despairs,
 Where Beauty cannot keep her lustrous eyes,
 Or new Love pine at them beyond to-morrow.

Away! away! for I will fly to thee,
 Not charioted by Bacchus and his pards,
 But on the viewless wings of Poesy,
 Through the dull brain perplexes and retards:
 Already with thee! tender is the night,
 And happy the Queen-Moon is on her throne,
 Cluster'd around by all her starry Fays;
 But here there is no light,
 Save what heaven is with the breezes blown
 Through verdurous glooms and winding mossy ways.

I cannot see what flowers are at my feet,
 Nor what soft incense hangs upon the boughs,
 But, in embalmed darkness, guess each sweet
 Wherewith the seasonable month endows
 The grass, the thicket, and the fruit-tree wild;

White hawthorn, and the pastoral eglantine;
 Fast fading violets cover'd up in leaves;
 The coming musk-rose, full of dewy wine,
 The murmurous haunt of flies on summer eves.

Darkling I listen; and, for many a time
 I have been half in love with easeful Death,
 Call'd him soft names in many a mused rhyme,
 To take into the air my quiet breath;
 Now more than ever seems it rich to die,
 To cease upon the midnight with no pain,
 While thou art pouring forth thy soul abroad
 In such an ecstasy!
 Still wouldst thou sing, and I have ears in vain—
 To thy high requiem become a sod.

Thou wast not born for death, immortal Bird!
 No hungry generations tread thee down;
 The voice I hear this passing night was heard
 In ancient days by emperor and clown:
 Perhaps the self-same song that found a path
 Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
 She stood in tears amid the alien corn;
 The same that oft-times hath
 Charm'd magic casements, opening on the foam
 Of perilous seas, in faery lands forlorn.

Forlorn! the very word is like a bell
 To toll me back from thee to my sole self!
 Adieu! the fancy cannot cheat so well
 As she is fam'd to do, deceiving elf.
 Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades
 Past the near meadows, over the still stream,
 Up the hill-side; and now 'tis buried deep
 In the next valley-grades:
 Was it a vision, or a waking dream?
 Fled is that music: —Do I wake or sleep? (Keats)

Antes de plantear su interpretación, Borges expone las propuestas de cinco críticos para luego explicar por qué considera que son equivocadas. Así, informa que el primero en llamar la atención sobre la supuesta contradicción es Sidney Colvin, quien “percibió o inventó una dificultad en la estrofa” (1: 717). Borges copia su declaración:

Con un error de lógica, que a mi parecer, es también una falla poética, Keats opone a la fugacidad de la vida humana, por la que entiende la vida del individuo, la permanencia de la vida del pájaro, por la que entiende la vida de la especie. (1: 717)

Colvin le reclama a Keats que compare a un hombre circunstancial a lo largo del poema con un pájaro eterno que representa a la especie, dado que para él son categorías esencialmente distintas y, por lo tanto, imposibles de contrastar en una analogía. En ese sentido, le parece que el planteamiento es equivocado no solo desde el punto de vista lógico debido a la presumida contradicción, sino también a nivel estético, lo cual podría ser incluso más grave ya que implica que el error en el poema es tan notorio que impide –al menos de forma parcial– el goce en la lectura de la obra. Borges, tal como se verá después, rechazará esta hipótesis porque piensa que, en este caso, el punto de partida de Colvin –y del resto de la crítica angloparlante– es válido dentro del paradigma de pensamiento en el que se ubica, pero erróneo para el análisis de una obra poética.

En cuanto al resto de críticos, Borges continúa con la exposición de sus interpretaciones y comenta que “En 1895, Bridges repitió la denuncia” (1: 717) de Colvin, mientras que “F.R. Leavis la aprobó en 1936 y le agregó el escolio: ‘Naturalmente la falacia incluida en ese concepto prueba la intensidad del sentimiento que lo prohijó...’” (1: 717). En otras palabras, ambos críticos asumen la objeción de Colvin, pero Leavis, para justificar el razonamiento equivocado de Keats, señala que el error fue producto de la pasión que sintió al momento de escribir el poema y que la falacia es aquella prueba. En ese sentido, se podría argumentar que para él no se trata de un error estético, dado que el sentir intensamente es una característica propia de la poética romántica, en la que podría haber una mayor facilidad para caer en la falacia ya que lo que interesa principalmente son los sentimientos y no el pensamiento.

En el caso del siguiente crítico, Borges comenta de forma irónica: “Keats en la primera estrofa de su poema, había llamado *driade* al ruiseñor; otro crítico, Garrod, seriamente alegó ese epíteto para dictaminar que en la séptima, el ave es inmortal porque es una dríade, una divinidad de los bosques” (1: 717). Aquí Borges utiliza el adjetivo “seriamente” de forma sarcástica para burlarse del planteamiento de Garrod porque, no solo está en desacuerdo con él, tal como se confirmará más adelante, sino que para él es evidente que la mención a una “dríade” en la primera estrofa es una metáfora para referirse al ruiseñor y no una clave para interpretar que Keats le ha estado hablando a una ninfa a lo largo del poema. De esta manera, también se puede apreciar la actitud a veces irrespetuosa que tiene Borges con la tradición de la crítica dado que no teme señalar los errores que comenten los intérpretes y, además, se atreve a juzgarlos duramente mediante el tono irónico que lo caracteriza.

Finalmente, la última interpretación que cita es la de la crítica norteamericana Amy Lowell, quien, según Borges, “escribió con mejor acierto: ‘El lector que tenga una chispa de sentido imaginativo o poético intuirá inmediatamente que Keats no se refiere al ruiseñor que cantaba en ese momento, sino a la especie’” (1: 717). Por lo tanto, a diferencia de lo planteado por la crítica inglesa, cuyos exponentes sostienen que Keats se dirige al pájaro eterno de la especie a lo largo de todo el poema, Lowell responde con una crítica contundente y explica que, en realidad, Keats les habla a dos pájaros distintos. Al inicio, Keats se refiere al pájaro circunstancial que es a quien dirige sus reclamos a lo largo del poema hasta la penúltima estrofa, en la que cambia e invoca al pájaro eterno de la especie. Tal como se verá en seguida, Borges está en desacuerdo con la explicación de Lowell, sin embargo, cabe resaltar que dentro de las interpretaciones que ha examinado la valora como la más acertada. Esto es importante debido a que muestra una mirada que se ocupa de lo particular, que establece niveles en el análisis donde es posible separar las interpretaciones que son consideradas equivocadas de aquellas que también pueden ser erróneas o insuficientes, pero que están mejor encaminadas. Así, Borges afirma:

Cinco dictámenes de cinco críticos actuales y pasados he recogido; entiendo que de todos el menos vano es el de la norteamericana Amy Lowell, pero niego la oposición que en él se postula entre el efímero ruiseñor de esa noche y el ruiseñor genérico. La clave, la exacta clave de la estrofa, está, lo sospecho, en un párrafo metafísico de Schopenhauer, que no la leyó nunca. (1: 717)

Mediante esta declaración, Borges establece de forma clara su desacuerdo con los planteamientos de la crítica que ha reunido para finalmente poder exponer su interpretación. Aquí es interesante analizar cómo Borges, al igual que en el ensayo “La última sonrisa de Beatriz”, se presenta como un exégeta que le mostrará al lector de qué manera se debe leer la obra que está analizando. Sin embargo, es importante señalar que aquí muestra una actitud más moderada al menos en cuanto al lenguaje que utiliza ya que hay una mezcla entre el lenguaje dubitativo que estudia Ana María Barrenechea y el lenguaje afirmativo que se propuso en el análisis del ensayo sobre los versos dantescos. Dado el lenguaje afirmativo con el que Borges reitera que ha encontrado la clave precisa para leer la penúltima estrofa de Keats, es válido decir que este es uno de esos casos en los que utiliza una expresión de duda, a través de la palabra “sospecho”, sencillamente para atenuar el tono enfático de la oración. Lo que podemos apreciar es una gran seguridad a la hora de exponer su postura y una declaración abierta de que será él quien revele la manera correcta de interpretar el texto que se está comentando.

Por otro lado, tal como detecta Barrenechea, la mención a la clave que permite encontrar un sentido distinto a la obra que se está examinando tiene que ver con la visión del caos que tiene Borges, a través de la cual “presenta un orbe con una posible clave secreta que las gentes tratan de descifrar” (136). Esta idea se explota sobre todo de forma creativa en sus relatos fantásticos más que en sus ensayos, pero en estos últimos persiste lo esencial, la disposición por establecer vínculos insospechados que aparecen cifrados en el texto como claves de interpretación. Si bien los ensayos críticos borgeanos son bastante heterogéneos ya que tratan temas muy diversos y no hay una forma fija en la que Borges se aproxima a las ideas que plantea o a los textos que analiza, se podría decir que la búsqueda de claves secretas que permitan una lectura innovadora es una de las actitudes que caracteriza la prosa ensayística de Borges. Sin duda, este ensayo es un perfecto ejemplo, pues el autor recalca que “la clave, la clave exacta” para interpretar la penúltima estrofa de *Oda a un ruiseñor* se encuentra en “un párrafo metafísico de Schopenhauer, que no la leyó nunca” (718).

Es importante reflexionar sobre este último comentario en el cual el escritor argentino menciona que Schopenhauer nunca leyó la *Oda a un ruiseñor* y que, por lo tanto, cuando escribió el segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*, donde se encuentra el párrafo que menciona Borges, no se pudo haber inspirado en la obra de Keats. Aquí se puede ver claramente cómo Borges interviene en la lectura del canon logrando establecer un vínculo entre dos obras que no solo no tenían relación alguna, sino que a nadie se le había ocurrido vincular. En ese sentido, se trata de una propuesta inédita que reformula de manera innovadora y poco convencional cómo leer la obra de Keats. Borges, para explicar la conexión entre la obra metafísica de Schopenhauer y *Oda a un ruiseñor*, cita el párrafo al que se refiere:

En el capítulo 41 se lee: “Preguntémonos con sinceridad si la golondrina de este verano es otra que la del primero y si realmente entre las dos el milagro de sacar algo de la nada ha ocurrido millones de veces para ser burlado otras tantas por la aniquilación absoluta. Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba y que travesaba en ese lugar hace trescientos años pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro”. (1: 718)

A través de este pasaje, Borges retrata la filosofía de Schopenhauer que cuestiona al individuo y su separación de la especie, pues lo que importa para Schopenhauer es la identidad de una especie, no lo que cada individuo particular dentro de ella tiene de diferente. Borges resume la idea en relación al problema planteado sobre el poema de Keats: “Es decir, el individuo es de

algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth” (1: 718). Para explicar mejor esta idea, Borges vincula el planteamiento de Keats con la visión platónica del mundo y especula que, mediante la lectura de un diccionario escolar, el poeta logró captar el espíritu griego, lo cual le permitió intuir “en el oscuro ruiseñor de una noche el ruiseñor platónico” (1: 718), pero, “acaso incapaz de definir la palabra *arquetipo*, se anticipó en un cuarto de siglo a una tesis de Schopenhauer” (1: 718). De ese modo, Borges sugiere que Keats en el poema le habla al ruiseñor concreto y a través de él se refiere al arquetipo del pájaro, con lo cual es válido que en el poema el yo poético se dirija tanto al pájaro concreto como al pájaro eterno. Esto se debe a que, en realidad, le está hablando al *prototipo* ideal del ave, que –tomando la definición de J. A. Cuddon (2000) de esta palabra– es, en términos generales, la idea abstracta de la categoría del ruiseñor que representa las características típicas y esenciales compartidas por el grupo; se trata de un paradigma o un ejemplar (74). Así, queda expuesta la primera hipótesis del ensayo, que, además, pretende resolver el problema que había percibido la crítica inglesa en la penúltima estrofa del poema y que el debate a lo largo de las décadas no había podido resolver.

Luego Borges pasa a explicar la causa del error. De este modo, agrega que “aclarada así la dificultad, queda por aclarar una segunda de muy diversa índole” (1: 718) y se pregunta: “¿Cómo no dieron con esta interpretación evidente Garrad, Leavis y los otros?” (1: 718). Aquí Borges aprovecha para enfatizar la gravedad del error de los ingleses que no fueron capaces de apreciar el vínculo entre el pájaro arquetípico de Keats con la visión platónica del mundo, que, tal como demostrará, aparentemente conocían muy bien. De hecho, señala que “Leavis es profesor de uno de los colegios de Cambridge; –ciudad que, en el siglo XVII, congregó y dio nombre a los *Cambridge Platonists*–; Bridges escribió un poema platónico titulado *The fourth dimension*,” (1: 718). En ese sentido, Borges recalca la relación de los críticos ingleses con la concepción platónica del mundo para resaltar que existe un problema de apreciación que comparten y que se produce a pesar de estar familiarizados con el platonismo o, incluso, conocerlo, en teoría, muy bien.

Él ensaya una explicación para este misterio: “Si no me equivoco, su razón deriva de algo esencial de la mente británica” (1: 718). Cabe resaltar que este es un tipo de razonamiento al que recurre Borges en otros ensayos, donde formula generalizaciones sobre determinadas tradiciones culturales para explicar fenómenos de esta índole; sobre todo, donde se intenta mostrar la sensibilidad de una cultura o de una nación. Es así que, finalmente, Borges explica el motivo del

error, que no solo responde al problema de la interpretación de los ingleses, sino que también resumirá una de las preocupaciones borgeanas centrales sobre la historia de la filosofía metafísica. Borges declara:

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos; para aquellos es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James. En las arduas escuelas de la Edad Media, todos invocan a Aristóteles, maestro de la humana razón (*Convivio*, IV, 2), pero los nominalistas son Aristóteles; los realistas, Platón. El nominalismo inglés del siglo XIV resurge en el escrupuloso idealismo inglés del siglo XVIII... (1: 718)

Este fragmento, salvo la explicación acerca del nominalismo inglés se puede encontrar literalmente en el ensayo “De las alegorías a las novelas”. En ese texto se utiliza para entender por qué en la modernidad se tiende a rechazar las alegorías, mientras que, en este caso, será la explicación de la interpretación de los ingleses. Esto es sumamente importante dado que permite al lector identificar una idea recurrente en los ensayos de Borges: la división de la historia de la metafísica tal como la expone Coleridge, entre platónicos y aristotélicos, donde los filósofos posteriores serán solo exponentes de una de las dos corrientes. En ese sentido, Borges alegará que al igual que los filósofos ingleses, que son aristotélicos, los críticos de esa nacionalidad también se encuentran dentro de ese paradigma de pensamiento, motivo por el cual no pueden entender el poema de Keats, que plantea una visión platónica del mundo.

Para concluir, hace faltar señalar un detalle sobre la forma de este ensayo que no puede pasar desapercibido y que refleja una vez más cómo Borges emplea recursos retóricos para darle mayor credibilidad a sus planteamientos. Sin duda, a lo largo del texto, Borges al igual que en otros ensayos utiliza distintas estrategias persuasivas para defender sus teorías; sin embargo, en este caso, es preciso prestar atención especial a la introducción del texto. Aquí, tal como se verá más adelante, el escritor argentino orienta al lector sobre la manera en que se desarrollará su interpretación sobre el poema de Keats. Borges hace una presentación del poeta británico, como se señaló al inicio, que resalta por su singularidad. En primer lugar, señala las circunstancias específicas y detalladas en las que Keats compuso el poema: “tísico, pobre y acaso infortunado en amor, compuso en un jardín de Hampstead, a la edad de veintitrés años, en una de las noches del

mes de abril de 1819” (1: 717). Inmediatamente después agrega: “Keats, en el jardín suburbano, oyó el eterno ruiseñor de Ovidio y de Shakespeare y sintió su propia mortalidad y la contrastó con la voz imperecedera del pájaro” (1: 717). Esta descripción se contrapone por completo a la primera, ya que ubica al poeta frente a lo eterno al evocar no al ave individual y concreta, sino la idea del ruiseñor que ha estado presente en la tradición literaria. Parece, entonces, que la primera descripción es un reflejo del pensamiento aristotélico; la segunda, más bien, de la concepción platónica del mundo, que piensa mediante arquetipos, y la combinación de ambas, la posibilidad de que las dos interpretaciones convivan en un mismo universo.



Conclusiones

1. En los ensayos seleccionados, Borges interviene en el canon de la tradición literaria occidental al proponer relecturas sobre historia literaria, obras y autores, tanto canónicos como periféricos. El escritor argentino mantiene una actitud creativa, desprejuiciada y productiva frente al canon que le permite formular lecturas innovadoras respecto de las interpretaciones convencionales de la crítica consagrada sobre las ideas, obras y autores que analiza. Asimismo, Borges ilumina la lectura del canon al valorar los aciertos de las obras y autores que revisa, al igual que al señalar sus limitaciones, y al entablar un diálogo crítico con las interpretaciones de la academia, llegando a plantear soluciones originales y convincentes para debates que se han mantenido por décadas y, en ocasiones, centurias. De esta manera, Borges transforma y enriquece el canon occidental.
2. En “El escritor argentino y la tradición”, Borges interviene en el debate sobre la identidad de la literatura argentina y propone, en oposición a lo que otras figuras centrales del ámbito literario argentino han sostenido, que sea vista como parte de la literatura occidental. Esto permite que la literatura latinoamericana en tanto periférica se enriquezca de una tradición milenaria y al mismo tiempo goce de la libertad de innovarla. Mediante este planteamiento, Borges no solo modifica radicalmente la percepción que se tiene sobre la tradición literaria argentina, sino que también reformula el vínculo entre una tradición periférica y el canon occidental y expone la relación que él mismo crea con el canon. En ese sentido, el ensayo puede ser visto como el marco desde el cual el resto de ensayos en esta tesis pueden ser analizados, es decir, desde la valoración positiva de la tradición, pero con la libertad y el juicio crítico para juzgarla y modificarla.
3. En “Kafka y sus precursores”, a partir de su propia lectura del canon occidental, Borges toma un planteamiento de T.S. Eliot sobre la tradición como fuente de inspiración, para transformar y enriquecer el concepto de precursor. Así, propone una interpretación del término que es radicalmente distinta del sentido convencional que tenía dentro del metatexto occidental y que modifica la forma de entender la relación entre un escritor y sus precursores. Así, Borges vuelve más productivo el término para la lectura de los textos canónicos porque amplía sus posibilidades.
4. Borges reformula el concepto tradicional de ‘precursor’ mediante ejemplos que relacionan algún aspecto de la obra de Kafka con los textos de seis autores de distintas épocas y cuyas

obras tienen naturalezas diversas. En ese sentido, la hipótesis borgeana: “cada autor crea a sus precursores”, propone una forma más abierta de concebir el término ‘precursor’, donde el pasado se vuelve fluido y subjetivo, ya que puede ser modificado por el presente. Bajo esta visión, lo que vincula a un escritor y sus precursores son aquellos aspectos que este ha desarrollado con tal potencia que se ha convertido en un referente, trascendiendo las realidades históricas de los textos y permite que las conexiones se puedan establecer mediante semejanzas filosóficas, estilísticas y estéticas. Al reinterpretar el sentido del término ‘precursor’, Borges modifica el rol que juega el lector en la formación y la transformación de la tradición al igual que en la práctica de la crítica literaria ya que le permite intervenir con mayor libertad y creatividad.

5. Borges hace una relectura a la obra de Quevedo que propone nuevas herramientas para valorarla como central en el canon occidental. Así, transforma radicalmente la manera en la que el escritor español es percibido por la crítica literaria.
6. El ensayo “Quevedo” plantea dos relecturas específicas. La primera explica por qué Quevedo, pese a ser un gran escritor, no ha recibido la fama universal que se merece. La segunda, a modo de contraste positivo, presenta la justificación por la que merece ese reconocimiento: su grandeza verbal. Las reflexiones de Borges sobre por qué Quevedo no ha pasado a la historia como un gran escritor revelan que existe cierta independencia entre la calidad estética y la fama literaria. Asimismo, Borges corrige las interpretaciones de los críticos peninsulares que admiraban a Quevedo por ser un clásico, pero no argumentaban justificadamente esta valoración y también expone ciertas limitaciones del escritor español.
7. Borges modifica la apreciación de la obra de Chesterton a partir de una característica que no había sido reconocida por el metatexto de su época. La tesis borgeana es que la irrupción de elementos pesadillescos en la narrativa policial de Chesterton se revela como parte esencial de su obra. Asimismo, el escritor argentino sostiene que este hecho muestra un aspecto de carácter psicológico sobre la obra de Chesterton: un impulso que lo inclina hacia lo monstruoso. Borges demuestra la validez de su propuesta mediante ejemplos concretos de la obra del escritor británico. También recurre a la comparación con la obra Poe, narrador de cuentos de terror y padre del género policial, para mostrar lo inusual que es la proeza de la que es capaz Chesterton y valorar positivamente su obra.

8. La obra de Chesterton había sido leída principalmente privilegiando la dimensión apologética del escritor. Borges se enfrenta a esta interpretación, muestra sus limitaciones y plantea una cuyo sentido es opuesto. De este modo, invierte los valores por los que es apreciado Chesterton, recordando que lo primordial para juzgar la obra de un escritor es su calidad estética.
9. Borges transforma la lectura de una obra clásica, como la *Comedia* dantesca o la *Oda a un ruiseñor* de John Keats, a partir de la interpretación de un fragmento de la misma, ampliamente comentado por la tradición crítica. En “La última sonrisa de Beatriz”, Borges reinterpreta un fragmento célebre de la *Comedia* y transforma el sentido de toda la obra. En “El ruiseñor de Keats”, Borges participa en el debate de la crítica angloparlante acerca de una de las estrofas del poema de Keats para plantear una lectura que aclara el sentido total de la obra.
10. En “La última sonrisa de Beatriz”, el escritor argentino identifica en una escena del Paraíso de Dante un hecho objetivo que le permite apreciar el patetismo presente en la despedida de Beatriz y que tiene que ver con Dante escritor y con Dante como personaje. Las imágenes del horror en un lugar destinado a la armonía revelan para Borges que la consciencia del escritor sobre su experiencia vital ha interferido en el objetivo artístico en su obra.
11. En “El ruiseñor de Keats”, Borges brinda una solución al debate filosófico en torno al poema de Keats, al señalar que en el texto el poeta integra tanto la visión aristotélica del mundo como la platónica, pues se dirige a un ruiseñor concreto y a través suyo también al arquetipo del pájaro.
12. En esta tesis se ha comprobado la importancia de estudiar los ensayos borgeanos como un conjunto heterogéneo, donde las ideas dialogan entre en sí. Esta aproximación permite obtener una idea más clara e integrada sobre cuál es la visión de Borges sobre la creación literaria.
13. Mediante el análisis de los ensayos seleccionados se ha podido apreciar la estrecha relación entre forma y contenido que trabaja Borges en sus textos. La manera de construir los argumentos se basa en ciertas estrategias retóricas para plantear una idea, una solución o una teoría novedosa y predisponer al lector a recibir positivamente las relecturas borgeanas. No obstante, cabe recalcar que sus reinterpretaciones son eficaces principalmente gracias a que,

pese a contradecir a la crítica consagrada, son innovadoras y están fundamentadas sobre la base de explicaciones sólidas.

14. Finalmente, se ha podido apreciar en los ensayos borgeanos que, junto al estilo dubitativo que suele caracterizar el lenguaje de Borges, también se erige un estilo profundamente afirmativo, vinculado al desarrollo de ideas sobre estética e interpretación literaria.



Bibliografía citada

- Adur Nobile, Lucas Martín. “Chesterton: una lectura a contrapelo”. *Letras*, n° 81, 2020, pp. 171-89.
- Alazraki, Jaime. “Oxymoronic structure in Borges’ essays”. *Books Abroad*, 1971, pp. 420-27. *Borges Center, University of Pittsburgh*, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Oxymoronic.pdf>.
- Alazraki, Jaime. “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges”. *Hispanic Review*, vol. 52, n° 3, 1984. <http://136.142.35.32/sites/default/files/Alazraki%20El%20texto.pdf>.
- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Traducida en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre, Centro cultural “Latium”, 1922.
- Anderson Imbert, Enrique. “Chesterton en Borges”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 2, 1973, pp. 469-94. *Universidad Complutense Madrid*, <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI7374110469A>.
- Arenas Cruz, María Elena. “La abducción creativa en los ensayos de Borges”. *Variaciones Borges*, n° 5, 1998, pp. 37- 46. *Borges Center, University of Pittsburgh*, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0502.pdf>.
- Balderston, Daniel. “Borges. El escritor argentino y la tradición (occidental)”. *Cuadernos Americanos*, 1997, pp. 167-78. *Borges Center, University of Pittsburgh*, https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Cuadernos%20Americanos_0.pdf.
- . “Borges, ensayista”. *El siglo de Borges*, 1999, pp. 565-77. *Borges Center, University of Pittsburgh*, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Borges%2C%20ensayista.pdf>.
- . “Borges y sus precursores”. *Itinerarios*, vol. 14, 2011, pp. 113-20. *Borges Center, University of Pittsburgh*, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Balderston%20Itinerarios%2014.pdf>.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Editorial Paidós, 1967.
- Barrenechea, Ana María. “Borges entre la eternidad y la historia”. *España en Borges*. Ediciones el Arquero, 1990, pp.123-138. *Borges Center, University of Pittsburgh*, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Barrenechea%20Borges%20entre%20la%20eternidad.pdf>.
- Benavides, Washington. “Reencuentro con Beatriz”. *Alpialdelapalabra*, 18 dic. 2014, https://alpialdelapalabra.blogspot.com/2014/12/washington-benavides-reencuentro-con_18.html?m=0.

- Bioy Casares, Adolfo. "Libros y amistad". *La otra aventura*. Editorial Galerna, 1968, pp. 139-53.
- Bloom, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Traducción de Damián Alou, Editorial Anagrama, 1995.
- Borges, Jorge Luis. "Elementos de preceptiva". *Borges en sur 1931-1981*. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carrillo y Mercedes Rubio de Socchi. Emecé, 2004, pp. 121-5.
- . Prólogo. *Obras completas*. vol. 1. RBA Coleccionables, 2005, p. 55.
- . "El escritor argentino y la tradición". *Obras completas*, vol. 1, RBA Coleccionables, 2005, pp. 267-74.
- . "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Obras completas*, vol. 1, RBA Coleccionables, 2005, pp. 431-43.
- . "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto". *Obras completas*, vol. 1, RBA Coleccionables, 2005, pp. 600-6.
- . "El Aleph". *Obras completas*, vol. 1, RBA Coleccionables, 2005, pp. 617-27.
- . "La flor de Coleridge". *Obras completas*, vol. 1, RBA Coleccionables, 2005, pp. 639-41.
- . "Quevedo". *Obras completas*, vol. 1, RBA Coleccionables, 2005, pp. 660-66.
- . "Nathaniel Hawthorne". *Obras completas*, vol. 1, RBA Coleccionables, 2005, pp. 670-85.
- . "Valéry como símbolo". *Obras completas*, vol. 1, RBA Coleccionables, 2005, pp. 686-87.
- . "Sobre Oscar Wilde". *Obras completas*, vol. 1, RBA Coleccionables, 2005, pp. 691-93.
- . "Sobre Chesterton". *Obras completas*, vol. 1, RBA Coleccionables, 2005, pp. 694-96.
- . "Kafka y sus precursores". *Obras completas*, vol. 1, RBA Coleccionables, 2005, pp. 710-12.
- . "El ruiseñor de Keats". *Obras completas*, vol. 1, RBA Coleccionables, 2005, pp. 717-19.
- . "De las alegorías a las novelas". *Obras completas*, vol. 1, RBA Coleccionables, 2005, pp. 744-46.
- . "Sobre los clásicos". *Obras completas*, vol. 1, RBA Coleccionables, 2005, pp. 772-74.
- . "La poesía". *Obras completas*, vol. 2, RBA Coleccionables, 2005, pp. 254-66.
- . "El encuentro en un sueño". *Obras completas*, vol. 2, RBA Coleccionables, 2005, pp. 367-69.

- . “La última sonrisa de Beatriz”. *Obras completas*, vol. 2, RBA Coleccionables, 2005, pp. 370-72.
- . “Franz Kafka: La metamorfosis”. *Obras completas*, vol. 2, RBA Coleccionables, 2005, pp. 585-587.
- . “El cuento policial”. *Obras completas*, vol. 2, RBA Coleccionables, 2005, pp. 677-85.
- . Prólogo. *El ojo de Apolo*, de G. K. Chesterton. Traducción de Borges, Jorge Luis, *et al.* Ediciones Siruela, 2003. *Lecturlandia*, file:///Users/dianalcal/Downloads/15%20-%20El%20ojo%20de%20Apolo%20-%20Gilbert%20Keith%20Chesterton%20(1).pdf .
- “La Divina Comedia”. *Obras completas*, vol. 2, RBA Coleccionables, 2005, pp. 677-85.
- . “Clase n°19. Poemas de Robert Browning. Una charla con Alfonso Reyes, The Ring and the Book”. *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires.* Clases recopiladas por Martín Arias y Martín Hadis, editado por Yorik, Epublibre, 2013, pp. 383-402.
- . “Modos de G. K. Chesterton”. *El laberinto del verdugo*, 2016 (originalmente publicado en *Revista Sur*, n° 22, 1936.), <https://ellaberintodelverdugo.blogspot.com/2016/10/jorge-luis-borges-modos-de-g-k.html>.
- . “Los laberintos policiales y Chesterton”. *Borges todo el año*, 2018 (originalmente publicado en *Revista Sur*, n° 10, 1935), <https://corehi.files.wordpress.com/2018/04/los-laberintos-policiales-y-chesterton.pdf>.
- Butler, Rex. “Re-reading ‘Kafka and his precursors’”. *Variaciones Borges*, n° 29, 2010, pp. 93-105. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24881285>.
- Cajero Vázquez, Antonio. “Del concepto de ‘precursor’ al manuscrito de ‘Kafka y sus precursores’”. *Variaciones Borges*, n° 38, 2014, pp. 121-136. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24881344>.
- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Tusquets, 1993.
- Castro García, Ricardo J. “Los significados de lo demoníaco: abstracciones del mal en la narrativa de *Roberto el Diablo*”. *Medievalia*, n° 48, 2016, pp. 157-169, file:///Users/dianalcal/Downloads/324-1085-1-PB.pdf.
- Catelli, Nora. “La cuestión americana en «El escritor argentino y la tradición»”. *Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina*. Universidad Nacional de Entre Ríos, UNER, 2020, pp. 39-54.
- Chesterton, G. K. *El candor del Padre Brown*. Traducido por Alfonso Reyes, Ediciones Generales Anaya, 1982.

- Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books, 2000.
- De Castro, Juan E. “De Eliot a Borges: tradición y periferia”. *Iberoamericana* (2001-), vol. 7, n° 26, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2007, pp. 7-18. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/41676300>.
- Eliot, T.S. “Tradition and the Individual Talent”. *Perspecta*, vol. 19, 1982, pp. 36-42. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/1567048?seq=1>.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Breve diccionario de términos literarios*. 2.ª ed., Alianza Editorial, 2015.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Traducido por Luis López Ballesteros, editado por Sebastián Arena, Epublibre, 2013.
- Frisch, Mark. *You might be able to get there from here: Reconsidering Borges and the Postmodern*. Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
- García Bryce, Ariadna. “Borges criollista y clásico: cambio y continuidad en su lectura de Quevedo”. *La Perinola*, n° 15, 2011, pp. 113-130. <file:///Users/dianalcal/Downloads/borges-criollista-y-clasico-cambio-y-continuidad-en-su-lectura-de-quevedo-975603.pdf>.
- Gayton, Gillian. “Jorge Luis Borges y G. K. Chesterton”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2016, pp. 312-315, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jorge-luis-borges-y-g-k-chesterton/>.
- Giordano, Alberto. “Borges. La forma del ensayo”. *Punto de vista*, vol. 14, n° 40, 1991, pp. 32-40. *Borges Center, University of Pittsburgh*, <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/giordano%20borges%20la%20forma.pdf>.
- Giordano, A. (1997). Borges y la ética del lector inocente. Sobre los *Nueve ensayos dantescos*. *Variaciones Borges*, 4.
- Hart, Thomas R. “The literary criticism of Jorge Luis Borges”. *MLN*, vol. 78, n° 5, 1963, pp. 489-503. *Borges Center, University of Pittsburgh*, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Hart.pdf>.
- Henríquez Ureña, Pedro. “El descontento y la promesa”. *Ensayos*. Allca XX, Biblioteca Nacional del Perú, 1998, pp. 273-86.
- Hernaiz, Sebastián. “Borges, *reescriptor*. En torno a “El escritor argentino y la tradición” y la *intriga* de sus contextos de publicación”. *Estudios filológicos*, n° 63, 2019, https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132019000100081.
- Jurado, Alicia. “Borges y el ensayo”. *Anthropos*, 1993, pp. 70-4. *Borges Center, University of Pittsburgh*, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Jurado.pdf>.

- Kafka, Franz. *El castillo*. Traducido cedida por EDAF, Editorial Seix Barral, S.A., 1984.
- . "Un mensaje imperial". *Ciudad seva*, <https://ciudadseva.com/texto/un-mensaje-imperial/>.
- Keats, John. "Ode to a Nightingale". *Poetry Foundation*, <https://www.poetryfoundation.org/poems/44479/ode-to-a-nightingale>.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Borges. La invención por la palabra". *Boletín de la Real Academia Española*, 1981, pp. 23-42, https://apps.rae.es/BRAE_DB_PDF/TOMO_LXI/CCXXII/LazaroCarreter_23_41.pdf.
- Londoño, Julio César. "Borges o la crítica". *Borges studies online*. 14 abr. 2001. *Borges Center, University of Pittsburgh*, <https://www.borges.pitt.edu/bsol/london.php>.
- Manzi, Joaquín. "Pensar la tradición después de Borges". *La tradición teórico crítica en América Latina. Mapas y perspectivas*. UNAM, 2013, pp. 149-64. *Borges Center, University of Pittsburgh*, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Manzi%20-%20Pensar%20la%20tradicion%20despues%20de%20Borges.pdf>.
- Marín, P. (2011). Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges: La magia secreta del escritor. *Cincinnati Romance Review*, 32, 55-69.
- Martínez Gramuglia, Pablo. "Ricardo Rojas: una modernidad argentina". *Anuario del Centro de Estudios Históricos*, Vol. 6, n°16, 2006, pp. 313-334. *Dialnet*, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3740406>.
- Matamoro, Blas. "Borges en el espejo de Quevedo". *Variaciones Borges*, n° 10, 2000, pp. 139-144. *Borges Center, University of Pittsburgh*, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1007.pdf>.
- Montano, Rafael. "'El Aleph': Dante y los dos Borges". *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 27, n° 2, 2003, pp. 307-25. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/27763832>.
- Narbona, Rafael. "León Bloy: el loco de Dios". *El cultural*, 26 nov. 2019, https://www.lespanol.com/el-cultural/blogs/entreclasicos/20191126/leon-bloy-loco-dios/447575242_12.html#:~:text=Tras%20leer%20sus%20diatribas%20y,el%20esti%C3%A9rcol%20de%20nuestra%20%C3%A9poca%E2%80%9D.
- Nordquist, Richard. "Yeats and 'The Symbolism of Poetry'." Traducción propia. *ThoughtCo*, 2019, <https://www.thoughtco.com/symbolism-of-poetry-by-wb-yeats-1690312>.
- Ortiz, Rodolfo. "Las deslecturas de Borges: Eliot, el traductor argentino y la tradición". *Variaciones Borges*, n° 37, 2014, pp. 37-52. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/24882826?seq=1>.

- Pastormerlo, Sergio. *Borges crítico*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Pierce, Joseph. G. K. *Chesterton. Sabiduría e inocencia*. Traducido por Carmen González del Yerro Valdés, Ediciones Encuentro, 1998.
https://books.google.com.pe/books?id=swabduRri-AC&pg=PA3&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false
- Premat, Julio. “Borges. Traición, tradición, transgresión”. *Variaciones Borges*, n° 21, 2006, pp. 9-21. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/24880521>.
- Real Academia Española. “Aureliano Fernández-Guerra y Orbe”. RAE,
<https://www.rae.es/academico/aureliano-fernandez-guerra-y-orbe>.
- Reisz de Rivarola, Susana. *Teoría literaria. Una propuesta*. Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989.
- . “Borges: teoría y praxis de la ficción fantástica. A propósito de “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto””. *Lexis*, vol. 6, n° 2, 1982,
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4798/4799>.
- Reyes, Alfonso. “Apostillas a Quevedo”. *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. 6, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 85-88.
<https://core.ac.uk/download/pdf/71612736.pdf>.
- . Prólogo. *El hombre que fue jueves*, de G. K. Chesterton. Traducido por Alfonso Reyes, 1919, pp. 3-7. <https://www.shu.edu/chesterton/upload/El-Hombre-Que-Fue-Jueves.pdf>.
- Riandière La Roche, Josette. “Entender y anotar los textos políticos de Quevedo: las exigencias de la Historia”. *La Perinola*, n° 4, 2000, pp. 345-366. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* http://www.cervantesvirtual.com/portales/rosalia_de_castro_ga/obra/entender-y-anotar-los-textos-politicos-de-quevedo-las-exigencias-de-la-historia-0/.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. E.P. Dutton, 1978.
- Sarlo, Beatriz. *Borges en las orillas*. Seix Barral, 2003.
- Schwartz, Lía. “Las sátiras de Quevedo y su recepción”. *Centro Virtual Cervantes*,
https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/introduccion.htm.
- Steiner, George. *Tolstói o Dostoievski*. Traducido por Agustí Bartra, Ediciones Siruela, 2002.
- Vargas Llosa, Mario. *Medio siglo con Borges*. Alfaguara, 2000.
- Williamson, Edwin. *Borges. Una vida*. Barcelona: Seix Barral, 2007.
- Yelin, Julieta. “Kafka en Argentina”. *Hispanic Review*, vol. 78, n°, University of Pennsylvania Press, 2010, pp. 251-73. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/25703519>.