



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

“CON PREVIO FERVOR Y CON UNA MISTERIOSA LEALTAD”: TEORIZACIÓN
SOBRE EL ACTO DE LEER EN *OTRAS INQUISICIONES* DE JORGE LUIS BORGES

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura Hispánica que presenta el

Bachiller:

ARTURO FLORENTINO RUIZ MAUTINO

ASESORA: DRA. SUSANA REISZ CANDREVA

2017



Resumen

Esta tesis examina las formulaciones sobre el acto de leer en ocho ensayos del libro *Otras inquisiciones*, de Jorge Luis Borges. Los postulados teóricos de Borges contribuyen a la resolución de problemas estéticos, a la discusión sobre la mutabilidad del valor literario, y a la dilucidación de programas poéticos. Asimismo, prefiguran los trabajos publicados algunas décadas después por críticos como Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Félix Vodička y Frank Kermode. Propongo que, en “Formas de una leyenda” y “De las alegorías a las novelas”, Borges construye genealogías que revelan cómo la sucesión de horizontes de expectativa determina variaciones textuales de un mismo argumento y la pérdida de legitimidad de la escritura alegórica. En «Sobre “The Purple Land”», operativiza la noción de ‘lector previsto’ para explicar algunas decisiones escriturales de Guillermo Enrique Hudson. En “El ruiseñor de Keats”, explicita una norma literaria y se posiciona como sujeto lector poseedor de una verdad hermenéutica. En “Quevedo” y “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, presenta dos maneras polares de acercarse al texto literario. Por último, en “Sobre los clásicos” y “El primer Wells” privilegia el placer estético como elemento fundamental en la constitución del canon literario.

Agradecimientos

Agradezco a quienes estuvieron a mi lado desde la concepción de esta tesis hasta su culminación. A mis padres Susana y Wilfredo, por su apoyo y aliento incondicionales. A mi asesora, la Dra. Susana Reisz, por sus palabras iluminadoras, su paciencia y su contagioso entusiasmo por la investigación humanística. A Mio Kobayashi, por su confianza ilimitada en mi capacidad de trabajo. Y a aquellos amigos míos que no dudaron del resultado de la investigación, aun cuando lo único que existía era la intuición de hacia dónde debía dirigirse.



Índice de contenido

Introducción.....	3
Capítulo 1: Recepción literaria y diacronía.....	10
1.1. Mutaciones genéricas: “Formas de una leyenda”.....	10
1.2. Desplazamiento de un macro-horizonte: “De las alegorías a las novelas”	19
1.2.1. Coincidencia e instrumentalización: <i>El idioma de los argentinos</i> (1928).	23
1.2.2. Romanticismo frente a Clasicismo: “La postulación de la realidad” (en <i>Discusión</i> , 1932).....	24
1.2.3. Coincidencia sobre la alegoría: “De las alegorías a las novelas”, “Nathaniel Hawthorne” (en <i>Otras inquisiciones</i> , 1952).....	26
Capítulo 2: Recepción literaria y sincronía.....	35
2.1. El lector previsto: «Sobre “The Purple Land”».....	35
2.2. Teoría del lector platónico: “El ruiseñor de Keats”	44
2.3. Del procedimiento al diálogo inagotable: “Quevedo” y “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”	60
Capítulo 3: Formación del canon y el placer del texto.....	77
3.1. El clasicismo y la discusión del placer: “Sobre los clásicos” y “El primer Wells”	77
Conclusiones.....	95
Bibliografía citada.....	99

I believe that we are, at the core, reading animals and that the art of reading, in its broadest sense, defines our species. We come into the world intent on finding narrative in everything: in the landscape, in the skies, in the faces of others, and, of course, in the images and words that our species creates.

Alberto Manguel, *A Reader on Reading*

Reader and this notion of his.

Reader and his mind full of clutter.

What is a novel in any case?

David Markson, *Reader's Block*

–También yo siento la necesidad de releer los libros que ya he leído –dice un tercer lector–, pero en cada relectura me parece leer por vez primera un libro nuevo. ¿Seré yo que sigo cambiando y veo nuevas cosas que antes no había advertido? ¿O bien la lectura es una construcción que toma forma al juntar un gran número de variables y no puede repetirse dos veces siguiendo el mismo dibujo?

Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*

Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual.

Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*

Introducción

Parte de la dificultad de aprehender conceptualmente la singularidad del género ensayístico se encuentra reflejada en las definiciones que registran los primeros diccionarios del idioma para el término ‘ensayo’. El Diccionario etimológico del Dr. Francisco del Rosal, fechado en 1611, encuentra que un ensayo es “ardid o traza maliciosa”, y que la palabra proviene del latín “*sagio*, que es con astucia y agudeza prevenir lo futuro”. El tomo tercero del *Diccionario de autoridades*, de 1732, consigna la noción de “Inspección, reconocimiento y examen del estado de las cosas, y lo mismo que Ensaye y prueba: como el de una Comédia, torneo o otro festejo”. Deberán transcurrir 121 años hasta que el Diccionario General de Ramón Joaquín Domínguez amplíe tal definición con la acepción “Operación analítica previamente investigadora”, la cual, si bien se encuentra aún alejada de la noción literaria que anima la presente investigación, encierra ya la idea de indagación racional. El primer diccionario editado por la Real Academia Española que incorpora la noción moderna de ensayo es el de 1869, solo treinta años antes del nacimiento de Jorge Luis Borges en una casa de la calle Palermo en Buenos Aires. Allí, se lee que un ensayo es un “Escrito, generalmente breve, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia”, definición que, desde su sobria concisión y su precisión relacional, prefigura algunas de las más interesantes reflexiones que el siglo XX ha producido sobre la naturaleza de dicho género.

Recurro a la ilusoria seguridad de los diccionarios con el propósito de introducir el corpus textual al que está dedicada esta investigación. Al fin y al cabo, aquel que decide embarcarse en el estudio de la producción ensayística de Borges se encuentra con al menos dos problemas, de los cuales el relativo a la captación de su naturaleza genérica no es el menos apremiante. Junto con este escollo, existe el temor de que el aporte de la investigación se difumine en un horizonte de estudios críticos de dimensiones monstruosas, y de que aquello que de original pueda tener la indagación se vea debilitado por la existencia de voces insólitas que por una u otra razón no llegaron a incorporarse a la bibliografía crítica. La solución que exige esta circunstancia, naturalmente, es la selección. Mi propósito no ha sido abordar el examen de todos los ensayos escritos por Borges, tarea hercúlea para la que me falta el tiempo más que la disposición anímica. He decidido

concentrarme solo en un pequeño subgrupo perteneciente al conjunto de textos que Borges tituló *Otras inquisiciones*, acaso su libro de ensayos más famoso. Como emparentados por la sinuosa historia de las acepciones del término ‘ensayo’, los trabajos de *Otras inquisiciones* despliegan razonamientos cuyo fundamental género de malicia radica en la ironía, y que configuran, como reclama la definición contenida en el Diccionario de la Academia de 1869, empresas cognoscitivas de extensión reducida, pero de una densidad categorial sorprendente.

La primera edición de *Otras inquisiciones* es la editada por Sur en 1952. Para la presente investigación, tomo como base la versión definitiva de *Otras inquisiciones*, que es la que figura en todas las ediciones de las obras completas de Borges, y que corresponde a la tercera edición publicada por Emecé Editores en 1966. Esta no solo carece de algunos textos incluidos en la edición de 1952, sino que incorpora el ensayo titulado “Sobre los clásicos”, el segundo con ese nombre que Borges llegó a publicar. Conjeturo que tal adición no es gratuita en el subcapítulo llamado “El clasicismo y la discusión del placer”, perteneciente al tercer capítulo de la tesis. Por otra parte, las citas de *Otras inquisiciones*, así como de los libros que Borges admitió que fueran reeditados, fueron extraídas de los tres volúmenes de las *Obras Completas* de Jorge Luis Borges publicados por Emecé entre 2009 y 2010, cuya edición estuvo a cargo de Rolando Costa Picazo e Irma Zangara.

En un artículo del 2010 titulado “La herencia Borges”, Alan Pauls observó que casi no hay personajes escritores en la obra ficcional de Borges, «y cuando los hay, como en el caso de Carlos Argentino Daneri, el antihéroe lamentable de “El Aleph”, son patéticos, débiles, el colmo de la pomposidad y la inoperancia» (Pauls 184). A diferencia de sus personajes escritores, halla Pauls que los personajes lectores de Borges participan de una excentricidad radicalmente eficaz, de manera que sus actos de lectura llegan a constituir peripecias, y, gracias a ellos, logran derribar toda clase de determinaciones de cara a la concreción de sus destinos. Decidí reconducir esa lección al ámbito del ensayo prestando atención a las diversas maneras en que Borges concibe el acto de leer en conexión con situaciones tan disímiles como la determinación teórica del estatuto de clásico literario (“Sobre los clásicos”), la disputa por concretar la interpretación más adecuada de un poema romántico inglés (“El ruiseñor de Keats”) o la instauración de una genealogía que explique la actual invalidez estética de la escritura alegórica (“De las alegorías a las

novelas”). En tales escenarios, el acto de leer es tematizado, instrumentalizado y examinado según una variedad de estrategias que obedecen a los intereses retóricos del ensayo en cuestión. Probablemente el ejemplo más preciso de esto lo constituya el ensayo “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, en el que Borges elabora una teoría de la lectura adecuada para el elogio de la producción dramática de Shaw. En ese sentido, los planteamientos teóricos de Borges nunca dejan de ser interesados, y se insertan en estructuras orgánicas cuyo análisis creo no haber descuidado.

La rehabilitación de la dimensión crítica de la escritura borgesiana ha sido ejecutada por Sergio Pastormerlo en su libro *Borges crítico*. De manera paralela a ese proyecto, esta investigación busca rehabilitar la dimensión teórica del ensayo borgesiano, en particular, aquella relativa al acto de leer. Parto de la asunción de que, en la historia de la teoría literaria, algunas de las indagaciones más interesantes, si bien con limitada vigencia, acerca de la naturaleza y los alcances de la recepción literaria fueron llevadas a cabo por los académicos alemanes vinculados a la llamada Escuela de Constanza, entre cuyas filas destacaron Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss. He querido articular un diálogo entre *Otras inquisiciones* y textos claves de la llamada estética de la recepción, de manera que pueda salir a la luz el potencial teórico de los ensayos de Borges. Es claro que, como ha señalado Theodor Adorno en su célebre “El ensayo como forma”, el texto ensayístico, “Con listeza de campesino disfrazada de primordialidad, se niega a cumplir las obligaciones del pensamiento conceptual” (Adorno 16) en la medida que se resiste a esclarecer metódicamente la construcción de sus principios y a agotar sistemáticamente todas las dimensiones de su objeto de estudio. Con esa condición, habría resultado inapropiado homologar los textos de Borges con aquellos de Jauss, Iser, Peter Steiner, Félix Vodička o Erwin Wolff que he invocado a lo largo de la investigación. Puesto que el proyecto de rehabilitación teórica de los ensayos de Borges exige discernir y tomar en serio aquello que de científico-ideográfico se encuentra en ellos, la diferencia entre los textos de *Otras inquisiciones* y los de los teóricos mencionados debería obedecer, como ha propuesto Max Bense en “Sobre el ensayo y su prosa”, no tanto a la distancia entre lo literario y lo científico, sino a la brecha que separa “los conceptos de belleza intelectual (*Schöngeistige*) y finura intelectual (*Feingeistige*)” (Bense 28). Para el filósofo alemán, la reflexión “más intuitiva e irracional” impregna el ensayo de belleza intelectual, en tanto que

“Lo ensayístico de fineza intelectual se desarrolla a partir de preocupaciones axiomáticas y definitorias sobre un tema bastante determinado, que corresponde a una ciencia” (28). Sin embargo, aun aceptando esa distinción, los textos de *Otras inquisiciones* aparecen como objetos singulares, regidos por una lógica demostrativa que, si bien elude las rigurosidades de los métodos deductivo e inductivo, no deja de ser regular y elocuente. María Elena Arenas Cruz propone que los textos de *Otras inquisiciones* concretizan un tipo de razonamiento conocido como ‘abducción creativa’, el cual implica arribar a una verdad provisional soportada por una ley “inventada *ex novo*” (Arenas Cruz 40). Para la crítica española, los referidos ensayos de Borges se plantean enigmas cuya resolución depende, siguiendo el modelo de la ‘abducción creativa’, de reglas imaginarias provenientes de la literatura, la filosofía y la religión. El examen de los ensayos “Formas de una leyenda”, “De las alegorías a las novelas”, «Sobre “The Purple Land”», “El ruiseñor de Keats”, “Quevedo”, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, “Sobre los clásicos” y “El primer Wells” confirma esa hipótesis. Los problemas que se proponen resolver movilizan cuestiones fundamentales de la crítica literaria, para cuya resolución no deja de ser vital el auxilio de proposiciones sobre el acto de leer.

La selección de este grupo de ensayos no es arbitraria. La edición de 1966 de *Otras inquisiciones* consta de treinta y cinco ensayos, de los cuales he elegido los ocho arriba mencionados. Teniendo en cuenta solo el tema principal de cada ensayo, una clasificación de los textos de *Otras inquisiciones* podría ser la siguiente:

1. **Discusión de tópicos de estética y/o metafísica (11):** “La muralla y los libros”, “La flor de Coleridge”, “El sueño de Coleridge”, “Magias parciales del Quijote”, “El enigma de Edward FitzGerald”, “El idioma analítico de John Wilkins”, “Kafka y sus precursores”, “El ruiseñor de Keats”, “El espejo de los enigmas”, “Nueva refutación del tiempo”, “Sobre los clásicos”.
2. **Perfiles literarios de autores específicos (8):** “Quevedo”, “Nathaniel Hawthorne”, “Valéry como símbolo”, “Sobre Oscar Wilde”, “Sobre Chesterton”, “El primer Wells”, “Pascal”, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”.
3. **Comentarios de libros específicos (8):** “El tiempo y J. W. Dunne”, “La Creación y P. H. Gosse”, “Las alarmas del doctor Américo Castro”, “El

Biathanatos”, “Dos libros”, “Anotación al 23 de agosto de 1944”, «Sobre el “Vathek” de William Beckford», «Sobre “The Purple Land”».

4. **Genealogías y revisiones diacrónicas (7):** “La esfera de Pascal”, “Del culto de los libros”, “De alguien a nadie”, “Formas de una leyenda”, “De las alegorías a las novelas”, “Historia de los ecos de un nombre”, “El pudor de la historia”.

5. **Comentario sociológico (1):** “Nuestro pobre individualismo”.

El corpus de la tesis incluye al menos un ensayo de cada grupo, con excepción de “Nuestro pobre individualismo”. La pertenencia a cada uno de los grupos arriba delineados ayudó a segmentar los capítulos de la tesis. Tanto “Formas de una leyenda” como “De las alegorías a las novelas”, pertenecientes al cuarto grupo, configuran pequeños estudios sobre escenarios en los que el paso del tiempo o, como arguyo, el desplazamiento de sucesivos horizontes de expectativa (Jauss 2000) determina modos diversos de aproximación a los textos literarios. Ambos ensayos son estudiados en el primer capítulo de la investigación, que lleva el título de “Recepción literaria y diacronía”.

El capítulo segundo recibe el nombre de “Recepción literaria y sincronía”. Examino allí las maneras en que Borges afronta la recepción literaria en escenarios en los que el cambio histórico no representa una variable significativa para el proceso de la lectura de textos literarios. Del diálogo con Jauss, fundamental en el primer capítulo, paso al diálogo con Iser, en tanto constructor de un modelo fenomenológico del acto de leer; con Lukács, en tanto analista de la oposición alegoría-novela; con Erwin Wolff, en tanto precursor teórico acerca de las formas de figuración del lector en el texto literario; con Michel Foucault, en tanto acuñador de la categoría ‘función autor’, vital para el entendimiento de la figura del autor desde el punto de vista del lector. El segundo capítulo está dedicado a los ensayos «Sobre “The Purple Land”», “El ruiseñor de Keats”, “Quevedo” y “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”. He agrupado en un mismo subcapítulo el análisis de los dos últimos ensayos de este grupo puesto que refieren modos antitéticos de entender la relación entre lector y texto. Por otro lado, no puede entenderse el subcapítulo dedicado a “El ruiseñor de Keats” sin la previa lectura del segundo subcapítulo del primer capítulo, dado que la oposición entre aristotelismo y platonismo, presentada como

explicativa del agotamiento de la alegoría en “De las alegorías a las novelas”, halla aplicación en el trabajo metacrítico en torno al clásico poema de Keats.

El tercer capítulo está dedicado a los ensayos “Sobre los clásicos” y “El primer Wells”. Recibe el nombre de “Formación del canon y placer del texto”, en la medida que, como pretendo demostrar, ambos elementos aparecen estrechamente unidos en los ensayos de Borges. Para la lectura de ambos ensayos, resulta significativa la relación intratextual con el primer ensayo que Borges tituló “Sobre los clásicos”, publicado en el número 85 de la revista *Sur* en 1941. Asimismo, me han sido de utilidad las reflexiones de Frank Kermode en su libro *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon*, donde busca rehabilitar la discusión académica sobre el canon literario y arriba a conclusiones interesantes sobre el tipo de placer estético que promueven los textos que lo integran.

No he encontrado ningún texto que aborde íntegramente las cuestiones teóricas que me interesa destacar en *Otras inquisiciones*. Existen, por cierto, textos dedicados al libro que enfatizan aspectos generales del mismo, como el ya referido artículo de María Elena Arenas Cruz, que busca precisar el procedimiento retórico habitual de sus ensayos. Entre tales estudios, destaco los artículos “Borges, ensayista”, de Daniel Balderston, que hace un repaso lúcido de los principales temas y procedimientos del libro; “La ironía de Jorge Luis Borges en *Otras inquisiciones*”, de Camilo Fernández Cozman, que analiza el empleo de la ironía como herramienta polémica, sobre todo en “Las alarmas del doctor Américo Castro”; “The literary criticism of Jorge Luis Borges”, de Thomas Hart, donde examina las conexiones entre el pensamiento de Benedetto Croce y los ensayos de *Otras inquisiciones*. Guardo especial gratitud a dos libros que me han permitido descubrir facetas insospechadas de los ensayos de Borges. El primero es *Modos del ensayo: De Borges a Piglia*, de Alberto Giordano, que resulta particularmente interesante cuando explicita las estrategias político-culturales que saturan algunos ensayos de juventud del escritor argentino. El segundo es el magnífico *Borges crítico*, donde Sergio Pastormerlo, como ya he mencionado, aborda la dimensión crítica de la escritura borgesiana, y cuyo principal mérito, a mi parecer, es el de no olvidar ni siquiera aquellos ensayos que no figuran en ninguno de los grandes libros de Borges (*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos*, *Discusión*, *Historia de la eternidad*), y que han visto la luz editorial gracias a proyectos compilatorios como *Textos recobrados* y *Textos cautivos*.

Existe un trabajo que se propone un objetivo similar al que motiva esta investigación. Se trata del artículo “Borges y Jauss: Sobre las relaciones entre la estética de la recepción y el posmodernismo”, de Jürgen Becker, que sintetiza escuetamente los postulados teóricos de Jauss en *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria y Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Sin embargo, su revisión de la obra de Borges se limita al relato “Pierre Menard, autor del Quijote”, de referencia ineludible en un estudio sobre teoría de la recepción. En general, el examen de cada uno de los ocho ensayos que conforman el corpus de esta investigación ha demandado una bibliografía crítica particular. Pongo como ejemplo el análisis de “Quevedo”, que reclamó trabajos que clarificaran la compleja relación entre Borges y el autor de *La vida del Buscón*. Entre ellos, destaca “Borges en el espejo de Quevedo”, de Blas Matamoro, que traza analogías estimulantes entre las vidas y visiones estéticas de ambos escritores.

Max Bense no se equivoca al sostener que el ensayo literario es el “resultado de un *ars combinatoria* literaria”, de modo que “Todo lo que hay de uno u otro modo en la proximidad de este tema, que constituye el tema del ensayo, tiene una existencia posible, entra en la combinación y origina una nueva configuración” (Bense 29). Todos los textos de Borges estudiados en esta tesis ratifican dicha afirmación. La profusión intertextual de la prosa borgesiana ha supuesto la multiplicación de notas aclaratorias, informativas y contextualizadoras. Abrigo la esperanza de que restituyan parte de una experiencia de lectura previa a la escritura de los ensayos de *Otras inquisiciones*.

Capítulo 1: Recepción literaria y diacronía

1.1. Mutaciones genéricas: “Formas de una leyenda”

En un estudio dedicado a las referencias borgesianas al hinduismo y al budismo, Didier Jaén ha observado, respecto a “Formas de una leyenda”, que «In the end result, the effect of Borges’ essay is to confront the reader with the paradoxical vision of an unreal universe which we must accept if we follow the rules of logic or else, by rejecting logic, reject the basis of the universe we call “real”» (Jaén 26). La reflexión sería precisa si el texto de Borges se propusiera, como otros ensayos de *Otras inquisiciones*, la pura formulación de una paradoja que exija al lector un esfuerzo razonador con miras a arribar a una conclusión insólita e inverificable.¹ En “Formas de una leyenda”, ese momento se hallaría hacia el final del penúltimo párrafo, en el que Borges expone la versión del origen de Buda tal como se relata en el *Lalitavistara*, un Sutra de la tradición mahayánica. De acuerdo a dicha versión, ha de aceptarse la existencia de dos Budas, uno terrenal y otro celestial, de manera que el segundo hubo determinado, instalado en los reinos celestiales, la vida del primero, es decir, la conversión de Siddhartha Gautama y la fundación de la doctrina. Escribe Borges:

Siddhartha labra cuatro formas [un anciano, un enfermo, un muerto y un monje mendicante, figuras que motivan la conversión de Siddhartha] que lo colmarán de estupor, Siddhartha ordena que otra forma declare el sentido de las primeras; todo ello es razonable si lo pensamos un sueño de Siddhartha. Mejor aún si lo pensamos un sueño en el que figura Siddhartha (como figuran el leproso y el monje) y que nadie sueña, porque a los ojos del budismo del Norte el mundo y los prosélitos y el Nirvana y la rueda de las transmigraciones y el Buddha son igualmente irreales. (OC 2:107)

La consecuencia sobrenatural se adecua al ordenamiento metafísico del budismo mahayánico. Por tanto, a mi juicio, la cancelación de la realidad y la anulación de subjetividades individuales (un tópico de su literatura fantástica: recuérdese a Unwin y

¹ Para María Elena Arenas Cruz, tal es la estructura lógica de muchos ensayos de *Otras inquisiciones*: «Igualmente, el ensayista argentino, ante la constatación de un enigma o un hecho inquietante, primero expone una serie de explicaciones más o menos verosímiles que luego descarta a favor de otras conjeturas de índole metafísica o “sobrenatural”, que juzga “más encantadoras”, que son las abducciones creativas, posibilidades sólo relativamente verosímiles. Nos ofrece como solución a los enigmas que plantea en sus ensayos conjeturas poco convincentes en el plano lógico-racional, pero que son las más sugestivas desde un punto de vista estético e imaginario» (Arenas Cruz 45).

Dunraven en “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, a los teólogos de “Los teólogos”, a Erik Lönnrot y Red Scharlach en “La muerte y la brújula”) no constituyen del todo, en “Formas de una leyenda”, una aporía irreductible hacia la que converge la argumentación del ensayo, sino solo una derivación de una llamativa *forma de la leyenda*. En aras de complementar la producción crítica escrita sobre este ensayo,² creo que resulta productivo considerar “Formas de una leyenda” como un ejemplo de genealogía que problematiza aspectos relativos a la transmisión textual, a la relación entre Oriente y Occidente, y a la instrumentalización de la literatura que deriva en la modificación interesada de la historia literaria.

“Formas de una leyenda” fue publicado en el diario *La Nación* el 8 de junio de 1952. Como ya he señalado, bosqueja una genealogía de versiones sobre el origen de Buda que se puede dividir en las siguientes etapas:

- (1) Primera etapa legendaria: Buda como emisor
- (2) Segunda etapa legendaria: Buda como referente
- (3) Etapa de asimilación occidental: Buda como referente transmutado.

A la primera etapa corresponden las dos versiones detalladas en el primer párrafo del ensayo. Dice la primera versión: “A la gente le repugna ver un anciano, un enfermo o un muerto, y sin embargo está sometida a la muerte, a las enfermedades y a la vejez; el Buddha declaró que esta reflexión lo indujo a abandonar su casa y sus padres y a vestir la ropa amarilla de los ascetas” (*OC* 2: 105). No se indica el lugar exacto de la declaración, tan solo se señala que se encuentra en “uno de los libros del canon” (105). La segunda

² Por ejemplo, Jaime Alazraki y Thomas E. Lyon han juzgado que, en “Formas de una leyenda”, «Borges attempts to elucidate “the defects of logic” in the legend of Buddha, following an expository order characteristic of many of his essays: (a) presentation of the subject or the question the essay intends to answer, (b) a summary of various theories which propound an explanation of the subject or an answer to the question (c) Borges’ own solution, and (d) a conclusion, which generally dismisses both b and c as inevitably fallible» (Alazraki y Lyon 423). Para Alazraki y Lyon, la versión del *Lalitavistara* constituye la última de una consecución de versiones seguidas por la solución borgesiana (“Lo irreal, así, ha ido agrietando la historia” [*OC* 2: 108]). Mi objeción reside en que, en este ensayo en particular, la solución borgesiana no lo es tal, puesto que constituye una pura deducción del sistema que valida el relato de los dos Budas, es decir, el budismo mahayánico. La fórmula argumentativa entrevista por Alazraki y Lyon aparece impoluta en muchos ensayos de *Otras inquisiciones* (en especial, en “La muralla y los libros”, texto en el que el “sumario de varias teorías” supone una exhaustividad enumerativa impresionante), pero no en “Formas de una leyenda”. Allí, la ausencia de (c) da lugar a un texto en el que Borges parece fungir de puro genealogista, hipótesis apoyada por el hecho de que a la presentación de la versión del *Lalitavistara* le sigue una variante atribuida a Wilde, localizada en su relato “The Happy Prince” (1888): “el príncipe feliz muere en la reclusión del palacio, sin haber descubierto el dolor, pero su efigie póstuma lo divisa desde lo alto del pedestal” (*OC* 2: 108). Por otro lado, el ensayo no cuenta con una presentación del asunto o problema, sino que principia con la enumeración directa de las versiones acerca del origen de Buda.

versión es más bien una parábola enunciada por Buda, que trata sobre “cinco mensajeros que envían los dioses; son un párvulo, un anciano encorvado, un tullido, un criminal en los tormentos y un muerto, y avisan que nuestro destino es nacer, caducar, enfermar, sufrir castigo y morir” (105). En este caso, la fuente de la elocución sí es conocida, aunque, puesto que aún se encuentra en la esfera de la oralidad, la relación autorial no es segura: “Acaso el Buddha no inventó esta amenazadora parábola; bástenos saber que la dijo (*Makkhima nikaya*, 130) y que no la vinculó nunca, tal vez, a su propia vida” (105). La segunda etapa comprende el relato del tercer párrafo, cuya fuente no llega a precisarse, y que cuenta cómo Siddhartha Gautama, después de consumir veintinueve años de su vida en un palacio, sale un día de paseo en su coche y contempla a un anciano, a un enfermo, a un muerto y a un monje mendicante “que no desea ni morir ni vivir”, después de lo cual “Siddhartha ha encontrado el camino” (106). Comprende, a su vez, la versión de la epopeya sánscrita *Buddhacarita*, según la cual el muerto que contempla Siddhartha fue creado por los dioses para motivar su conversión; la versión de “una biografía legendaria del siglo XVI”, en la que “las cuatro apariciones son cuatro metamorfosis de un dios” (107); por último, comprende la desmesurada versión del *Lalitavistara*, que refiere cómo Buda, “a quien rodean doce mil monjes y treinta y dos mil Bodhisattvas, revela el texto de la obra a los dioses; desde el cuarto cielo fijó el período, el continente, el reino y la casta en que renacería para morir por última vez; ochenta mil timbales acompañan las palabras de su discurso y en el cuerpo de su madre hay la fuerza de diez mil elefantes” (107), y que encuentra ecos en el relato evangélico: «La humanidad del Hijo, segunda persona de Dios, pudo gritar desde la cruz: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?”; la del Buddha, análogamente, pudo espantarse de las formas que había creado su propia divinidad» (107). La tercera etapa comprende las apropiaciones del relato sobre el origen de Buda gestadas en Occidente: la novela *Barlaam y Josafat*, que Borges atribuye a un monje cristiano del siglo VII,³ y cuya noticia y vicisitudes históricas obtiene de “el primer

³ En un estudio sobre la primera traducción española de *Barlaam y Josafat*, Patricia Cañizares señala que “La novela, además de transmitir una apología de la fe cristiana como la mencionada, incluye dentro del relato-marco de la vida de los santos Barlaam y su discípulo Josafat una serie de cuentos y *exempla* que contribuyeron a la difusión de la obra tanto en el mundo profano como en el eclesiástico. Esto, unido sin lugar a dudas a que su autoría durante siglos ha estado atribuida a un Padre de la Iglesia, San Juan Damasceno, provocó que en el s. XIII se comenzara a difundir la obra por casi todo Occidente a través de copias y traducciones, y que ya en el s. XIV se convirtiera en un arma defensora de la validez de la vida monástica y del libro albedrío frente a la doctrina luterana” (Cañizares 260).

volumen de *Orígenes de la novela* de Menéndez y Pelayo” (106); finalmente, la recreación irónica de “The Happy Prince” de Wilde.

Walter Ong ha escrito, acerca de las culturas orales, que “la restricción de las palabras al sonido determina no sólo los modos de expresión sino también los procesos de pensamiento” (Ong 40). Para el filósofo norteamericano, esta situación condiciona una serie de psicodinámicas que afectan la composición y la circulación de los relatos orales. Por ejemplo, para facilitar el recuerdo de lo que no accede a la fijación textual, “El pensamiento extenso en bases orales, aunque no en verso formal, tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente” (41), en tanto que las narrativas orales progresan mediante acumulación antes que a través de subordinación o análisis (43-45). Trasladar directamente estas consideraciones al análisis del ensayo de Borges resulta problemático, puesto que la frontera que Borges establece entre lo oral y lo escrito es borrosa, y solo adquiere alguna claridad entre la segunda y la tercera etapa de las arriba estipuladas. Borges afirma en el segundo párrafo del ensayo que:

La realidad puede ser demasiado compleja para la transmisión oral; la leyenda la recrea de una manera que sólo accidentalmente es falsa y que le permite andar por el mundo, de boca en boca. En la parábola y en la declaración figuran un hombre viejo, un hombre enfermo y un hombre muerto; el tiempo hizo de los dos textos uno y forjó, confundiéndolos, otra historia. (OC 2: 105)

Se aprecia que, para Borges, la transmisión oral demanda una reducción de la complejidad de la materia narrada. Esta reducción deriva en la identificación de textos disímiles, pero que comparten propiedades de contenido (el conjunto variable de individuos que determina la analogía con las etapas de la vida humana), y en la producción de un nuevo texto que circula ya no solo oralmente, sino que encuentra fijación en los escritos en sánscrito y en pali examinados por Borges.

La argumentación de Borges se complica si atendemos a su uso de la categoría ‘leyenda’. Trece años después de la publicación de “Formas de una leyenda” en *La Nación*, William Bascom publicó, en *The Journal of American Folklore*, una delimitación de las nociones de mito (*myth*), leyenda (*legend*) y cuento popular (*folktale*) que podría ayudarnos a clarificar las etapas de la genealogía de Borges. Para Bascom, los tres tipos de relato folklórico poseen características precisas que permiten la generación del siguiente esquema:

Form	Belief	Time	Place	Attitude	Principal Characters
Myth	Fact	Remote Past	Different World: other or earlier	Sacred	Non-human
Legend	Fact	Recent Past	World of today	Secular or sacred	Human
Folktale	Fiction	Any time	Any place	Secular	Human or non-human

“Three Forms of Prose Narratives” (Bascom 5)

Cuadro 1

En tanto categoría analítica que conjuga aspectos del mito y del relato folklórico, la leyenda supone un régimen de consumo no ficcional. Sus personajes principales son humanos, en la medida que “They tell of migrations, wars and victories, deeds of past heroes, chiefs, and kings, and succession in ruling dynasties. In this they are often the counterpart in verbal tradition of written history, but they also include local tales of buried treasure, ghosts, fairies, and saints” (Bascom 4-5). Podría objetarse que dicha visión corresponde al trabajo con material folklórico europeo, y que el asunto del ensayo de Borges señala la emergencia de una clase de leyenda que escapa al diagrama de Bascom. No obstante, si nos mantenemos en el horizonte de su clasificación, se observa que Borges, en las dos primeras etapas de su genealogía, da cuenta de *formas de una leyenda* que se adecuan a la segunda forma de prosa narrativa descrita por Bascom: el origen de Buda pertenece a un pasado relativamente reciente en el que rigen posiciones jerárquicas reconocibles en el presente (reyes, príncipes, cocheros); intervienen en el relato agentes no humanos (el Juez de las Sombras de la parábola perteneciente a la primera etapa;⁴ los

⁴ Leemos en el primer párrafo de “Formas de una leyenda”: “El Juez de las Sombras (en las mitologías del Indostán, Yama desempeña ese cargo, porque fue el primer hombre que murió) pregunta al pecador si no ha visto a los mensajeros; éste admite que sí, pero no ha descifrado su aviso; los esbirros lo encierran en una casa que está llena de fuego” (OC 2: 105).

dioses de la epopeya sánscrita *Buddhacarita*),⁵ pero los protagonistas son individuos humanos que sobrellevan el peso de sus decisiones éticas. La excepción viene dada por el *Lalitavistara*, en la medida que su relato incorpora elementos míticos relativos a la existencia no terrenal de Buda, en su faceta como *Bodhisattva*. Leemos en el segundo capítulo del *Lalitavistara*:

Monks, the Bodhisattva dwelt in the supreme realm of the Heaven of Joy, where he received offerings, empowerments, and was praised and revered by one hundred thousand gods. He had achieved his goal and was elevated by his former aspirations. His intelligence was such that he had attained the entire range of the Buddhadharma. Indeed his eye of wisdom was at once both vast and utterly pure. Radiating with mindfulness, intelligence, realization, modesty, and joyfulness, his mind was extremely powerful. He had mastered the perfections of generosity, discipline, patience, diligence, concentration, knowledge, and skillful means, and was adept in the fourfold path of Brahmā: great love, great compassion, great joy, and great equanimity. (Dharmachakra Translation Committee 6)

El texto rebosa en descripciones hiperbólicas que Borges juzga de la siguiente forma: “Paradójicamente, los excesos numéricos del poema quitan, no agregan, realidad; doce mil monjes y treinta y dos mil Bodhisattvas son menos concretos que *un* monje y que *un* Bodhisattva” (OC 2: 108). Desde un punto de vista cualitativo, podría decirse que el efecto de realidad del *Lalitavistara* disminuye, en comparación con las otras *formas de la leyenda*, toda vez que comporta un desplazamiento hacia el territorio del mito. Luego, no resulta sorprendente que de ese texto Borges extraiga una consecuencia de carácter fantástico, habitual por lo demás en el conjunto de sus puntualizaciones metafísicas (cf. Arenas Cruz): “Nadie se apaga en el Nirvana, leemos en un tratado famoso, porque la extinción de innumerables seres en el Nirvana es como la desaparición de una fantasmagoría que un hechicero en una encrucijada crea por artes mágicas, y en otro lugar está escrito que todo es mera vacuidad, mero nombre, y también el libro que lo declara y el hombre que lo lee” (OC 2: 107-108).

La asimilación del relato sobre el origen de Buda por parte de Occidente implicaría un cambio de registro narrativo, en sintonía con la argumentación de Bascom,

⁵ “Así, en el tercer libro de la epopeya sánscrita *Buddhacarita*, se dice que los dioses crearon a un muerto y que ningún hombre lo vio mientras lo llevaban, fuera del cochero y del príncipe” (OC 2: 107). Se trata del muerto que, durante la segunda etapa de la genealogía, provoca que Siddhartha reflexione, como parte de su camino hacia la iluminación, sobre la condición mortal del hombre.

“In passing from one society to another through diffusion, a myth or legend may be accepted without being believed, thus becoming a folktale in the borrowing society; and the reverse may also happen. It is entirely possible that the same tale may be a folktale in one society, a legend in a second society, a myth in a third” (Bascom 7). En consecuencia, la aproximación de los orientalistas a los que alude Borges en su ensayo (Edmund Hardy, Alfred A. Foucher, Carl Friedrich Koeppen, León Wieger) supone una perspectiva estetizante que da lugar a las siguientes tres observaciones:

- a) Edmund Hardy (1852-1905) “alabó el colorido de esta leyenda” (OC 2: 106).
- b) Alfred A. Foucher (1865-1962), “cuyo tono de burla no siempre es inteligente o urbano, escribe que, admitida la ignorancia previa del Bodhisattva, la historia no carece de gradación dramática ni de valor filosófico” (106).
- c) Después de afirmar que la historia de los encuentros de Siddhartha carece de verosimilitud, Borges señala que Carl Friedrich Koeppen (1803-1863) “anota que en la última forma de la leyenda, el leproso, el muerto y el monje son simulacros que las divinidades producen para instruir a Siddhartha” (106-107), idea que se aplica al caso del *Buddhacarita*.

Los orientalistas juzgan las cualidades narrativas de la leyenda, pero ello no implica una modificación del texto en sí. Podría decirse que ha tenido lugar una mutación de horizontes de expectativa (Jauss 2000: 166-171) que permite que existan discursos críticos que se enfoquen en la corrección estética de la leyenda, obliterando su valor sagrado. Para Wolfgang Iser y para Roland Barthes, aunque desde distintos presupuestos teóricos, este proceso refiere un aspecto esencial de la literatura. Utilizando la terminología de la fenomenología de la lectura de Iser, se trataría de una ‘horizontalización del repertorio’ desde el punto de vista del lector occidental, para quien:

As a result, these conventions [provenientes del mundo real] are taken out of their social contexts, deprived of their regulating functions, and so become subjects of scrutiny in themselves. And this is where fictional language begins to take effect: it deprecates the conventions it has selected, and herein lies its pragmatic function. (Iser 61)

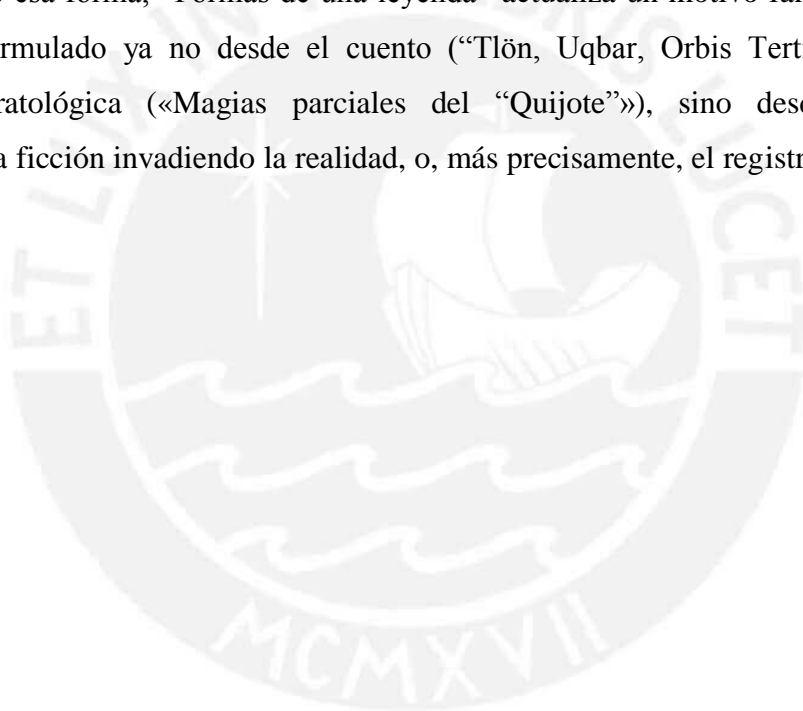
Por otro lado, desde la óptica del goce textual defendido en *El placer del texto*, Barthes observa que “El placer del texto es eso: el valor llevado al rango suntuoso de significante” (Barthes 107).

Este proceso de estetización alcanza un pico paradójico con *Barlaam y Josafat*. Por un lado, la novela atribuida a Juan Damasceno involucra un cambio de género discursivo, un desplazamiento desde la leyenda (registro que, para Bascom y para la argumentación de Borges, no implica ficcionalidad) hasta la novela. Por otro lado, se produce una apropiación digna de adjudicarse a las dinámicas del arte en tiempos anteriores a su autonomía (Bürger 83-92): “El cardenal César Baronio incluyó a Josafat en su revisión (1585-1590) del Martirologio romano” (OC 2: 106). De acuerdo a la exposición de Patricia Cañizares, la situación indicada por Borges no debería de sorprender: “Este factor [la expansión de un público deseoso de acceder al placer de la lectura] explicaría también el éxito que a finales del siglo XV cosecharía el relato [...]. La crisis espiritual que provocarán las críticas de la Reforma contribuirá a que de nuevo se comience a traducir y a adaptar con el objetivo de recuperar el fervor de la fe” (Cañizares 262). Resulta razonable, luego, que en tiempos contrarreformistas, la novela haya asumido funciones doctrinarias. El relato alcanzó tal grado de popularidad, cuenta Cañizares, que los *exempla* de *Barlaam y Josafat* reaparecen en otros textos medievales, como *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel. Lo que destaca en el texto de Borges, sin embargo, tiene que ver con la problemática relación entre realidad y ficción que se deriva de la historia de la leyenda: “[...] en 1615, Diego de Couto denunció, en su continuación de las *Décadas*, las analogías de la fingida fábula indiana con la verdadera y piadosa historia de San Josafat” (OC 2: 106). Diego de Couto (en portugués, “Diogo do Couto”, nacido en 1543 y muerto en 1616) fue un cronista portugués, responsable de organizar los archivos de Goa, ciudad ubicada al suroeste del subcontinente indio. Sus trabajos, anota Rolando Costa Picazo, “resultan esenciales para conocer la historia de los portugueses del Este, y con frecuencia aclaran también la historia de los pueblos asiáticos con los que estuvieron en contacto” (OC 2: 245). Que Borges haya accedido a esta noticia a través del texto de Menéndez y Pelayo debería plantear alguna interrogante acerca de la instrumentalización que hace el autor de *El hacedor* respecto a su intertexto. En *Orígenes de la novela*, el sabio santanderino apoya tajantemente la ficcionalidad de *Barlaam y Josafat*, mas no niega la historicidad de sus protagonistas. Leemos en el capítulo segundo del primer volumen:

Toda la obra está compuesta conforme a las leyes de la novela, y aunque la verosimilitud está bastante bien observada, muestra el libro tantos indicios de ficción, que no se puede dudar ni por un momento que es historia de pura

fantasía. Fuera una temeridad decir que nunca existieron Barlaam y Josafat, puesto que el *Martirologio* los pone en el número de los santos, y San Juan Damasceno implora su protección al acabar la obra. (Menéndez y Pelayo 48)

En “Formas de una leyenda”, por otro lado, solo se indica que Josafat es una figuración de Siddhartha, y que Barlaam lo es del ermitaño mendicante que, según las otras versiones de la leyenda en la segunda etapa de la genealogía, motiva finalmente la conversión de Buda. ¿Qué razón habría para guardar silencio respecto a la posible historicidad de ambos personajes, si no fuera porque Borges, de esa manera, subraya el hecho de que la materia ficcional logra, a inicios del siglo XVII y en un contexto específico, adquirir un estatus de verosimilitud hagiográfica negada a la leyenda de Buda en Occidente? De esa forma, “Formas de una leyenda” actualiza un motivo fantástico común en Borges, formulado ya no desde el cuento (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”) ni de la reflexión narratológica («Magias parciales del “Quijote”»), sino desde el ensayo genealógico: la ficción invadiendo la realidad, o, más precisamente, el registro que tenemos del pasado.



1.2. Desplazamiento de un macro-horizonte: “De las alegorías a las novelas”

Ana María Barrenechea ha sostenido que “De las alegorías a las novelas” “está dedicado a historiar el cambio de gusto que hizo pasar de la escritura alegórica a la novela y también de los modos de intuir la realidad entre platónicos y aristotélicos, realistas y nominalistas, con preferencias de escritura que inclinaban a las abstracciones o a la recreación de lo concreto” (Barrenechea 1990: 125). La afirmación es sin duda cierta. “De las alegorías a las novelas” resuelve una disputa de valoración sobre la alegoría haciendo uso del método genealógico típico de los ensayos de *Otras inquisiciones* (vid. “La esfera de Pascal”, “Del culto de los libros”, “De alguien a nadie”, “Formas de una leyenda”, “Historia de los ecos de un nombre”). Los términos de la disputa se establecen sobre las elaboraciones de Benedetto Croce y Gilbert Keith Chesterton: para el pensador italiano, la alegoría es un modelo compositivo prácticamente inadmisibile; para el cuentista inglés, constituye una alternativa válida de escritura, correlativa a la insuficiencia ontológica del lenguaje humano. Borges toma partido por el primero, y examina, desde el punto de vista de la variación histórica del valor artístico, cómo la alegoría pierde validez frente a la novela.

En más de un sentido, resulta sintomático que Borges principie “De las alegorías a las novelas” con la sentencia lapidaria “Para todos nosotros, la alegoría es un error estético”, y que inmediatamente después indique, entre paréntesis, que «Mi primer propósito fue escribir “no es otra cosa que un error de la estética”, pero luego noté que mi sentencia comportaba una alegoría» (OC 2: 109). Como ocurre con los juicios enunciados por Borges en 1931 acerca de la hipertrofia estilística (“La supersticiosa ética del lector”, recogido en *Discusión*), no es aventurado observar que la crítica de la alegoría desplegada en “De las alegorías a las novelas” supone un ejercicio de autocrítica, es decir, un reconocimiento de que los excesos alegóricos condenados por Benedetto Croce en su *Estetica como scienza dell’espressione e linguistica generale* (1902) pueden hallarse en su propia producción. Borges publicó “De las alegorías a las novelas” en el diario *La Nación* el 7 de agosto de 1949. Para entonces, ya había publicado tres de sus libros de ficción más célebres (*Historia universal de la infamia*, *Ficciones* y *El Aleph*), es decir, había producido

textos que difícilmente podrían escamotear el atributo de alegóricos.⁶ Me interesa interrogar entonces el alcance de tal autocrítica, en la medida que, como expondré más adelante, la genealogía propuesta en “De las alegorías a las novelas” se basa en una proposición de orden psicológico: la reducción estratégica del número de lectores a un modelo binario que no conoce interrupciones históricas ni determinaciones espaciotemporales. La importancia de este modelo, que opone de una vez y para siempre a caracteres platónicos y aristotélicos, reside no solo en su aparición en más de un texto crítico borgesiano,⁷ sino también en que ofrece a Borges la oportunidad de construir un lugar de enunciación atravesado por un sentido común muy particular –y, por cierto, nada natural– y de desafiar, a través de su producción ficcional, constantemente dicho estándar de juicio. Me explico: en “De las alegorías a las novelas”, Borges señala un sentido común para nuestro tiempo, el cual inicia, en el plano de las bellas letras, con una traducción de Bocaccio a cargo de Chaucer. Tal sentido común, arguye, es el nominalismo: “El nominalismo, antes la novedad de unos pocos, hoy abarca a toda la gente; su victoria es tan vasta y fundamental que su nombre es inútil” (*OC* 2: 111). Por otro lado, de la lectura de los textos ficcionales de Borges –y no excluyo de ellos a su producción lírica– emerge, casi sin excepción, la imagen de un autor que –sin salir del marco categorial que él mismo plantea en su ensayo–, no es ni puramente realista ni puramente alegórico,⁸ sino que, como ha detectado José Eduardo González (151-153) a partir de la comparación de los textos de Borges con la tradición patrística y los

⁶ Comenta Jaime Alazraki que “Esta preferencia de Borges por la alegoría [visible en su ensayo sobre Nathaniel Hawthorne] coincide con el carácter alegórico de muchos de sus cuentos. Hemos preferido llamarlos símbolos” (Alazraki 1967: 209). Veintiocho años después, en una tesis doctoral dedicada a la obra de Borges, Cuesta Abad señala: «Borges coincide con Croce en rechazar las propiedades estéticas de la alegoría (escribir alegorías es “intolerable”, “es estúpido y frívolo”), pero no puede sino sorprender la lectura de unas tajantes palabras de desprecio artístico hacia lo alegórico en un autor que escribe alegóricamente, que interpreta alegóricamente, que incluso concibe e imagina el mundo alegóricamente. Por tanto, será preciso comprender los severos juicios borgesianos como si fueran al mismo tiempo una alegoría de tipo irónico: su crítica rotunda constituye más bien una *dissimulatio* que un anatema estético» (Cuesta Abad 194-195).

⁷ Como ejemplo, véase, en la presente tesis, el segundo subcapítulo de “Recepción literaria y sincronía”, en el que discuto la aplicación de tal modelo de lector en el ensayo “El ruiñeñor de Keats”. En él, los atributos platónicos que el sujeto del ensayo se atribuye a sí mismo le permiten afrontar la interpretación de un texto lírico canónico de manera más competente que algunos de los críticos más eminentes de su época. En cuanto al desarrollo de la oposición nominalismo/realismo en los relatos de Borges, vid. Merrell.

⁸ Teniendo en cuenta el grado de libertad hermenéutica que Angus Fletcher confiere a la lectura de la alegoría: «Dado que la alegoría supone la preponderancia del tema sobre la acción y la imagen y, por tanto, como apunta Frye, “indica explícitamente la relación de sus imágenes [las del poeta] con ejemplos y preceptos”, el modo, necesariamente, ejerce un elevado control sobre la manera como cualquier lector debe aproximarse a una obra. [...] Dado que las obras alegóricas presentan una superficie estética que conlleva una lectura autorizada, temática, “correcta”, que pretende eliminar cualquier otra posible lectura, restringen deliberadamente la libertad del lector» (Fletcher 293-294).

cantares de gesta, se adecua a una semántica figural que no deja de contravenir el nominalismo de la era.⁹ Más adelante, explicaré los motivos de este posicionamiento.

Ahora bien, que cuentos como “El milagro secreto” o “El impostor inverosímil Tom Castro” constituyan alegorías de la escritura ejercida al margen de la Historia y de la constitución intersubjetiva de la identidad individual, respectivamente, no debería llevarnos a ignorar que la noción de ‘alegoría’ en la obra de Borges elude una definición exacta. No solo resulta complicado extraer de sus afirmaciones críticas una formulación estable acerca de las implicancias estéticas de la alegoría –rasgo que, por lo demás, es habitual en su obra–, sino que la discusión de su naturaleza y su valor se efectúa en un diálogo continuo con autores que no están vinculados con la crítica literaria ejercida según los usos de la academia. Al respecto, Sergio Pastormerlo ha observado que la condición de ‘crítico practicante’ (Eliot) que determina a Borges “se advierte en los nombres preferentemente citados por su crítica: Poe, Arnold, Swinburne, Chesterton, Valéry, Eliot” (Pastormerlo 2007: 23). El ensayo “De las alegorías a las novelas” no es una excepción. Después de la referida negación del valor estético de la alegoría, Borges indica que, según lo que sabe, “el género alegórico ha sido analizado por Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 50), por De Quincey (*Writings*, XI, 198), por Francesco de Sanctis (*Storia della letteratura italiana*, VII), por Croce (*Estetica*, 39) y por Chesterton (*G. F. Watts*, 83)” (OC 2: 109). Para el lector interesado en compulsar las fuentes de Borges, la referencia a los autores mencionados es ciertamente útil, aunque incompleta. Borges refiere números de página sin precisar la información editorial necesaria para localizar los intertextos de su argumentación. Esto, por un lado, dificulta el examen de sus afirmaciones metacríticas, pero, al mismo tiempo, crea un espacio de movilidad interpretativa (lo que podríamos llamar ‘intertextualidad elástica’) que permite a Borges leer interesada y creativamente a los autores que invoca.¹⁰

⁹ Para juicios similares, ver la nota no. 6.

¹⁰ Este hábito de citado no es exclusivo de sus ensayos. Cabe recordar el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, que principia con una referencia a *The Real War* (1930) del historiador militar Sir Basil Henry Liddell Hart: “En la página 242 de la *Historia de la Guerra Europea*, de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el veinticuatro de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día veintinueve” (OC 1: 867). Daniel Balderston ha observado que dicha referencia incurre en un error: el texto de Hart comenta la preparación del asalto británico que tuvo lugar finalmente el primero de julio de 1916, día que señaló el inicio de la batalla del Somme. El texto de Borges, por tanto, ha reemplazado ‘julio’ por ‘junio’, error que, para Balderston, es deliberado: «I believe that the latter possibility is true [que el error

Jaime Alazraki argumenta que “Hay que recorrer los ensayos de *Discusión y Otras inquisiciones* para comprobar de inmediato que su enfoque busca siempre, o casi siempre, establecer la relación entre dos o más textos” (Alazraki 1984: 283-284). En “De las alegorías a las novelas”, el diálogo se produce entre Benedetto Croce, filósofo italiano autor de una teoría estética que hace aparición en más de un texto crítico de Borges, y G. K. Chesterton, cuentista y crítico inglés a quien Borges dedica un ensayo en *Otras inquisiciones*: “Croce niega el arte alegórico, Chesterton lo vindica; opino que la razón está con aquél, pero me gustaría saber cómo pudo gozar de tanto favor una forma que nos parece injustificable” (OC 2: 109). El carácter de ambos intertextos es disímil. La argumentación de Croce sobre la alegoría se incorpora a un tratado de estética regido por un afán sistemático. El juicio de Chesterton acerca de la insuficiencia del lenguaje humano que valida la existencia de lenguajes segundos o lenguajes alegóricos pertenece al volumen *G. F. Watts*, en el que el autor de *The Man who was Thursday*, como parte de una evaluación general de la producción pictórica del pintor británico, defiende el carácter alegórico de sus obras.

Creo que la indagación acerca de la noción borgesiana de alegoría puede partir del examen de su relación con ambos autores. Solo en *Otras inquisiciones*, la presencia de Croce y Chesterton resulta fundamental para entender los razonamientos que llevan a Borges a valorar la obra de Nathaniel Hawthorne (“Nathaniel Hawthorne”) y a sopesar el mérito de “El lenguaje analítico de John Wilkins”. Curiosamente, el texto dedicado al novelista inglés, titulado “Sobre Chesterton”, no incluye el fragmento extraído de *G. F. Watts*, y se limita al diseño de un perfil literario no exento de paradojas biográficas.

Quiero ilustrar la relación del pensamiento borgesiano con la filosofía de Croce mediante la exposición de tres instancias críticas pertenecientes a distintos momentos de su producción. Tales muestras de su instrumentalización del pensamiento croceano no configuran una sucesión cronológica ni una evolución, sino que apuntan a ejemplificar la variedad de funciones de un mismo intertexto filosófico.

es deliberado], and that the *editor* of the story, who is responsible only for the first paragraph (where the error occurs) and for the footnote on the “hipótesis odiosa y estafalaria” that Runeberg has been murdered by Madden (472n), is being shown up as a careless reader of Liddell Hart. Only a better reader, prepared to go to any lengths to ferret out the truth –only a reader like Stephen Albert or Yu Tsun– is worthy of knowing it» (Balderston 1993: 41).

1.2.1. Coincidencia e instrumentalización: *El idioma de los argentinos* (1928)

Benedetto Croce es invocado en tres ensayos de *El idioma de los argentinos*, volumen de 1928 que Borges decidió no reeditar en sus obras completas. En “Indagación de la palabra”, Borges recurre a la teoría lingüística de Croce como argumento contra el análisis gramatical: “Ésa es la doctrina crociana. Croce, para fundamentarla, niega las partes de la oración y asevera que son una intromisión de la lógica, una insolencia. La oración (arguye) es indivisible y las categorías gramaticales que la desarman son abstracciones añadidas a la realidad” (Borges 2011: 267). En su ensayo “El culteranismo”, en tanto que evalúa los argumentos críticos habitualmente esgrimidos contra la poesía de Góngora, Borges invoca a Croce para restar importancia al exceso de metáforas atribuido a la obra del poeta español:

¿Acaso hay un pensar con metáforas y otros sin? La muerte de alguien ¿la sentimos en estilo llano o figurado? La única realidad estética de un poema ¿no es la representación que produce? Que el escritor se haya valido o no de metáforas para persuadirla, es curiosidad ajena a lo estético, es como hacer el cómputo de la cantidad de letras que empleó. La metáfora no es poética por ser metáfora, sino por la expresión alcanzada. No insisto en la disputa; todo sentidor de Croce estará conmigo. (Borges 2011: 291-292)

“La simulación de la imagen” supone el mayor grado de coincidencia entre Borges y Croce. El texto principia con una síntesis de la teoría croceana del arte como expresión:

Indagar ¿qué es lo estético? es indagar ¿qué otra cosa es lo estético, que única otra cosa es lo estético? Lo expresivo, nos ha contestado Croce, ya para siempre, y tan satisfactoria me es esa fórmula que ni siquiera pienso sacar de la estantería el libro en que está y verificar en él las palabras textuales (las representaciones textuales) de su escritor, y su apurada repartición del conocimiento en intuitivo y lógico, es decir, en productor de imágenes o de conceptos. (Borges 2011: 299)

Tal planteamiento teórico permite a Borges juzgar a autores como Góngora y Benjamín Jarnés, llegando a una valoración negativa del artificio retórico y favoreciendo las “genuinas obtenciones estéticas”. La estética de Croce ofrece a Borges la oportunidad de polemizar contra algunas convenciones estéticas de su tiempo, y le confiere además un

dispositivo teórico susceptible de aplicarse a la lectura de textos poéticos. Se hace evidente el gusto común entre Borges y Croce por la literatura del barroco a través de la reivindicación borgesiana de Góngora. Al respecto, ha escrito Blas Matamoro:

Croce es uno de los primeros en revalorizar el barroco o, tal vez, simplemente, en valorizarlo tras siglos de purgatorio. [...] Para Croce el barroco no es un mero estilo ni mucho menos un estilo de las artes visuales, sino un sistema cultural, una época, de manera que cabe investigar su espíritu del tiempo, los trazos conceptuales que se erigen en categorías rectoras de una era. (Matamoro 1998: 216)

En cuanto a Borges, las referencias a Croce en *El idioma de los argentinos* suponen un asentimiento frente a la identificación entre lo estético y lo expresivo.

1.2.2. Romanticismo frente a Clasicismo: “La postulación de la realidad” (en *Discusión*, 1932)

Jaime Alazraki considera que “si bien el concepto de expresión que usa Borges en sus primeros juicios sobre la literatura y el lenguaje tiene ascendencia croceana, especialmente en sus primeros ensayos, el Borges más maduro sabe superar las estrecheces contenidas en la fórmula de Croce” (Alazraki 1967: 210). El giro que efectúa Borges en relación a la teoría croceana de la expresión se manifiesta en su ensayo “La postulación de la realidad”. Si bien este ensayo fue incluido en el volumen *Discusión*, colección de ensayos publicada en 1932, “La postulación de la realidad” se publicó de manera independiente con el título de “La penúltima versión de la realidad” en el número 15 de la revista *Síntesis*, en 1928.

En tanto ensayo que aspira a la cualidad de teoría poética, “La postulación de la realidad” no podría ser más diáfano. Constituye una polémica directa contra la validez literaria de la teoría de la expresión de Croce. Escribió Borges: “Su fórmula [de Croce] – recordará mi lector¹¹ es la identidad de lo estético y de lo expresivo. No la rechazo, pero quiero observar que los escritores de hábito clásico más bien rehúyen lo expresivo” (*OC* 1: 394). Borges opone la escritura del romántico a la del clásico. Para los hábitos literarios del romántico, la formulación de Croce resulta válida: “El romántico, en general con pobre

¹¹ Es decir, el lector que ha tenido acceso al ensayo “La simulación de la imagen”, arriba comentado.

fortuna, quiere incesantemente expresar” (*OC* 1: 394). Por su parte, “El clásico no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos” (*OC* 1: 394). Al margen del probable uso inadecuado de la noción croceana de expresión en este ensayo,¹² el texto es vital en la consideración de las relaciones entre Borges y Croce, puesto que propone caminos de escritura que superan la doctrina de la expresión y plantea un nuevo posicionamiento respecto de la estética croceana. De acuerdo al ensayo, tales caminos son tres:

La postulación clásica de la realidad puede asumir tres modos, muy diversamente accesibles. El de trato más fácil consiste en una notificación general de los hechos que importan. (Salvadas unas incómodas alegorías, el supracitado texto de Cervantes [un fragmento de “El curioso impertinente”, una de las novelas intercaladas del *Quijote*] no es mal ejemplo de ese modo primero y espontáneo de los procedimientos clásicos.) El segundo consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos. [...] El tercer método, el más difícil y eficiente de todos, ejerce la invención circunstancial. (*OC* 1: 396)

El fragmento citado sintetiza los modos de escritura clásica expuestos en el ensayo. Obsérvese la valoración que hace Borges en él de la alegoría. Más arriba, Borges ha citado algunas líneas de “El curioso impertinente”, perteneciente al capítulo trigésimo cuarto de la primera parte del *Quijote*, para ilustrar el primer tipo de escritura clásica. Tal fragmento citado resulta incómodo por razones conocidas para la crítica cervantina. Así, Juergen Hahn ha sostenido que, en esa novela intercalada, puede apreciarse una alegoría de índole teológica contra una variedad pecaminosa de curiosidad, comparable a aquella curiosidad que, según el relato del Génesis, determinó la caída de Adán y Eva y su expulsión del paraíso terrenal.¹³ Al respecto, entreveo dos vías de interpretación. Por un

¹² Sobre el significado de la noción de ‘expresión’ en la obra de Croce, comenta Blas Matamoro: “La intuición de la fantasía que da lugar a la obra de arte es expresiva. Esta expresión artística no es la transmisión de un contenido previo e interior al artista, que lo saca a la superficie del mundo como quien saca el jugo de una fruta al exprimirla, al expresarla. Crea su expresión en el momento en que se fragua con los elementos empleados (de nuevo, la palabra, en el caso literario)” (Matamoro 1998: 218).

¹³ Según Juan José Saer, “La cita del *Quijote* es narrativa, sin representación directa de los acontecimientos, lo cual, como la de Gibbon, facilita su demostración, pero podríamos desde luego extraer mil del mismo libro que prueban exactamente lo contrario” (Saer 1999: 132). Se trataría, nuevamente, de un caso de ‘intertextualidad elástica’, como he comentado arriba, que no responde a las exigencias de exhaustividad de la crítica académica. Cabe anotar que el crítico Alfonso de Toro es más drástico en su caracterización de la práctica intertextual en los textos de Borges. Para él, “Borges no es, en su totalidad, un autor intertextual, sino que *imita* la intertextualidad, la cita, así como él cita la oposición ‘realidad vs. ficción’ o los procedimientos de la literatura fantástica. Los laberintos de Borges son estos laberintos de signos, de libros, con una infinidad de entradas y salidas” (De Toro 110).

lado, el hecho de que el Borges de “La postulación de la realidad” juzgue la naturaleza alegórica de “El curioso impertinente” como un elemento incómodo para la feliz verificación de su modelo podría sugerir que no hace falta que coincida con la teoría croceana de la expresión para condenar el valor estético de lo alegórico; tal condena constituiría una constante en la crítica borgesiana, lo cual demandaría inquirir la noción borgesiana de alegoría más allá de los préstamos categoriales de la estética de Croce.¹⁴ La otra alternativa sería admitir que “La postulación de la realidad” no llega a refutar la teoría de Croce, sino que se limita a hacer una distinción entre dos tipos de autores (clásicos y románticos), de manera que la visión croceana de la escritura se aplica con mejores resultados a uno de ellos.

1.2.3. Coincidencia sobre la alegoría: “De las alegorías a las novelas”, “Nathaniel Hawthorne” (en *Otras inquisiciones*, 1952)

Las coincidencias entre la escritura de Borges y la filosofía de Benedetto Croce han sido evaluadas por Blas Matamoro. Según el estudioso argentino, la relación entre Borges y Croce da pie a una exploración que sobrepasa la pura concomitancia de postulados filosófico-literarios: «Croce era misonéista y Borges revisaba cruelmente su paso por la vanguardia, atacando una de las instituciones características del siglo, sobre todo la garrulería profascista del “cacofónico” señor Marinetti» (Matamoro 1998: 215-216). Asimismo, para Matamoro, Borges y Croce compartieron la adhesión al credo liberal; el acercamiento a un “aspecto del barroco, el barroco conceptual o conceptismo” (216); el rechazo de “la noción epidémica y vulgar del barroco, o sea el barroquismo” (216); un itinerario intelectual que parte de la propia ciudad y avanza hacia el cosmopolitismo (217);

¹⁴ Por ejemplo, la primera de las “Notas” del volumen *Discusión*, dedicada a dos libros de H. G. Wells (*The Croquet Player* y *Star Begotten*), es un ejemplo temprano en la obra de Borges de meditación acerca del valor estético de la alegoría. Borges refiere que “Los dos libros son dos parábolas, los dos libros plantean el viejo pleito de las alegorías y de los símbolos” (OC 1: 445). El texto discute el valor de la alegoría a partir de intertextos habituales en Borges; tienen cabida en él De Quincey y Schopenhauer. Curiosamente, Croce está ausente, y la ponderación final del modelo alegórico no es negativa: “Esa naturaleza plural es propia de todos los símbolos. Las alegorías, por ejemplo, proponen al lector una doble o triple intuición, no unas figuras que se pueden canjear por nombres sustantivos abstractos” (OC 1: 445). Borges defiende la irreductibilidad de las alegorías: la ‘forma’ no ha de reducirse a su ‘fondo’, “es absurdo reducir una historia a su moraleja, una parábola a su mera intención” (OC 1: 445). Ha de notarse que tal defensa de la alegoría queda inmediatamente cancelada cuando se adopta la estética croceana. En ella, pierde sentido la oposición entre fondo y forma, de modo que la sola existencia del metalenguaje alegórico deviene inadmisibles.

el “reclamo de autonomía para el arte”, liberándolo de toda finalidad utilitaria; la desconfianza frente a las determinaciones genéricas, según la consigna de que “Cada obra es su género” (218);¹⁵ el convencimiento de que “la poesía no es expresión de la subjetividad individual del poeta, sino producción objetiva de algo que el lenguaje dice como si no lo dijera nadie” (218). No cuestiono la validez de esta comparación; sin embargo, preciso examinar la amplitud de la coincidencia entre Borges y Croce respecto al juicio sobre la alegoría en *Otras inquisiciones*.

Prestemos atención primero al ensayo titulado “Nathaniel Hawthorne”, el cual es una transcripción de una “una conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, en marzo de 1949” (OC 2: 45),¹⁶ es decir, cinco meses antes de que “De las alegorías a las novelas” fuera publicado en el diario *La Nación*. “Nathaniel Hawthorne” constituye un perfil literario, un ejercicio de recopilación de informaciones biográficas y un enjuiciamiento de la empresa estética del autor de *The Scarlet Letter*. El texto sobre Hawthorne es uno de los más largos de *Otras inquisiciones*. Es central en él la pregunta por si Hawthorne escribió alegorías, pregunta que Borges acompaña de una disquisición teórica sobre tal modo de composición de la mano de la filosofía de Croce. Muy temprano en el ensayo, Borges recuerda que “Hawthorne había leído a los seis años el *Pilgrim’s Progress*; el primer libro que compró con su plata fue *The Faerie Queene*; dos alegorías” (OC 2: 46). De algún modo, el consumo de alegorías desencadena su producción: “Es sabido que Hawthorne fue acusado de alegorizar por Edgar Allan Poe y que éste opinó que esa

¹⁵ Al respecto, cabe recordar la puntualización de Sylvia Molloy, según la cual resulta inviable fijar asociaciones entre subgéneros narrativos y criterios de valor literario a partir de los textos críticos de Borges. Para llegar a tal conclusión, Molloy evalúa el ensayo “Nathaniel Hawthorne”, de *Otras inquisiciones*, de modo que en él, siguiendo la lectura de “Wakefield”, “De un cuento donde habría de predominar la situación, según Borges –recuérdese que uno de sus propósitos es demostrar que, en razón de ese predominio, los cuentos de Hawthorne son superiores a sus novelas–, recupera Borges, en este ensayo, más a un personaje [Wakefield] que una situación” (Molloy 24); y el prólogo de *La invención de Morel*, en el que Borges adjudica a la trama de la novela de Bioy Casares el calificativo de ‘perfecta’, y en el que critica duramente el psicologismo que atribuye a la novela europea contemporánea. Para Molloy, “El deslinde entre géneros, entonces, se vuelve arbitrario, así como la importancia de los elementos –personaje o situación– que habrían de caracterizarlos, aunque es el propio Borges quien ha propuesto ese cuestionable deslinde. **No en vano aparece con cierta frecuencia en la obra borgesiana el nombre de Croce, clasificador e inquisidor de los géneros literarios**” (Molloy 25; el subrayado es mío).

¹⁶ Las clases y conferencias dictadas por Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores resultaron habituales a finales de la década de 1940 y principios de la década de 1950. El proyecto “En busca del habla de Borges: Recorrido de sus conferencias por Argentina entre 1949 y 1955” precisa que el 23 de marzo de 1949, Borges dictó allí una «Clase sobre Hawthorne en el marco del curso “Clásicos de las letras norteamericanas”» (Grupo Escritura e Invención). Ese mismo mes, dictó clases sobre “Los escritores ingleses”, Henry James y “La literatura fantástica”.

actividad y ese género eran indefendibles” (*OC 2: 46*).¹⁷ En las páginas siguientes, Borges da cuenta de una variedad de ejemplos de escritura alegórica por parte de Hawthorne. Así, por ejemplo, no olvida el relato titulado “Wakefield”, en el que un personaje de nombre homónimo abandona a su esposa y a su hogar por veinte años, ni la parábola “Earth’s Holocaust”, en el que los hombres, con el propósito de destruir los indicios materiales del pasado, se reúnen “en uno de los vastos territorios del oeste de América” (*OC 2: 52*), de modo que allí incineran, apilados en una gran pira, una cantidad de objetos que propende hacia el infinito, y cuya enumeración en el ensayo de Borges no puede dejar de recordar a la célebre enumeración *ontográfica* del relato “El Aleph”:

En el centro hacen una altísima hoguera que alimentan con todas las genealogías, con todos los diplomas, con todas las medallas, con todas las órdenes, con todas las ejecutorias, con todos los escudos, con todas las coronas, con todos los cetros, con todas las tiaras, con todas las púrpuras, con todos los doseles, con todos los tronos, con todos los alcoholes, con todas las bolsas de café, con todos los cajones de té, con todos los cigarros, con todas las cartas de amor, con toda la artillería, con todas las espadas, con todas las banderas, con todos los tambores marciales, con todos los instrumentos de tortura, con todas las guillotinas, con todas las horcas, con todos los metales preciosos, con todo el dinero, con todos los títulos de propiedad, con todas las constituciones y códigos, con todos los libros, con todas las mitras, con todas las dalmáticas, con todas las sagradas escrituras que hoy pueblan y fatigan la Tierra. (*OC 2: 52*)

El texto de Borges obedece al ritmo de una conferencia, por lo que a menudo intercala en sus juicios frases de intencionalidad fática. Es así que introduce la interrogación teórica sobre la alegoría con las siguientes palabras: “He pronunciado la palabra alegorías; esa palabra es importante, quizá imprudente o indiscreta, tratándose de la obra de Hawthorne” (*OC 2: 46*). Así como en “De las alegorías a las novelas”, es fundamental la oposición entre Croce y Chesterton, dejando de lado, tal vez porque la saturación enumerativa de referentes eruditos no conviene a la enunciación oral, los nombres de Schopenhauer, De Quincey y De Sanctis: “Que yo sepa, la mejor refutación de

¹⁷ En su comentario sobre los libros *Twice-Told Tales* y *Mosses from an Old Manse* (ambos escritos por Hawthorne), publicado en el número 35 de la revista *Godey’s Lady’s Book*, escribió Poe, aludiendo a la monotonía de la obra de Hawthorne: “I allude to the strain of allegory which completely overwhelms the greater number of his subjects, and which in some measure interferes with the direct conduct of absolutely all” (Poe 582). Más allá de la sanción absolutamente negativa que Poe depara a la escritura alegórica, resulta interesante la emergencia de un argumento que Borges reconoce valioso en el planteamiento croceano: “Under the best circumstances, it must always interfere with that unity of effect which, to the artist, is worth all the allegory in the world” (Poe 583).

las alegorías es la de Croce; la mejor vindicación, la de Chesterton” (*OC* 2: 46). La exposición de los argumentos de Croce y Chesterton no difiere demasiado de lo escrito en “De las alegorías a las novelas”. En cuanto a Chesterton, el argumento invocado en defensa de la pintura de G. F. Watts y la alegoría es el mismo: el lenguaje humano es insuficiente para aprehender la riqueza de la realidad, de manera que “Chesterton infiere, después, que puede haber diversos lenguaje que de algún modo correspondan a la inasible realidad; entre esos muchos, el de las alegorías y fábulas” (*OC* 2: 47).¹⁸ El mismo razonamiento e inclusive la misma cita le sirven, en “El idioma analítico de John Wilkins”, para redondear con delicado escepticismo su valoración de la empresa clasificadora de Wilkins: “La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios. [...] Esperanzas y utopías aparte, acaso lo más lúcido que sobre el lenguaje se ha escrito son estas palabras de Chesterton [...]”, a lo que sigue una traducción española de parte de lo que he citado en la nota no. 18.

Borges presenta la filosofía de Croce de manera ligeramente diferente en “Nathaniel Hawthorne” y en “De las alegorías a las novelas”. Expongo las razones entretejidas por Borges a continuación:

- ❖ En “Nathaniel Hawthorne”, comenta Borges que de acuerdo a Croce:
 - a) La alegoría es “un fatigoso pleonasma, un juego de vanas repeticiones, que en primer término nos muestra (digamos) a Dante guiado por Virgilio y Beatriz y luego nos explica, o nos da a entender, que Dante es el alma,

¹⁸ Así defiende Chesterton el arte alegórico de Watts: «There is one definite current conception on which this idea that Watts’ allegorical art is merely literary is eventually based. It is based upon the idea that lies at the root of rationalism, at the root of useless logomachies, at the root, in no small degree, of the whole modern evil. It is based on the assumption of the perfection of language. Every religion and every philosophy must, of course, be based on the assumption of the authority or the accuracy of something. But it may well be questioned whether it is not saner and more satisfactory to ground our faith on the infallibility of the Pope, or the infallibility of the Book of Mormon, than on this astounding modern dogma of the infallibility of human speech. [...] Whenever a man says to another, “Prove your case; defend your faith,” he is assuming the infallibility of language: that is to say, he is assuming that a man has a word for every reality in earth, or heaven, or hell. He knows that there are in the soul tints more bewildering, more numberless, and more nameless than the colours of an autumn forest; he knows that there are abroad in the world and doing strange and terrible service in it crimes that have never been condemned and virtues that have never been christened. Yet he seriously believes that these things can every one of them, in all their tones and semi-tones, in all their blends and unions, be accurately represented by an arbitrary system of grunts and squeals» (Chesterton 43-44).

Virgilio la filosofía o la razón o la luz natural y Beatriz la teología o la gracia” (OC 2: 46-47).

- b) La alegoría se compone, en primer lugar, concibiendo una verdad en forma de proposición que habrá de ser transmitida al lector, y luego reemplazando sus componentes nominales por los personajes del relato alegórico: «Según Croce, según el argumento de Croce (el ejemplo no es de él), Dante primero habría pensado: “La razón y la fe obran la salvación de las almas” o “La filosofía y la teología nos conducen al cielo” y luego, donde pensó *razón* o *filosofía* puso Virgilio» (OC 2: 47).
 - c) La alegoría “vendría a ser una adivinanza, más extensa, más lenta y mucho más incómoda que las otras” (OC 2: 47).
- ❖ En “De las alegorías a las novelas”, se argumenta que:
- a) La unidad del símbolo no admite que se represente por un lado “el símbolo y por otro la cosa simbolizada” (Croce, en OC 2: 109).
 - b) Una construcción alegórica puede resultar estéticamente inocua si constituye un añadido a una “obra conclusa” (OC 2: 109).
 - c) No es la alegoría “un modo directo de manifestación espiritual, sino una suerte de escritura o criptografía” (Croce, en OC 2: 109).

El intertexto croceano en ambos ensayos coincide en enfatizar la inadecuación estética de la alegoría, su carácter aditivo, así como su artificialidad. Sin embargo, en “De las alegorías a las novelas” se introduce un argumento que escapa al juicio puramente negativo de lo alegórico (b) y que, postulo, tiene que ver con el autopoicionamiento del sujeto del ensayo más allá de las coordenadas nominalistas que atribuye al sentido común de la época: un matiz que no tenía lugar cuando el objeto de la crítica, la obra claramente alegórica de Nathaniel Hawthorne, estaba explícitamente señalado en el texto. Por otro lado, es también plausible leer “De las alegorías a las novelas” como una prolongación o continuación de “Nathaniel Hawthorne”: el primero se dedicaría a explicar el sentimiento del público lector –y de Poe en particular– frente al arte alegórico practicado por Hawthorne, explorado ampliamente en el ensayo dedicado a él. En ese sentido, podemos llegar a imaginar que Borges utilizara sus consideraciones sobre Hawthorne para abrir un

espacio de reflexión acerca de su propia escritura, como se desprende de la siguiente sugerencia de Ricardo Piglia:

Un escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos. Me parece que se puede hacer un recorrido por la obra ensayística de Borges para ver cómo escribe sobre otros textos para hacer posible una mejor lectura de los que va a escribir. Un ejemplo es el modo en que Borges se conecta con una tradición menor de la novelística europea, defiende a ciertos escritores que son considerados escritores marginales de la literatura europea como Conrad, Stevenson, Kipling, Wells, en contra de la tradición de Dostoievski, Thomas Mann, Proust, que es la vertiente central de la novela y la narración en la literatura contemporánea. (Piglia 2001: 153)

Quedan claros, entonces, los dos polos sobre los que se establece la disputa. Borges arguye desconocer quién tiene razón; sin embargo, sabe “que el arte alegórico pareció alguna vez encantador (el laberíntico *Roman de la rose*, que perdura en doscientos manuscritos, consta de veinticuatro mil versos) y ahora es intolerable” (OC 2: 110). De ese modo, la interrogación genealógica no pretende establecer el valor de verdad de ninguna de las dos posiciones; supone, en cambio, que ambas posturas son válidas en su propio marco histórico. Ahora bien, la solución, en este caso de corte historicista, proviene de poner en relación una consideración de Samuel Taylor Coleridge con el problema que le ocupa. Dice Borges: “Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos intuyen que las ideas son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquéllos, es el mapa del universo” (OC 2: 110). El argumento de Coleridge, extraído de sus *Table Talk*, aparece nuevamente en el ensayo “El ruiseñor de Keats”, y, allí, permite a Borges explicar por qué sucesivos críticos literarios fueron incapaces, desde su punto de vista, de comprender cabalmente la célebre “Ode to a Nightingale”.¹⁹ En “De las alegorías a las novelas”, le proporciona la oportunidad de asociar platonismo y alegoría, por un lado, y aristotelismo y novela, por el otro: “De tales conceptos (cuya más clara manifestación es quizá el cuádruple sistema de Erígena) ha procedido, a mi entender, la literatura alegórica.

¹⁹ En la entrada correspondiente al 2 de julio de 1830, asegura Coleridge: “Every man is born an Aristotelian, or a Platonist. I do not think it possible that any one born an Aristotelian can become a Platonist; and I am sure no born Platonist can ever change into an Aristotelian. They are the two classes of men, beside which it is next to impossible to conceive a third. The one considers reason a quality, or attribute; the other considers it a power” (Coleridge 118).

Ésta es fábula de abstracciones, como la novela lo es de individuos” (*OC* 2: 111). Con esta asociación en mente, se hace comprensible el actual rechazo a la escritura alegórica: en el tiempo de Borges, el pensamiento nominalista-aristotélico es la norma, invalidando el placer de decodificar una alegoría y, por extensión, de extraer de ella cualquier contenido didáctico.

A pesar de su apariencia, la operación que acomete Borges no es sencilla, y requiere un examen atento. En primer lugar, resuelve la oposición entre Croce y Chesterton proponiendo la validez, de acuerdo a su propio marco histórico de referencia, de ambas perspectivas sobre el arte alegórico. En segundo lugar, el préstamo categorial de Coleridge supone imaginar sujetos cuyos mecanismos de lectura establecen una asociación directa con un platonismo/aristotelismo de orden genético. Tal préstamo es de particular relevancia, puesto que existen muchas formas de plantear el tránsito de un gusto por el arte alegórico a uno que lo rechace –y que no adopte necesariamente la forma novelesca–. Así, por ejemplo, en concordancia con la argumentación fenomenológica de Wolfgang Iser, se podría proponer que el agotamiento del gusto alegórico está relacionado con el agotamiento de una forma específica de organizar en el texto los elementos del repertorio axiológico-epistemológico del lector (Iser 53-85), de manera que pierde validez la estructura de “tema y horizonte” (92-99) que Iser denomina *contrabalanceo*:

Counterbalance entails a very definite hierarchy of perspectives: not only are the qualities and defects of the perspectives clearly graded, but the communicatory function of the text is also specifically indicated. Bunyan’s *Pilgrim’s Progress* is a good example of this. The hero represents the principal perspective; through him a catalogue of norms is unfolded, and these must be conformed to if the goal of salvation is to be reached. [...] The continual affirmation of the norms represented by the hero calls attention to the deficiencies of the system from which those norms have been drawn, and it is in this sense that the arrangement of the perspectives provides a stabilizing counterbalance. (Iser 100)²⁰

Otra manera de plantear el agotamiento de lo alegórico se halla en la discusión de György Lukács acerca de la especificidad de la forma novelesca. Para el filósofo húngaro, resulta también teóricamente efectivo oponer la alegoría a la novela. El paso de la

²⁰ Al igual que Iser, en “Nathaniel Hawthorne”, como ya he mencionado arriba, Borges utiliza el libro de Bunyan como ejemplo típico de texto alegórico.

organicidad de la forma alegórica hacia el carácter abstracto de la novela supone, para él, un tránsito no exento de peligros:

La totalidad del mundo de Dante es la de un sistema conceptual visible. Es por esta “coseidad” sensible, esta sustancialidad tanto de los conceptos mismos como de su orden jerárquico dentro del sistema, que la perfección y la totalidad pueden volverse categorías estructurales constitutivas más que regulativas. [...] En una novela la totalidad puede ser sistematizada únicamente en términos abstractos; por eso, cualquier sistema establecido en la novela –un sistema como única forma posible de totalidad acabada, luego de la desaparición definitiva de lo orgánico– debía ser uno de términos abstractos y, como tal, no directamente adecuado para la elaboración estética. (Lukács 66-67)²¹

El razonamiento basado en la propuesta de Iser entraña prestar atención a la organización del texto alegórico y su relación con los sistemas de valores de lectores ideales. El tránsito de Lukács, por otro lado, recae en la transformación de la “disonancia metafísica con la vida que acepta y organiza como fundamento de una totalidad perfecta en sí misma” (Lukács 68). En comparación, el quiebre histórico con que Borges corona su ensayo participa de una relativa simplicidad, puesto que no toma en cuenta la complejidad del acto de lectura que aborda Iser ni los determinantes de la forma novelesca que interesan a Lukács. Con todo, el modelo binario platónicos/aristotélicos da lugar al reconocimiento de un momento específico de la historia de la traducción literaria, lo cual facilita que “De las alegorías a las novelas” siga respondiendo al ya comentado esquema ensayístico que Arenas Cruz detecta en gran parte de *Otras inquisiciones*:

El pasaje de alegoría a novela, de especies a individuos, de realismo a nominalismo, requirió algunos siglos, pero me atrevo a sugerir una fecha ideal. Aquel día de 1382 en que Geoffrey Chaucer, que tal vez no se creía nominalista, quiso traducir al inglés el verso de Boccaccio “*E con gli occulti ferri i Tradimenti*” (Y con hierros ocultos las Traiciones), y lo repitió de este modo: *The smyler with the knyf under the cloke* (El que sonríe, con el cuchillo bajo la capa). El original está en el séptimo libro de la *Teseida*; la versión, en el “Knights Tale”. (OC 2: 111)

²¹ Según la caracterización de Lukács, son abstractos en la novela “la aspiración de los personajes a una perfección utópica, aspiración que se entiende como la única verdaderamente existente; abstracta es la existencia de estructuras sociales basadas exclusivamente en los hechos; abstracta es, por último, la intención detrás del proceso configurador que, en vez de vencer la distancia entre estos dos grupos abstractos de elementos, la deja subsistir y la vuelve experiencia sensible de los personajes de la novela; la utiliza como medio de conexión de ambos grupos y así la convierte en instrumento de composición” (Lukács 67).

Según Arenas Cruz, los ensayos de *Otras inquisiciones* plantean problemas cuyas soluciones escapan al razonamiento puramente deductivo o inductivo, en tanto que no contemplan la posibilidad de verificación: “Nos ofrece como solución a los enigmas que plantea en sus ensayos conjeturas poco convincentes en el plano lógico-racional, pero que son las más sugestivas desde un punto de vista estético e imaginario” (45). En “De las alegorías a las novelas”, tal peculiaridad de la solución –cuya verificación demandaría la compulsión de una biblioteca digna de un relato alegórico de *Ficciones*– es matizada por una aclaración del propio Borges (“El pasaje de alegoría a novela [...] requirió algunos siglos, pero me atrevo a sugerir una fecha ideal” [OC 2: 111]), quien declara, algunas líneas antes, que “en toda alegoría hay algo novelístico” y que “en las novelas hay un elemento alegórico” (OC 2: 111).

De acuerdo a Rodríguez Monegal, estas últimas precisiones sobre el alegorismo de la novela y lo novelístico de la alegoría enfatizan que “su pensamiento crítico es complejo y acepta la presencia simultánea de los contrarios” (Rodríguez Monegal 1964: 412). A mi juicio, significan algo más. El ensayo de Borges busca demarcar el sustrato intelectual de siglos de literatura a partir de una oposición, la de aristotélicos y platónicos, sumamente rígida; las líneas finales del penúltimo párrafo “De las alegorías a las novelas”, de pronto, instauran un espacio intermedio que no existe ni cuando se examina la obra de Hawthorne (“Nathaniel Hawthorne”) ni cuando se evalúa el trabajo hermenéutico de críticos como Sidney Colvin, Robert Bridges y F. R. Leavis, incapaces de comprender la “Ode to a Nightingale” (“El ruiseñor de Keats”). Siguiendo nuevamente a Piglia (2001), me parece razonable pensar que Borges busca aquí plantear un interregno para la recepción de su obra, intervenir en la modelación –considerando que el ensayo apareció primero en un diario de amplia difusión– del horizonte de expectativa (Jauss 2000) para sus textos, fraguando un lector previsto (Wolff) que no esté sujeto a las determinaciones que sí se aplican a los *lectores otros*, un lector consciente de que su proceder, lejos de estar pautado por las avenidas del platonismo y el aristotelismo, se encuentra ya en el universo frondosamente intertextual del borgesianismo.

Capítulo 2: Recepción literaria y sincronía

2.1. El lector previsto: «Sobre “The Purple Land”»

El ensayo «Sobre “The Purple Land”» fue publicado por primera vez en el diario *La Nación* en la edición del 3 de agosto de 1941. Asume una posición claramente beligerante en relación a la institucionalidad literaria argentina. Es, a todas luces, un ensayo más bien típico de crítica literaria, que emprende el análisis y el elogio de la novela de Guillermo Enrique Hudson publicada en 1886 por la editorial londinense Sampson Low bajo el título de *The Purple Land that England Lost*.²² Allí, Borges asume dos funciones distintas pero no irreconciliables de la crítica literaria: la función analítica o cognoscitiva y la función valorativa. En este apartado, intentaré deslindar en qué medida la teoría de la recepción, en tanto argumento cifrado en el debate sobre la tradición literaria argentina, desempeña un papel significativo en «Sobre “The Purple Land”», toda vez que dicho ensayo no desatiende ninguna de las dimensiones del circuito literario (producción, recepción y texto) relativo a la novela de Hudson.

«Sobre “The Purple Land”» no fue el primer ensayo que Borges escribió sobre la novela de Hudson. En *El tamaño de mi esperanza*, libro de 1926, el ensayo «“La tierra cárdena”» acomete el examen de algunos aspectos de la novela. Como en el texto de *Otras inquisiciones*, entonces Borges elogió la habilidad de los ingleses para percibir las particularidades del otro sin reducirlo a esquemas ni arquetipos. Incluso entonces le resultó clara la eficacia de oponer el *Martín Fierro* a *The Purple Land*, prefiriendo esta última. Un rasgo de *The Purple Land* que avala el elogio, y que ha desaparecido en el ensayo de *Otras inquisiciones*, no deja de ser sintomático: el carácter pluralista que anima la novela y que justifica la descripción democrática de una serie de caracteres sin la imposición de jerarquías axiológicas que los condenen o los legitimen. Podría tentarse el empleo de la categoría ‘polifonía’ para la descripción de una situación narrativa de dicha naturaleza, tal como propone Mijaíl Bajtín en su *Problemas de la poética de Dostoievski*. Borges lo

²² Ilustra Jean Franco en su Prólogo de *La tierra purpúrea; Allá lejos y hace tiempo*: “Aunque no se publicó hasta 1886, *La tierra purpúrea* fue escrita probablemente en la década del setenta, poco tiempo después de su llegada [de Guillermo Enrique Hudson] a Inglaterra. En la época de su publicación despertó poco interés y, en general, ha sido subvaluada en Inglaterra. Sin embargo Borges la encontró superior al *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra* y aprobó la elección de la Banda Oriental como escenario” (Hudson XXXIII).

formula así en «“La tierra cárdena”»: “Hudson levanta y justifica lo insustituible de cada alma que ahonda, de sus virtudes, de sus tachas, hasta de un modo de equivocarse especial. Así ha trazado inolvidables destinos” (Borges 2011: 198-199). Alguna otra curiosidad dota de color la escritura de Borges en ese ensayo de juventud. Por ejemplo, el empleo de versiones castellanizadas de nombres propios extranjeros: Richard Burton pasa a ser Ricardo Burton; Richard Lamb, protagonista de *The Purple Land*, se convierte, diríase que acriollándose, en Ricardo Lamb.

Resulta llamativo que el primer esfuerzo de aproximación a la obra de Hudson emprendido por Borges en el ensayo publicado en *La Nación* entre en el plano de la discusión sobre los géneros literarios. Como en “Kafka y sus precursores”, en el que Borges busca arribar a una noción original de la categoría ‘precursor’ a partir de la exposición de casos individuales (Zenón de Elea, Han Yu, Kierkegaard, Browning, León Bloy, Lord Dunsany), la delimitación genérica llevada a cabo por «Sobre “The Purple Land”» parte de una enumeración de particulares emparentados, en un primer momento, por la clase más bien vaga de ‘picaresca’. La novela de Hudson, escribe Borges, se puede reducir a una fórmula narrativa que aglutina textos tan dispares como la *Odisea*, el *Asno de oro*, el *Satiricón*, el *Quijote* (1605; 1615), *Los papeles póstumos del club Pickwick* (1836), *Kim* (1901) y *Don Segundo Sombra* (1926); sin embargo, “llamar novelas picarescas a esas ficciones me parece injustificado; en primer término, por la connotación mezquina de la palabra; en segundo, por sus limitaciones locales y temporales (siglo XVI español, siglo XVII)” (OC 2: 100). A una primera caracterización del género, que comprende lo invariable de una fórmula (el carácter sucesivo de acontecimientos narrados, así como “el desorden, la incoherencia y la variedad” [100]), le sigue la dilucidación de subgéneros, determinados no tanto por la naturaleza de la trama, sino por el tipo de relación establecida entre el héroe del relato y sus circunstancias. Borges distingue tres subclases. En primer lugar, reconoce aquellos relatos marcados por lo sucesivo en los cuales el héroe es un “mero sujeto, tan impersonal y pasivo como el lector” (100). Tal sería el caso de la historia de “Simbad, el Marino”.²³ En segundo lugar se encuentran aquellos otros en los que la trama existe para

²³ ¿Qué clase de lector implícito convoca esta observación de Borges? ¿Implica un relato determinado por la simple consecución de eventos un lector que no tiene la necesidad de ejercitar estrategias de lectura, ni siquiera aquella actividad cohesionadora, traducible como ‘construcción de consistencia’, que Wolfgang Iser (*The Act of Reading*) atribuye al lector de textos literarios en general? La observación borgesiana

denotar características del héroe, poniendo como ejemplo la primera parte del *Quijote*: “En otras (apenas más complejas) los hechos cumplen la función de mostrar el carácter del héroe, cuando no sus absurdidades y manías” (100). Por último, están aquellos relatos en los cuales “las circunstancias modifican el carácter del héroe” (100). A este último subgénero pertenecería *The Purple Land*, cuya segunda historia, o historia secreta, si consentimos en usar la terminología acuñada por Ricardo Piglia en sus “Tesis sobre el cuento” (2000: 103-111)²⁴, cifra el acriollamiento del héroe Richard Lamb conforme a un programa de interculturalidad similar al descrito por Borges en su “Historia del guerrero y de la cautiva”²⁵.

contravendría la premisa siguiente de Iser: “The wandering viewpoint is a means of describing the way in which the reader is present in the text. This presence is at a point where memory and expectation converge, and the resultant dialectic movement brings about a continual modification of memory and an increasing complexity of expectation. These processes depend on the reciprocal spotlighting of the perspectives, which provide interrelated backgrounds for one another. **The interaction between these backgrounds provokes the reader into a synthetizing activity**” (Iser 118-119; el énfasis es mío). Para Borges, el atributo de la pasividad determinaría tanto al héroe como al lector, como consecuencia de una superabundancia de acontecimientos narrados que no deja lugar para desarrollos narrativos de otra estirpe. En todo caso, resulta notable que *The Purple Land* resalte por sus virtudes estéticas sin dejar de pertenecer a un género que, para Borges, reclama la siguiente adjetivación: “Anoto sin animadversión esas lacras; lo hago para juzgar *The Purple Land* con pareja sinceridad” (OC 2: 100).

²⁴ El juicio de Piglia sobre la narrativa de Borges resulta virtualmente idéntico al juicio borgesiano sobre *The Purple Land*. En “Tesis sobre el cuento”, escribió Ricardo Piglia: “Para Borges la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma. Para atenuar o disimular la esencial monotonía de esa historia secreta, Borges recurre a las variantes narrativas que le ofrecen los géneros. Todos los cuentos de Borges están contruidos con ese procedimiento” (Piglia 2000: 110). Y, análogamente, juzgó Borges en «Sobre “The Purple Land”»: “Esta ficción, en realidad, tiene dos argumentos. El primero, visible: las aventuras del muchacho inglés Richard Lamb en la Banda Oriental. El segundo, íntimo, invisible: el venturoso acriollamiento de Lamb, su conversión gradual a una moralidad cimarrona que recuerda un poco a Rousseau y prevé un poco a Nietzsche” (OC 2: 100). Superponiendo la fórmula enunciada por Piglia a la descripción que hace Borges de *The Purple Land*, puede conjeturarse que la ‘historia 1’ de Hudson la constituye el género literario descrito por Borges al inicio de su ensayo, es decir, el relato episódico. La ‘historia 2’ sería una variante de la historia que alimentó la escritura de Sarmiento, Güiraldes, Hudson y muchos otros: el diálogo conflictivo, a menudo transido por la violencia, entre la barbarie y la civilización, entre el presunto lirismo de la pampa y el orden deseado o conjeturado de la ciudad. La novela de Hudson constituiría un caso de feliz victoria del primer término del binomio. Al respecto, comenta Jean Franco: “Al comienzo, [Richard Lamb] representa sin problematizarse el proyecto británico inicial de ocupación de América Latina, creyendo que los vastos espacios que los habitantes indígenas han sido demasiado incompetentes o perezosos para desarrollar, requieren la ocupación británica si han de ser alguna vez llevados a la escena mundial. [...] Lo que sus aventuras en el interior consiguen es su reeducación y su reunión con la naturaleza. En lugar de ansiar la ocupación británica, desearía ahora mantener inviolado su paraíso y cree que la violencia y la pasión (o la barbarie) tienen que aceptarse con el fin de mantener sin trabas el estado silvestre de la naturaleza” (Hudson XXXV).

²⁵ “Historia del guerrero y de la cautiva” fue publicada en la revista *Sur* en mayo de 1949 antes de ser incluida en *El Aleph*, volumen publicado en el mismo año. En ella, Borges rescata la historia de dos personajes dispares que abrazan destinos simétricos. Por un lado, Droctulft, guerrero lombardo de la Alta Edad Media, muere defendiendo Ravena, en cuyo asedio participaba: “la ciudad que antes había atacado” (OC 1: 1009). Opera sobre él la seducción de una cultura que intuye superior: “Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero

Hasta entonces, el tratamiento de la novela de Hudson no ha convocado ninguna observación de carácter valorativo. Es tras la mención de la ‘historia secreta’ de *The Purple Land* que principia el juicio laudatorio de la novela de Hudson, atendiendo a su dimensión productiva, a lo singular de que José Enrique Hudson, a diferencia de otros autores que frecuentaron el encomio de la vida liberada de los grilletes de la civilización, sí conoció “los rigores de una vida semibárbara, pastoril; Rousseau y Nietzsche, sólo a través de los sedentarios volúmenes de la *Histoire Générale des Voyages* y de las epopeyas homéricas” (OC 2: 101). No obstante, no todo en *The Purple Land* es positivo para Borges: encuentra que Hudson comete un error estético al desviarse del género descrito al inicio del ensayo, puesto que este, sobre todo en los capítulos finales de su libro, hubo incluido “artificios inútiles”, aventuras demasiado onerosas que pierden de vista la naturaleza sucesiva de la novela episódica: “Se trata de un error harto difundido: Dickens, en todas sus novelas, incurre en prolijidades análogas” (101).

El párrafo siguiente registra el viraje del ensayo hacia la dimensión de la recepción. El elogio de *The Purple Land*, más allá del registro de algunos gazapos que no restan eficacia al libro (“Quizá ninguna de las obras de la literatura gauchesca aventaje a *The Purple Land*. Sería deplorable que alguna distracción tipográfica y tres o cuatro errores o erratas (*Camelones por Canelones, Aria por Arias, Gumesinda por Gumersinda*) nos escamotearan esa verdad...” [101]), suscita la consideración de que la novela gauchesca –al insertarse en un sistema de representación en el cual la materia representada y el destinatario de la representación pertenecen a esferas de experiencia distintas– puede incluir justificadamente “ciertas aclaraciones y ciertos énfasis que requiere el lector y que resultarían anómalos en un gauchito, habituado a esas cosas” (101). Según Silvia N. Rosman, la atención que Borges presta al sistema heterogéneo de producción y recepción de la obra no es casual. Después de todo, la novela de Hudson no puede desvincularse de la narrativa de viajes escrita en el siglo XIX por autores europeos después de su paso más o menos

sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania” (1010). Droctultf deviene en arquetipo, cuya segunda concretización la constituye una mujer inglesa que la abuela paterna de Borges conoció hacia 1872 en Argentina, una mujer que había optado “por el desierto”, por una “vida feral”, por el abandono de la civilización: “Alguna vez, entre maravillada y burlona, mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo” (1010). Más allá del corolario ontoteológico del cuento, común en la producción de Borges (“Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales” [1011]), queda la evidente simetría que conecta estos derroteros con el de Richard Lamb, héroe de una novela cuyo tratamiento de la materia gauchesca supera, para el Borges de 1941, tanto al *Martín Fierro* como a *Don Segundo Sombra*.

prolongado, según el caso, por el territorio americano.²⁶ De acuerdo a Rosman, obedece a un programa de reconfiguración del canon literario nacional y a una crítica de la pretensión de legitimar ciertos discursos literarios en virtud de que facilitan imaginar la nación como un todo unificado por el idioma y por una deseada homogeneidad cultural. En el centro de esa red de discursos, se hallaría el *Martín Fierro*:

While Lugones [en *El payador*] locates the foreign (the immigrants) as exterior to the unity or wholeness of Argentinean language, for Borges what is considered one's own and proper language can best (can only?) be expressed by a foreign tongue. [...] Hudson thus provides Borges and Martínez Estrada with the opportunity for thinking the nation otherwise: that is, beyond the nationalist models traditionally associated with identity constructions, for which Lugones' readings of *Martín Fierro* serves as the paradigmatic case. (Rosman 19-20)

La confrontación valorativa entre la novela de Hudson y el clásico de Hernández ocupa buena parte del ensayo de Borges, en el que polemiza, a su vez, contra las tradicionales virtudes artísticas de otros clásicos de la literatura argentina, tales como *Don Segundo Sombra* y la obra de Ascasubi. Las cualidades de *The Purple Land* –derivadas de su apego a un género novelístico cuya tradición fundamentalmente europea es brevemente descrita al inicio del texto– podrían sugerir que su verdadera superioridad reside en su pertenencia a un sistema textual avalado por su persistencia histórica y el prestigio de sus orígenes. Así, precisamente lo que se le reprocha a *Don Segundo Sombra* es su escasa adecuación a las convenciones narrativas del realismo, puesto que, siendo su narrador un gaucho, “pese a la veracidad de los diálogos, está maleado por el afán de magnificar las tareas más inocentes” (*OC 2*: 101). Naturalmente, dicho reproche no encuentra cabida en la valoración de *The Purple Land*. En su caso, el narrador no es un gaucho, sino un inglés, y el público lector, no familiarizado con el mundo del cual habla la novela, requiere las aclaraciones que Borges recusa en la gauchesca. Derivar de dicho planteamiento la caricatura de un Borges afiliado afectivamente y de manera única a “lo europeo” sería

²⁶ Sobre la literatura de viajes escrita por europeos y sus efectos sobre el público lector, comenta Mary Louise Pratt: «Los libros de viajes tenían éxito. Generaban una sensación de curiosidad, emoción, aventura y hasta fervor moral acerca del expansionismo europeo. Además, propongo la hipótesis de que esos libros fueron uno de los instrumentos clave para hacer que las poblaciones “locales” de Europa se sintieran parte de un proyecto planetario o, para decirlo con otras palabras, de la creación del “sujeto doméstico” del imperio» (Pratt 24). Ese es el caso general. *The Purple Land*, sin embargo, se vio sujeta a un destino editorial distinto, pues, como afirma Jean Franco, “En la época de su publicación despertó poco interés y, en general, ha sido subvaluada en Inglaterra” (Hudson XXXIII).

soslayar los frutos de su particular consideración de la cultura argentina. Si, como ha juzgado Beatriz Sarlo, el proyecto de Borges consiste en gran parte en leer y reordenar la tradición argentina a través del prisma de la tradición occidental, y en acceder a esta a partir de una posición singular que excede el reduccionismo de los ‘márgenes’,²⁷ el examen de «Sobre “The Purple Land”» debería transitar por el análisis de las estrategias mediante las cuales Borges valida la superioridad artística de la novela de Hudson, análisis cuya revelación más notable radica en la operativización de categorías de la teoría de la recepción con el fin de justificar atributos textuales carentes de excusas en la producción literaria argentina.

El argumento se encuentra en las líneas ya citadas: “La circunstancia de que el narrador sea un inglés justifica ciertas aclaraciones y ciertos énfasis que requiere el lector y que resultarían anómalos en un gaucha, habituado a esas cosas” (OC 2: 101). Este se puede desglosar en dos dimensiones. Por un lado, supone el reconocimiento de que el estatuto del narrador –en relación a la oposición inglés-gaucha– determina la validez de ciertos procedimientos estilísticos, sobre todo de acuerdo al paradigma de la verosimilitud. Así, no es verosímil que un narrador gaucha se extienda en elaboraciones acerca de procedimientos cotidianos, lo cual constituye parte de la crítica a *Don Segundo Sombra*: “Nadie ignora que su narrador es un gaucha, de ahí lo doblemente injustificado de ese gigantismo teatral, que hace de un arreo de novillos una función de guerra” (OC 2: 101). Por otro lado, supone establecer una conexión entre la realidad histórica de los lectores previstos por el autor y los procedimientos narrativos empleados en la novela. Si se quisiese extender el argumento, podría aseverarse que la realidad histórica de los lectores previstos determina que el narrador sea un inglés, situación que justificaría la presencia de aclaraciones y énfasis por lo demás comunes desde la perspectiva de la narrativa de viajes. ¿Cómo conciliar la singular situación escrituraria de Hudson con la pretensión borgesiana de redibujar el canon nacional? ¿En qué medida resulta admisible sostener que el público previsto determina una forma de narrar que permite descalificar algunos procedimientos de la tradición gauchesca? Es menester señalar que la forma del argumento arriba citado no constituye una novedad en

²⁷ Sarlo postula que Borges “se desplaza por el filo de varias culturas, que se tocan (o se repelen) en sus bordes. Borges desestabiliza las grandes tradiciones occidentales y las que conoció de Oriente, cruzándolas (en el sentido en que se cruzan los caminos, pero también en el sentido en que se mezclan las razas) en el espacio rioplatense” (Sarlo 15-16).

el corpus borgesiano. Ya en su ensayo titulado “La poesía gauchesca”, incluido en *Discusión* (1932), Borges observó que:

Quando Fierro enumera: hijos, hacienda y mujer, o exclama, luego de mencionar unos tientos:

*¡El que hoy tan pobre me vea
tal vez no creerá todo esto!*

sabe que los lectores urbanos no dejarán de agradecer esas simplicidades. (OC 1: 371)

En ese escenario, la situación parecería ser la inversa: la oposición urbano-rural hace posible la caracterización irónica de un lector para quien el placer del texto se rige por coordenadas inversas a las puntualizadas en «Sobre “The Purple Land”». Asimismo, en “La poesía gauchesca”, Borges critica negativamente el procedimiento laudatorio llevado a cabo por parte de la crítica respecto al *Martín Fierro*, el cual consiste en filiarlo con epopeyas pretéritas bajo la premisa de su superioridad genérica:

[...] básteme referir que su perseverante método es el de pesquisar versos contrahechos o ingratos en las epopeyas antiguas –como si las afinidades en el error fueran probatorias. Por lo demás, todo ese operoso manejo deriva de una superstición: presuponer que determinados géneros literarios (en este caso particular, la epopeya) valen formalmente más que otros. (OC 1: 372).

La similitud entre dicho procedimiento y el establecimiento de una genealogía de la picaresca refuerza la tesis de Silvia N. Rosman, arriba citada, según la cual el objetivo del ensayo radica en la reorganización del canon y en el desplazamiento de un discurso institucionalizado.

En 1971, Erwin Wolff volvió a formular el argumento desplegado por Borges en «Sobre “The Purple Land”» en un largo ensayo titulado “Der intendierte Leser”. Estuvo dedicado a la refutación de algunos determinismos sostenidos por la sociología de la literatura alemana. La propuesta de Wolff señala la aparición categorial de un tipo de lector que, años más tarde, Wolfgang Iser tomaría en cuenta para la acuñación de la categoría de ‘lector implícito’, la cual, según sus propias palabras, “embodies all those predispositions necessary for a literary work to exercise its effect –predispositions laid down, not by an empirical outside reality, but by the text itself” (Iser 34). A diferencia del tipo de lector empleado por Iser como componente esencial de su investigación fenomenológica, la

categoría de ‘lector previsto’ implica una elaboración por parte del autor a partir de un lector real que influye en la escritura de la obra no directamente, sino a través de su transfiguración en la conciencia del autor.

El ensayo de Wolff comprende el análisis sucesivo de distintos casos de la literatura inglesa en los cuales la categoría de ‘lector previsto’ aparece modulada no solo por la voluntad particular de cada autor examinado, sino también por la configuración histórica que determina la relación entre el autor y sus lectores reales. Wolff examina la evolución de esa relación desde los tiempos en que el mecenazgo era una fuerza activa en la producción de poesía, y halla que entonces la noción de ‘lector previsto’ se hallaba concretada en los apóstrofes dirigidos por los poetas a sus mecenas. En el otro extremo de la evolución histórica, en las primeras décadas del siglo XX, la individuación del lector, la anulación de la distancia entre su estatuto y el del autor, y la pérdida de *auctoritas* de este último marcaron el rumbo de la literatura moderna. Hasta finales del siglo XVIII, el ‘lector previsto’ implica una ficción de lector inmanente a la obra. Su desaparición gradual señala el surgimiento de un lector que el autor busca crear con el fin de validar estéticamente su propia obra. Tal sería el caso, entre otros, de la poética de William Wordsworth.

Una de las conclusiones de Wolff es que existen al menos tres maneras de detectar al ‘lector previsto’:

Hay, como hemos visto, básicamente tres maneras de captar en cada caso al tipo de lector previsto: derivando la descripción de una ficción de lector más o menos inmanente a la obra; mediante la extrapolación indirecta del tipo de lector complementario a un determinado modo de presentación a partir de precisamente dicho modo de presentación; y a través del examen correspondiente de las proposiciones teóricas del autor. (Wolff 160)²⁸

La segunda vía sería aquella explotada por Borges para señalar la imbricación entre ‘lector previsto’ y su modo de presentación, es decir, la decisión de emplear a un inglés como narrador y no a un gaúcho. En el caso de Hudson, el ‘lector previsto’ revelado

²⁸ “Es gibt, wie wir sahen, grundsätzlich drei Möglichkeiten, den jeweils intendierten Lesertypus zu erfassen: durch herauslösende Beschreibung einer etwa vorhandenen werkimmanenten Leserfiktion, durch indirekte Erschließung des einer bestimmten Darbietungsform komplementären Lesertypus aus [eben dieser Darbietungsform] und durch entsprechende Auswertung theoretischer Äußerungen des Autors”. La traducción es mía.

por el ensayo de Borges coincidiría con el lector histórico, aquel lector inglés que necesita aclaraciones para conseguir entender y disfrutar lo narrado.

El ‘lector previsto’, en dicho caso, acusa un contenido definido, y se acopla muy bien no solo a la economía narrativa de *The Purple Land* y a la estrategia productora de Hudson, sino también a la estrategia de un Borges que busca definir, como hizo –según Wolff– Wordsworth en su momento, un espacio de recepción para su propia obra, en la que una voz que no es puramente cosmopolita ni puramente nacional derriba los estancos que limitan la circulación de los textos y las formas de concebir el mundo.



2.2. Teoría del lector platónico: “El ruiseñor de Keats”

pasa el ruiseñor que se alejó de la vida callado como burrito andino
 en representación de los que caen por la vida/
 pasa la luna de rosados dedos/
 pasa safo abrigando al ruiseñor
 que canta/canta/canta/

Juan Gelman, “Ruiseñores de nuevo”

Probablemente sea cierto que el ruiseñor canta ahora igual que hace siglos. Sin embargo para nosotros, que estamos hechos de historia y que no podemos oír al ruiseñor sin dejar de oír también lo que otros han dicho del ruiseñor, es como si cantase siempre otro cantar, otra melodía, porque cada cierto tiempo el hombre que lo escucha es diferente.

José Mateos, “El ruiseñor de Keats”

Como “De las alegorías a las novelas”, “El ruiseñor de Keats” se vertebra a partir de la oposición, postulada por Samuel Taylor Coleridge en sus *Table Talk*, entre caracteres platónicos y aristotélicos. Sin embargo, en el ensayo que ahora nos ocupa, la instrumentalización de esa oposición desencadena una operación crítica que, situándose aún en el ámbito de la reflexión sobre la recepción literaria, no está dirigida a historiar las transformaciones del gusto de los lectores en general, sino a explicar una tradición hermenéutica construida alrededor de la clásica “Ode to a Nightingale”, que John Keats publicara en 1819.

Con tal consideración en mente, propongo leer “El ruiseñor de Keats” a partir de una doble perspectiva. En primer lugar, me interesa situar la lectura que Borges hace del poema de Keats en relación con las posibilidades interpretativas que descarta y refuta en su propio ensayo. Para ello, buscaré determinar la especificidad del reclamo que Borges dirige a los críticos ingleses que, de acuerdo a su propuesta, son genéticamente incapaces de acceder al núcleo de la séptima estanza del poema. Es de particular fortuna que este ensayo de Borges haya sido evaluado desde enfoques disciplinarios disímiles, puesto que me permite establecer un diálogo con discursos que aprovechan algunas ideas del ensayo con fines retóricos bastante específicos. En particular, me interesa la lectura que el célebre psicoanalista francés Jacques-Alain Miller ha hecho del texto en “El ruiseñor de Lacan”.

En segundo lugar, y desde un punto de vista más amplio, examinaré el sentido de la operación metacrítica llevada a cabo por Borges, tomando como punto de partida las reflexiones de Félix Vodička sobre la interacción entre las ‘normas literarias’ y los ‘postulados filosófico-literarios’ que determinan la concreción de una obra literaria, de acuerdo al trabajo previsto para un competente historiador literario. De acuerdo a mi evaluación, el ejercicio ensayístico de Borges se mantiene considerablemente próximo al programa que Vodička construye con el fin de estudiar la historia de la literatura según el enfoque de la estética de la recepción.

Antes de ser incluido en *Otras inquisiciones*, “El ruiseñor de Keats” apareció en el diario *La Nación* el 9 de diciembre de 1951. El dato no es ocioso, puesto que permite situar cronológicamente su publicación en relación con dos textos de *Otras inquisiciones* con los que establece una conexión tanto temática como procedimental. Ya he precisado que la oposición entre la consideración croceana de la alegoría y la defensa de Chesterton del arte alegórico de Watts permite examinar la continuidad entre “Nathaniel Hawthorne” y “De las alegorías a las novelas”: el primero, siguiendo las pautas retóricas de una presentación oral, introduce la disputa sobre el valor estético de la alegoría en tanto que buena parte de la obra de Hawthorne, según Borges, puede ser calificada de alegórica; el segundo ensayo, publicado algunos meses después de la conferencia sobre la que se basa “Nathaniel Hawthorne”, busca explicar la universalidad de la condena croceana de la alegoría recurriendo a una observación de Coleridge sobre los caracteres platónicos y aristotélicos. He propuesto que el hecho de que Borges relativice la oposición entre alegoría y novela hacia el final de su ensayo (“en las novelas hay un elemento alegórico” [OC 2: 111]) tiene que ver con la inauguración de un espacio liminar, ajeno a las férreas determinaciones genéricas que Sylvia Molloy encuentra inconcebibles en la argumentación borgesiana (24-25), propicio para la evaluación de su propia obra. Creo que podemos establecer una nueva continuidad según tales coordenadas. “El ruiseñor de Keats” no solo emplea nuevamente el argumento de Coleridge, sino que lo hace de modo que retorna al ámbito de lo particular, atendiendo al caso específico de las lecturas críticas de la “Ode to a Nightingale” y poniendo en cuestión, desde el punto de vista de la crítica literaria, los presupuestos del proceder alegórico discutidos en “De las alegorías a las novelas”.

El texto inicia con la presentación del poema de Keats, en el que este, de acuerdo a Borges, “sintió su propia mortalidad y la contrastó con la tenue voz imperecedera del invisible pájaro” (OC 2: 86). Borges refiere las circunstancias de su escritura, asegura que su valor no está en tela de juicio y expone el problema del que se ocupará su ensayo: «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» (OC 2: 86). Luego, tiene lugar la enumeración de cinco lecturas críticas sobre tal penúltima estrofa problemática. Por mor de una mejor comprensión de las ideas presentadas en el ensayo, la transcribo a continuación:

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
 Charmed magic casements, opening on the foam
 Of perilous seas, in faery lands forlorn.²⁹

Como se advierte, la apóstrofe de Keats está dirigida al ruiseñor inmortal, insensible al paso de las generaciones, cuya canción, sin dejar de ser una y la misma, fue capaz de conmover a individuos históricamente distantes. El paralelo entre la mortalidad del sujeto poético y la inmortalidad del ruiseñor genera un *impasse* de orden lógico, en la medida que, atendiendo a las convenciones lógicas de una analogía, no resulta admisible la comparación entre el individuo y el ruiseñor en tanto especie. En palabras de Gustavo Caponi, se trataría, según el juicio de los críticos ingleses, de

Un típico error categorial que podría significar una reprobación en el examen menos riguroso de filosofía y que algunos disculpan como un efecto de la intensidad del sentimiento que motivó el poema, que otros aceptan como una simple licencia poética, y que otros llegan a denunciar como una deplorable falla estética. (Caponi 52)

²⁹ “¡Oh, Pájaro inmortal, no es para ti la muerte! / Ni las generaciones hambrientas te han pisado. / La voz que oigo esta noche fugaz ya la escucharon / antaño el soberano igual que el campesino: / quizás el mismo canto que encontró una vereda / por el corazón triste de Ruth que, con nostalgia / del hogar, lloró en medio del maizal extranjero; / el mismo que hechizara algunas veces / las mágicas ventanas, que se abrían a mares / peligrosos, en tierras de encanto ya olvidadas” (Keats 173). La versión española es de Alejandro Valero.

Esto es correlativo al hecho de que, si se tomase al hombre en tanto especie y no en tanto individuo mortal, “by the same token, the relative longevity of the species, man as well as the nightingale is immortal” (Kappel 270), con lo que se cancelaría el efecto deseado por Keats. No es este el lugar para examinar la abundante cantidad de textos críticos dedicados a este poema que eluden el reproche que Borges dirige a Sidney Colvin, Robert Bridges, F. R. Leavis, H. W. Garrod y Amy Lowell. Sin embargo, sí es preciso, conforme a las aspiraciones de esta investigación, dedicar algunas líneas a interrogar la naturaleza del *misreading* de Keats, más aún si los argumentos de los críticos son expuestos de manera diáfana por el propio Borges en el segundo párrafo de su ensayo.

Para Sidney Colvin, anota Borges, la estrofa séptima de la oda comporta “un error de lógica, que a mi parecer [el de Colvin], 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” (OC 2: 86). Años después, en 1895, «[Robert] Bridges repitió la denuncia: F. R. Leavis la aprobó en 1936 y le agregó el escolio: “Naturalmente, la falacia incluida en este concepto prueba la intensidad del sentimiento que la prohijó...”» (86). Asimismo, leemos que H. W. Garrod sostuvo que “el ave es inmortal porque es una dríade, una divinidad de los bosques” (86). Por último, para Amy Lowell, más próxima a la interpretación que finalmente elaborará Borges, “Keats no se refiere al ruiseñor que cantaba en ese momento, sino a la especie” (86).³⁰

En resumen, de acuerdo al panorama crítico que rescata Borges, la analogía entre el sujeto poético y el ruiseñor resulta problemática, ya sea porque el estatus categorial de sus dos términos es disímil, ya sea porque el ruiseñor adquiere un sentido metafórico (“es una dríade”) que complica la interpretación de la estrofa. Todos estos juicios, para Borges, son insuficientes. No solo no acceden al sentido verdadero de la estrofa, que Borges, cayendo en lo que Wimsatt y Beardsley (1946) denominaron ‘falacia intencional’, ubica en las pretensiones expresivas de Keats, de manera que la información biográfica adquiere

³⁰ Lowell introduce la disputa sobre la séptima estrofa de la oda con un espíritu de condescendencia que, entre los críticos citados por Borges, sea tal vez el más próximo al tono de “El ruiseñor de Keats”: «Stanza seven has been the cause of much foolish chatter. In calling the nightingale «immortal bird» and contrasting its eternity of life with individual man's short existence, any one with a spark of imaginative or poetical feeling realizes at once that Keats is not referring to the particular nightingale singing at that instant, but to the species nightingale. When Keats says: “The voice I hear this passing night was heard / In ancient days by emperor and clown” he means, of course, that the song of the nightingale was the same to the ancients as to him» (Lowell 252).

preponderancia en el ensayo.³¹ Además, son incapaces de concebirlo. Ahora bien, ¿cuál es el elusivo sentido verdadero de la estanza? Borges indica que este le fue revelado a raíz de la lectura de un fragmento de *El mundo como voluntad y representación*. En él, Schopenhauer manifiesta su perplejidad ante el proceso de generación y destrucción de los individuos pertenecientes a una especie, de manera que resulta menos asombrosa la hipótesis de la pervivencia de un solo individuo eterno: “Preguntemonos 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” (Schopenhauer, en *OC 2*: 86-87).³² Para Borges, esta intuición, que valida lo que de alguna manera ya está implícito en el juicio de algunos de los críticos citados –Colvin y Lowell–, le permite dar el salto hacia una nueva categoría explicativa, que vincula el ensayo con lo propuesto en “De las alegorías a las novelas”:

Keats, que, sin exagerada injusticia, pudo escribir: “No sé nada, no he leído nada”, adivinó a través de las páginas de algún diccionario escolar el espíritu griego; sutilísima prueba de esa adivinación o recreación es haber intuido en el oscuro ruseñor de una noche el ruseñor platónico. Keats, acaso incapaz de definir la palabra *arquetipo*, se anticipó en un cuarto de siglo a una tesis de Schopenhauer. (*OC 2*: 87)

Cabe enfatizar que el sentido de la estrofa, para Borges, no puede dissociarse de la intención creadora de Keats. Este, a pesar de sus supuestas limitaciones intelectuales, habría percibido el εἶδος correspondiente al ruseñor, adelantándose a la formulación filosófica de Schopenhauer, quien, de algún modo, formaliza la intuición poética de Keats a

³¹ Es interesante comprobar que, para Wimsatt y Beardsley, la falacia intencional difícilmente podía dissociarse de una concepción romántica de la creación lírica, sin que esta deba vincularse necesariamente al periodo de producción artística europea entre los siglos XVIII y XIX que los historiadores de la cultura han denominado Romanticismo: «It is not so much an empirical as an analytic judgment, not a historical statement, but a definition, to say that the intentional fallacy is a romantic one. When a rhetorician, presumably of the first century A.D., writes: “Sublimity is the echo of a great soul,” or tells us that “Homer enters into the sublime actions of his heroes” and “shares the full inspiration of the combat,” we shall not be surprised to find this rhetorician considered as a distant harbinger of romanticism and greeted in the warmest terms by so romantic a critic as Saintsbury. One may wish to argue whether Longinus should be called romantic, but there can hardly be a doubt that in one important way he is» (Wimsatt, Jr. y Beardsley 471-472).

³² El fragmento de Schopenhauer se vincula con la cuestión planteada por Borges no solo por preferir la clase al individuo, el *type* al *token*, sino también por la resonancia mitológica que antecede a las aves implicadas: el ruseñor y la golondrina, Filomela y Procne, las hijas de Pandión, de quienes Ovidio, en el Libro Sexto de las *Metamorfosis*, cuenta que, después de que revelaran al rey Tereo que hubo comido la carne de su hijo, después de que el rey persiguiera a las hermanas con ánimo de venganza, “it almost seemed that the girls’ bodies were hovering in the air, raised up on wings: in fact, they were hovering on wings. One of them flew off to the woods, the other flew under the eaves of the roof: traces of the murder were still visible on her breast, her feathers were still crimson with blood” (Ovid 152).

partir de la consideración de la eternidad de un ave análogamente prestigiosa. Como estrategia de argumentación acerca del trabajo hermenéutico, tal concepción del hecho poético tiene ventajas para el sujeto del ensayo. Por un lado, restringe el acceso a la verdad del poema, poniendo un cerco entre los críticos y su significado “verdadero”, sobre todo cuando los críticos, como explicaré más adelante, carecen de un atributo que Borges y Keats comparten. Por otro lado, le da la oportunidad a Borges de mostrarse como un crítico mejor capacitado para inquirir algunos aspectos de la tradición romántica inglesa, situación que consigue a raíz de una excentricidad que no solo es de orden geográfico, histórico o cultural,³³ sino que compete a una organización mental dependiente de la ya citada oposición presentada por Coleridge en sus *Table Talk*:

Aclarada así la dificultad, queda por aclarar una segunda, de muy diversa índole. ¿Cómo no dieron con esta interpretación evidente Garrod y Leavis y los otros? [...] Si no me equivoco, su razón deriva de algo esencial en la mente británica.

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. (OC 2: 87)

La formulación de la distinción de Coleridge entre aristotélicos y platónicos resulta prácticamente la misma que en “De las alegorías a las novelas”. En el ensayo de 1949, Borges señalaba que “Los últimos [los platónicos] **intuyen** que las ideas son realidades; los primeros [los aristotélicos], que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquéllos, es el mapa del universo” (OC 2: 110; el énfasis es mío). En “El ruiseñor de Keats”, se dice que “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” (OC 2: 87; el énfasis es mío). En “De las alegorías a las novelas”, se precisa que los nominalistas son Aristóteles y que los realistas son Platón. La sanción aparece idéntica en “El ruiseñor de Keats”. La coincidencia entre ambos ensayos revela el contacto que hubo de tener Borges con la propuesta sobre gusto literario planteada en “De las alegorías a las novelas” a la hora de escribir, dos años después, “El ruiseñor de Keats”. Por otro lado, como ya he señalado, las consecuencias que se obtienen de la oposición entre platónicos y aristotélicos son muy distintas. En el ensayo

³³ Para una evaluación de las oportunidades críticas de la excentricidad cultural borgesiana, ver el primer capítulo de Sarlo, “Cosmopolita y nacional”.

de 1949, el corolario correspondía a la evolución diacrónica de los horizontes de expectativa según un esquema que, a pesar de ser exageradamente binario, se acomodaba a la estructura general de los ensayos de *Otras inquisiciones* gracias a que permitía ubicar la transición entre la era del realismo y la era del nominalismo en un ejemplo específico de traducción literaria. En el texto de 1951, Borges obtiene una constante que redundaba en un determinismo nacional que, en *Otras inquisiciones*, constituye también el eje del ensayo “Nuestro pobre individualismo”. Así, termina la presentación del argumento de Coleridge del siguiente modo:

Los hombres, dijo Coleridge, nacen aristotélicos o platónicos; de la mente inglesa cabe afirmar que nació aristotélica. Lo real, para esa mente, no son los conceptos abstractos, sino los individuos; no el ruiseñor genérico, sino los ruiseñores concretos. Es natural, es acaso inevitable, que en Inglaterra no sea comprendida rectamente la “Oda a un ruiseñor”. (OC 2: 87)

Sorprendentemente, que, del grupo de críticos citados en el segundo párrafo del ensayo, sea Amy Lowell la más próxima a obtener la interpretación de la séptima estrofa de la oda que Borges considera correcta puede explicarse gracias al determinismo nacional con que Borges corona “El ruiseñor de Keats”: Lowell nació en Boston, Massachusetts, lejos de Inglaterra y su “endémico nominalismo”.

Borges termina su ensayo aclarando que haber señalado la tendencia al nominalismo de los ingleses no constituye una reprobación, puesto que “esa valiosa incompreensión le permite [al inglés] ser Locke, ser Berkeley y ser Hume, y redactar, hará setenta años, las no escuchadas y proféticas advertencias del *Individuo contra el Estado*” (OC 2: 88). Asimismo, celebra el vínculo existente entre la imagen poética del ruiseñor y el nombre de Keats: “a John Keats unimos fatalmente su imagen como a Blake la del tigre” (88).³⁴

Queda claro entonces que, a las dos vías de interpretación postuladas por la citada crítica del poema de Keats –la vía ingenua, que es incapaz de entender que el nombre ‘ruiseñor’ no refiere únicamente al ruiseñor individual, vía que los propios críticos rechazan, y la vía intermedia, que asimila el canto del ruiseñor al canto producido incesantemente por todas las generaciones de la especie ruiseñor–, Borges añade la vía

³⁴ De Blake, recuérdese el poema “The Tyger” (*Songs of Experience*, 1794), que termina con la estrofa: “Tyger, Tyger, burning bright, / In the forests of the night; / What immortal hand or eye, / Dare frame thy fearful symmetry?”.

platónica: el ruiseñor del poema es índice de la forma platónica ‘ruiseñor’, fuera del alcance de la crítica inglesa. Podría tentarse la hipótesis de que Borges descarta, siguiendo el esquema de los niveles de interpretación planteados por Dante en el *Convivio* (citado en el ensayo: “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” [OC 2: 87]), tanto la interpretación literal como la interpretación alegórica de la séptima estrofa de la “Ode to a Nightingale”,³⁵ prefiriendo la interpretación anagógica. Me interesa, no obstante, discutir otras dimensiones de su ensayo.

Ana María García ha propuesto que, al mismo tiempo que establece que los ingleses son fundamentalmente aristotélicos, Borges se afilia a una generación de autores excepcionalmente platónicos, conformada por Keats, Blake, Shelley, Wordsworth y los demás poetas vinculados al movimiento romántico en Inglaterra: “Tal generalización opera en forma intrínseca y abraza al mismo Borges: poeta y ensayista coinciden en la búsqueda incesante del Ideal, de la forma de su sueño, forma que deambula en el cielo platónico” (García 3). Creo que esa intuición puede servirnos como paso intermedio hacia una interpretación del ejercicio metacrítico de Borges. Por un lado, la solidaridad en el carácter platónico entre Borges y Keats propicia una alianza contra la crítica académica desde el bastión de la ‘crítica practicante’. Por otro lado, considerar el ejercicio de la crítica como una indagación falible, cuya perfectibilidad proviene más de la concurrencia de un atributo determinístico –ser o no ser inglés– que de un ingenio intelectualmente mejor pertrechado, reafirma la imagen que Sergio Pastormerlo ha dibujado de un Borges que considera la práctica de la literatura como un sacerdocio:

La figura del “sacerdote” significa aquí una figura de escritor definida por un modo de relación específico con las prácticas literarias [...]. Como la figura romántica del genio, señala a un sujeto que, sin ser único, se percibe con el estatus de una singularidad excepcional. (Pastormerlo 2007: 33-34)

Como ya mencioné al inicio de este apartado, uno de los pensadores contemporáneos que con más interesantes resultados ha reflexionado sobre “El ruiseñor de

³⁵ Una típica interpretación alegórica del poema es la que identifica al ruiseñor con el Poeta y a su canto con la Poesía. Por ese mismo camino, Alejandro Valero sostiene que “el personaje de este poema quiere fundirse con el ruiseñor –la obra de arte– para abandonar la soledad y el dolor del tiempo presente y alcanzar la región del mito, donde el tiempo no existe. Cuando lo logra, el placer es tan intenso que incluso la muerte parece hermosa, porque ésta ha llegado a reconciliarse con los valores de amor y belleza que expresa el ruiseñor, que representa el arte” (Keats 22).

Keats” es el psicoanalista francés Jacques-Alain Miller. A propósito de la apertura del Instituto Clínico de Buenos Aires en 1998, Miller presentó una conferencia en la que discutió algunos aspectos del método psicoanalítico en el panorama epistemológico de la posmodernidad. En “El ruiseñor de Lacan”, Miller preconiza el lugar primordial de la singularidad en el psicoanálisis, y presta atención a aquel vacío o indeterminación existente entre los postulados universales de la teoría psicoanalítica y su aplicación en los casos particulares de los pacientes. De acuerdo a Miller, tal vacío ha de ser conjurado por la praxis y por un arte del diagnóstico que el psicoanalista debe dominar. Esta dimensión del psicoanálisis, que escapa al orden de las generalidades y las clases ahistóricas, ha de ser pensada como correlativa al sentido común gnoseológico de nuestro tiempo, saturado por una desconfianza frente a las categorías universales y por un ánimo de deconstruir mediante genealogías las pretensiones esencialistas de todos los relatos. Así, para Miller, no solo ocurre que nuestro tiempo sea nominalista, como arguye Borges en “De las alegorías a las novelas”, sino que lo atraviesa más bien el espíritu de la posmodernidad en el clásico sentido de Lyotard. En ese marco de referencia, “El ruiseñor de Keats” presenta, a partir de la introducción del platonismo como horizonte de comprensión de la séptima estrofa de la “Ode to a Nightingale”, una confianza en los universales que contraviene a nuestra época: el ruiseñor de Borges es una clase ahistórica.

De acuerdo a Miller, desde un punto de vista estrictamente psicoanalítico, no existen problemas con aceptar la tesis de Borges acerca de la persistencia, al margen de la Historia, del ruiseñor en tanto arquetipo. Es más, argumenta Miller que tal actitud confirma la regla general de comportamiento de los individuos contemporáneos frente a la desconfianza gnoseológica respecto a los universales:

[...] el individuo se encuentra apartado de la maestría de este juego de clases artificiosas, precisamente, porque existe este artificialismo de las clases. El juego artificial, nominalista, pragmático continúa, es irresistible. Se trata del resultado de un gran movimiento histórico que proseguirá. No obstante, el resultado es que el individuo está disyunto de este juego y juega su partida, hace sus cosas, al lado de este caos artificioso. (Miller 255)

Miller vincula esta situación del individuo con lo que él entiende que es la responsabilidad del psicoanálisis frente a la persistencia parcial de los universales teóricos. Según su propuesta, esta ética puede desprenderse de una relectura de la visión de Borges sobre el ruiseñor de Keats. Es aceptable que el ruiseñor remita a un arquetipo platónico,

siempre y cuando se recuerde que esa condición no puede ser compartida por el hombre que existe detrás de la escritura del poema:

Es lo que propongo como la perspectiva lacaniana: en efecto, el animal justifica el platonismo porque realiza la especie, y se puede decir que lo hace de manera exhaustiva, en tanto ejemplar. Pero el ser hablante, el sujeto, el ser de lenguaje, nunca realiza ninguna clase de manera exhaustiva y solo puede imaginarse confundido con la especie humana cuando se piensa mortal, como Keats en ese ejemplo. (Miller 257)

En un movimiento que relativiza la disputa entre Borges y los críticos ingleses, Miller devuelve la verdad al poema mismo, mientras que la interrogación sobre el estatus categorial del ruiseñor palidece frente a la propuesta lírica y ontológica de Keats: “Pero, para nosotros, ¿quién [entre Borges y los críticos ingleses] tiene razón? Tiene razón Keats, a quien el canto del ruiseñor divide como sujeto, lo hace experimentar su mortalidad, lo devuelve a su falta de ser, porque el animal sí es la especie” (Miller 257).

El enfoque de Miller enfatiza la irreductibilidad del individuo frente al asedio de las categorías universales. En el psicoanálisis lacaniano, como ya he afirmado, esta posición demanda un trabajo del analista que no se base puramente en la aplicación de postulados teóricos sin haber pasado antes por un diagnóstico cuyo proceder desafía la linealidad del método deductivo. De esta forma, ¿qué consecuencias tiene para nuestra lectura de “El ruiseñor de Keats” considerar, como lo hace Miller, que del texto de Borges puede emerger la certidumbre de que “llamamos sujeto al efecto que desplaza sin parar el individuo, que aparta el individuo de la especie, que aparta lo particular de lo universal, y el caso de la regla” (Miller 258)? En principio, esta perspectiva supone dejar de interrogarnos acerca del estatus categorial del ruiseñor en el poema de Keats, volviendo irrelevante la pregunta acerca de si resulta más convincente una lectura alegórica que lo homologue con el Poeta o el Artista, o la lectura de Amy Lowell, que asimila el ruiseñor individuo a la especie, o la lectura de Borges, que aboga directamente por la intuición de un arquetipo platónico. Para el entendimiento de Miller, basta aceptar que el ruiseñor es índice de una clase ahistórica; esta verificación no anula la singularidad del sujeto poético, sino que la refuerza: “El ruiseñor de Keats sí es el mismo que el de Ovidio y el de Shakespeare. Pero, justamente, Keats no es Ovidio ni Shakespeare” (Miller 258).

Volviendo a la argumentación borgesiana, resulta notable que su interpretación de la estrofa y de la crítica inglesa halle incompatibles la intuición del ruiseñor arquetípico y el

individualismo atribuido al espíritu inglés. El poema en sí, a través de su reiterado decir apostrófico y de su elocuente descripción de la embriaguez romántica, cobra mayor eficacia si no se pierden de vista ambas dimensiones extremas de la subjetividad: la disolución del yo (“That I might drink, and leave the world unseen, / And with thee fade away into the forest dim -” [Keats 166]) y la conciencia de su mismidad (“What thou among the leaves hast never known, / The weariness, the fever, and the fret / Here, where men sit and hear each other groan” [Keats 168]). Tal unilateralidad, que contribuye a oponer la posición de los críticos a la interpretación borgesiana, se extiende a la propia concepción de la individualidad en la medida que la explicación que ofrece Borges acerca de los caracteres platónicos y aristotélicos cancela las identidades particulares: “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” (OC 2: 87).³⁶

El filósofo argentino Gustavo Caponi ha ideado otra manera de sortear la oposición entre realismo platónico e individualismo inglés adelantada por Borges. Para Caponi, puede hollarse una nueva vía interpretativa si se replantea, desde el punto de vista de la teoría darwiniana, la categoría ‘especie’. Considera Caponi que un problema de “El ruiseñor de Keats” consiste en asumir demasiado rápidamente que el arquetipo platónico es la única solución que explica correctamente la intención de Keats al declarar la inmortalidad del ruiseñor. Caponi defiende la plausibilidad de la arriba descrita vía intermedia, es decir, que el ruiseñor de la oda remita a la especie ruiseñor, siendo esta “un conjunto efectivo de organismos que guardan determinadas y reales relaciones biológicas entre ellos; es decir, comparten un mismo ancestro y no están aislados reproductivamente, aunque tal vez sí geográficamente, entre ellos” (Caponi 53). Siguiendo este camino, y sin

³⁶ En su clásico *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Ana María Barrenechea ha precisado que “*El Aleph* y *Otras inquisiciones* muestran la importancia creciente de los desarrollos imaginativos de tipo panteísta, unidos al viejo tema borgiano de la negación del yo” (Barrenechea 1984: 69). Frente al desafío de tratar literariamente el tema de la anulación de la personalidad, y más allá de la referencia a Coleridge que otorga soporte a “De las alegorías a las novelas” y “El ruiseñor de Keats”, encuentra Barrenechea que “Varias corrientes de pensamiento y diversas imaginaciones literarias confluyen en su mágica labor. Una consiste en la anulación de la personalidad al hilo de las meditaciones de Berkeley y de Hume, otra en la aplicación del principio de Leibniz de los indiscernibles a la negación de la individualidad [...], otra en las concepciones panteístas occidentales (de Escoto Erígena, de Spinoza y de Schopenhauer) y en el panteísmo nihilista oriental, otra en las observaciones desanimadas acerca de la pobreza y la igualdad de los destinos humanos (ya como la formulan el *Eclesiastés* y Marco Aurelio, ya como su visión personal de la monotonía de la vida)” (Barrenechea 1984: 69-70).

negar el individualismo atribuido por Borges a la mente inglesa, ya no sería necesario descartar a Keats como espíritu nominalista, toda vez que

No decimos, por eso, que los ruiseñores individuales meramente *pertenecen a la clase 'ruiseñor'*; decimos, mejor, que los ruiseñores individuales *integran, componen, la especie ruiseñor* de modo análogo a como decimos que un grupo islas componen un archipiélago. (Caponi 53)

Es cierto que esta hipótesis, tal vez sin que Caponi se dé cuenta de ello –puesto que la presenta con los visos de la novedad–, no hace más que devolver la razón a juicios como los de Sidney Colvin y Amy Lowell, que Borges descarta por dar preferencia a su alternativa platónica; no obstante, también es cierto que una fundamentación como la que ofrece, al basarse en el análisis de una categoría que Borges no se detiene a examinar, y las conclusiones que se derivan de su texto vuelven más acuciante la pregunta acerca de en qué consiste precisamente el ejercicio de metacrítica llevado a cabo por Borges y qué efectos tiene sobre nuestra consideración de su estatus de crítico.

Empezando por lo más evidente, y como ya he comentado más arriba, “El ruiseñor de Keats” le permite a Borges posicionarse como un crítico mejor capacitado para desentrañar una cuestión espinosa, como el significado de la inmortalidad del ruiseñor en la séptima estrofa de la “Ode to a Nightingale”. Por otro lado, me parece también preciso ponderar si la crítica que hace Borges del no poder reconocer clases (arquetípicas o no) allí donde resultan necesarias puede vincularse con otras instancias de su obra. Por ejemplo, el único ensayo de pretensiones sociológicas de *Otras inquisiciones*, “Nuestro pobre individualismo”, transita por una senda análoga; su diagnóstico de la argentinidad opone al nacionalismo de Europa y Norteamérica el siguiente rasgo:

El argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse a la circunstancia de que, en este país, los gobiernos suelen ser pésimos o al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. (*OC 2: 34*)³⁷

³⁷ Paralelamente, recuérdese el pasaje de “Funes el memorioso” en el que el narrador observa que “Los dos proyectos que he indicado (un vocabulario infinito para serie natural de los números, un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo) son insensatos, pero revelan cierta balbuciente grandeza. Nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes. Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)” (*OC 1: 883*). Allí, Funes es a los críticos ingleses como ‘perro’ es al ruiseñor de Keats. En tanto lección sobre la naturaleza del texto literario, observa Beatriz Sarlo que “La literatura, precisamente, rompe esa inmediatez ligada a la memoria, la percepción y la

Creo que la elucidación, hecha por el estudioso checo Félix Vodička, de las tareas del historiador de la literatura atento a los postulados de la estética de la recepción puede contribuir favorablemente a nuestra comprensión del texto de Borges. En su texto “La estética de la recepción de las obras literarias”, Vodička plantea, en concordancia con las propuestas teóricas de Hans Robert Jauss y de su maestro Jan Mukařovský:

Tan pronto como una obra literaria se publica y difunde se convierte en propiedad pública, y el público la recibe desde el punto de vista de su sensibilidad artística actual. **Conocer esa sensibilidad en el campo de la literatura es una de las más altas tareas de los historiadores, a fin de poder entender la recepción de las obras y su actual valoración.** (Vodička 55; el énfasis es mío)

Con ese propósito, entiende:

Los elementos subjetivos de valoración que se derivan de la disposición psíquica momentánea del lector o de sus simpatías y antipatías personales deben ser distinguidas por la crítica de las fuentes históricas, de **las normas literarias de una época**, porque el objetivo de nuestro conocimiento es aislar rasgos que posean un carácter de generalidad. (Vodička 55; el énfasis es mío)

Así, no ha de pensarse “la literatura de una época dada como un complejo de obras literarias existentes, sino también como un complejo de valores literarios” (Vodička 56). La ampliación de la historia literaria hacia el dominio de la recepción supone reconocer que la producción de textos literarios está mediada por series históricas de normas que, por un lado, provienen de la tradición, pero que están sometidas a una “tensión dinámica, según la cual una obra tiene la capacidad de imprimir a la norma una dirección nueva que se desvía de la anterior” (56). Luego, desde el punto de vista del historiador, restituir la norma literaria contribuiría a “descubrir las relaciones existentes entre esta serie evolutiva y el desarrollo de las estructuras literarias” (55). De acuerdo a esta lógica del proceso de la literatura, al historiador le competerían las siguientes tareas:

1. Reconstrucción de la norma literaria y del complejo de los postulados literarios de una época.

repetición. La literatura trabaja con lo heterogéneo, corta, pega, salta, mezcla: operaciones que Funes no puede realizar con sus percepciones ni, por lo tanto, con sus recuerdos. Para Borges, el olvido es básicamente una condición de la memoria y del razonamiento porque, si hay olvido de las particularidades, también es posible la abstracción” (Sarlo 65).

2. Reconstrucción de la literatura de una época, es decir, del conjunto de obras que son objeto de valoración directa, y descripción de la jerarquía de los valores literarios de una época.
3. Estudio de las concreciones de las obras literarias (contemporáneas y anteriores), es decir, estudio de la forma de la obra con la que nos encontramos en la comprensión de un tiempo dado (a saber en la concreción crítica).
4. Estudio del campo de influencia de una obra en los dominios literarios y extraliterarios. (Vodička 56-57; el énfasis es mío)

Naturalmente, estas cuatro tareas no deben ejecutarse por separado; sin embargo, me interesa ahora solo la primera de ellas. Vodička señala que, para la reconstrucción de la norma literaria, el historiador cuenta con tres tipos de fuentes. En primer lugar, comenta que “Las normas están contenidas en la literatura misma, e. d. en las obras que se leen, son populares, y con arreglo a las cuales se juzgan y valoran las otras obras o las obras nuevas” (Vodička 57). En segundo lugar, están a disposición del historiador las «Poéticas normativas o teorías literarias que nos dan a conocer las “reglas” conforme a las que “debe” orientarse la literatura de una época dada» (57). Por último, se encuentra aquello que, volviendo la atención a “El ruiseñor de Keats”, es de mayor importancia para nosotros: “Valoraciones críticas de la literatura, puntos de vista y método de esta valoración, así como las exigencias críticas que pesan sobre la creación literaria” (57).

Sostengo que, en “El ruiseñor de Keats”, Borges ha confeccionado una miniatura. En el espacio de unas cuantas páginas, escenifica el modo de investigación literaria pautado por Vodička, de manera tal que los elementos que, para el estudioso checo, son imprescindibles para la reconstrucción de una norma literaria aparecen en el texto de Borges exentos de espesor histórico, desnudos en su forma más teóricamente pura. Vodička observa que el deber del crítico literario “es manifestarse acerca de la obra en cuanto objeto estético, fijar la concreción de la obra [...] y hablar de su valor en el sistema de los valores literarios admitidos” (Vodička 57). Corresponde al historiador “observar el ejercicio por los críticos de esta función, y juzgar si los creadores cumplen la suya” (57). En “El ruiseñor de Keats”, Borges examina el ejercicio de los críticos ingleses y logra develar una norma literaria cuya universalidad solo puede ponerse en tela de juicio si prestamos atención al desarrollo de las convenciones líricas en la literatura del siglo XX en adelante, en especial, a partir del auge –e institucionalización– de las vanguardias históricas.

En “El ruiseñor de Keats”, esa norma se trasluce en el discurso crítico de Sidney Colvin, el primero de los críticos citados por Borges y el que da forma al juicio de la séptima estrofa de la “Ode to a Nightingale”, generalizado –según el pequeño panorama que propone Borges– en la crítica inglesa. Cito a continuación un fragmento más extenso del argumento de Colvin, para que se haga evidente la manera en que Borges recorta aquello que, de ser citado, restaría efecto a su presentación de las limitaciones del nominalismo inglés. Me refiero específicamente al valor estético que Colvin concede a la oda, en tanto que minimiza, según creo, el efecto negativo que su insuficiencia lógica podría producir:

The nightingale would not cease her song –and here, by a breach of logic which is also, I think, a flaw in the poetry, he contrasts the transitoriness of human life, meaning the life of the individual, with the permanence of the song-bird’s life, meaning the life of the type. This last thought leads him off into the ages, whence he brings back those memorable touches of far-off Bible and legendary romance in the stanza closing with the words ‘in faery lands forlorn’: and then, catching up his own last word, ‘forlorn’, with an abrupt change of mood and meaning, he returns to daily consciousness, and with the fading away of his forest dream the poem closes. **In this group of the odes it takes rank beside the *Grecian Urn* in the other. Neither is strictly faultless, but such revealing imaginative insight and such conquering poetic charm, the touch that in striking so lightly strikes so deep, who does not prefer to faultlessness?** (Colvin 176; el énfasis es mío)

La norma, naturalmente, corresponde a la adecuación lógica de los términos de una analogía. En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin indica que, desde la semiótica, la ‘analogía’ (u ‘homología’) puede definirse como el “tipo de relación que se da en una correlación entre las partes de dos sistemas semióticos de diferente naturaleza” (Beristáin 253). De acuerdo a Greimas, puede describirse la ‘homología’ del siguiente modo:

Si el *semema* A es al semema B tanto como el semema A’ es al semema B’, los sememas A y A’ (que poseen necesariamente al menos un sema en común) son homólogos entre sí en relación a B y B’ (que también poseen al menos un sema en común y también son homólogos entre sí). La relación entre A y B es idéntica a la relación entre A’ y B’, y es una relación lógica elemental que puede ser de *contradicción*, de *contrariedad* o de *complementariedad*. (Beristáin 253)

Así, Colvin critica la inconsistencia de la siguiente homología:

Semema A	Duración de la vida humana	Semema B	Duración del canto del ruiseñor
	[Individuo]		[Especie]
Semema A'	Transitoriedad	Semema B'	Eternidad

El esquema funciona siempre y cuando, como señala Colvin, se obvие la asimetría categorial entre el semema A y el semema B. Mi conclusión es que esta necesidad de simetría entre los sememas A y B de una homología es una norma literaria que Borges identifica correctamente. Discutir su universalidad o su especificidad histórica equivale a cuestionar en qué medida la incorrección de una forma lógica como la homología resulta estéticamente aceptable en variados horizontes de expectativa. Como he señalado más arriba, intuyo que las necesidades didáctico-expresivas de la poesía a partir de las vanguardias históricas (Badiou 90) cancelan esa necesidad; este, sin embargo, no es el lugar de explorar esa dimensión. En cambio, es preciso señalar que Borges enriquece las posibilidades de aplicación de esa norma en cuanto introduce, en la reflexión sobre la séptima estrofa de la oda, el examen de un postulado filosófico que desestabiliza la comprensión del semema B.

Aclara Vodička que “los postulados no son el modo de ordenación de los materiales desde un punto de vista técnico (reglas)”, sino que aparecen “como tareas que han de ser resueltas por mediación de una obra literaria con la función estética” (Vodička 58). En “El ruiseñor de Keats”, Borges no deja de insistir en que los ingleses son incapaces de concebir arquetipos. De acuerdo a la genealogía expuesta en “De las alegorías a las novelas”, la introducción del postulado platónico como vía de resolución de la disputa sobre la séptima estrofa de la “Ode to a Nightingale” no implica una evolución en términos de desplazamiento hacia el futuro. Se trata más bien de un volver hacia los esquemas gnoseológicos de un pasado que, si es absorbido adecuadamente, puede iluminar los desafíos hermenéuticos del presente.

2.3. Del procedimiento al diálogo inagotable: “Quevedo” y “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”

En el marco de *Otras inquisiciones*, una de las oposiciones más fructíferas relativas a la estética borgesiana de la recepción literaria es la que constituyen los ensayos “Quevedo” y “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”. En ambos textos, Borges despliega consideraciones significativas acerca de la naturaleza de la lectura, el valor y el placer literarios, los criterios para la consolidación de un clásico, y la relación asimétrica entre un autor y sus personajes. En este apartado, busco demostrar que las proposiciones teóricas del ensayo dedicado a Shaw complementan las insuficiencias detectadas por Borges en su lectura de la obra conjunta de Quevedo, sobre quien pesa, sobre todo, el estigma de ser un “escritor de escritores”, y cuya virtud estética radica en un desequilibrio entre el artificio formal y el contenido semántico de su poesía y prosa.

Quevedo constituye una referencia ineludible en la producción ensayística e incluso poética de Borges. Ya en la década de 1920, periodo en que le dedica dos textos apologéticos (“Menoscabo y grandeza de Quevedo”, de 1925, y “Quevedo humanista”, de 1927), el autor del *Buscón* aparece en su obra crítica como emblema de verdad y autenticidad. Su antagonismo respecto a la estética culterana fue actualizado en los textos de combate que Borges dirigió contra los poetas modernistas, llegando a considerar a Rubén Darío un simple “albacea literario” de Góngora (Maurer 189). Para Christopher Maurer, Borges fue Quevedo durante un tiempo (190). Esta equivalencia recibe algún respaldo del interesante análisis que Blas Matamoro dedica a las coincidencias entre el autor de *Ficciones* y el de los *Sueños*. De acuerdo a Matamoro, Quevedo sintetiza el barroquismo de Borges, en la medida que refleja el tránsito desde un periodo de innovación desmesurada hacia una “madurez neoclásica”, homologando el temprano culteranismo del primero con el temprano ultraísmo del segundo (2000: 140). Asimismo, encuentra que hay en ambos un enmascaramiento del sujeto de la enunciación mediante el énfasis en la perfección formal, mecanismo que permite que la heterodoxia escape a la censura (141).³⁸

³⁸ Sergio Pastormerlo opina que la caracterización de Quevedo a cargo de Borges está en consonancia con la imagen que él mismo proyectó en el campo literario: «La “grandeza” únicamente “verbal” (Borges, 1948) y el costoso antisentimentalismo de Quevedo coincidían con la imagen que Borges arrastraba: la de un escritor de estilo acusado de fabricar una literatura, como entonces se decía, “fría” y “deshumanizada”» (2006). Para un

Tal es el rasgo que Borges no deja de señalar a lo largo de su producción crítica acerca de Quevedo, con valoraciones más o menos diferentes. A veces, según su juicio, la obsesión por la forma distingue a Quevedo del resto de autores hispánicos, al mismo tiempo que le impide conseguir la universalidad, puesto que tal virtud se pierde en sus traducciones a otros idiomas. En otras ocasiones, Borges halla que Quevedo reúne en su prosa y poesía una variedad considerable de saberes, lo cual debería calificarlo como autor clásico si no perdemos de vista el argumento que él mismo esgrimió en su primer “Sobre los clásicos”: “*No importa el mérito esencial de las obras canonizadas; importan la nobleza y el número de los problemas que suscitan*” (1941: 8); no obstante, la imposibilidad de arribar a una imagen que condense la producción de Quevedo le niega finalmente ese estatuto: “No hay escritor de fama universal que no haya amonedado un símbolo [...]. De Quevedo, en cambio, sólo perdura una imagen caricatural” (OC 2: 36).

A grandes rasgos, el veredicto de Borges sobre el autor del *Heráclito cristiano* suele ser el mismo. Me interesan, por eso, las pequeñas diferencias que distinguen cada uno de sus textos sobre él, sobre todo en relación al contenido y eficacia de su poesía. Quiero prestar atención a dos ensayos con el propósito de aprehender comparativamente la especificidad de “Quevedo”. El primero de ellos es “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, incluido en *Inquisiciones* (1925). El segundo es el prólogo que Borges escribió para la *Antología poética* de Quevedo publicada por Alianza Editorial en 1982. Cincuenta y siete años median entre uno y otro texto, pero la valoración general sobre el autor español no ha variado. Por otro lado, el hecho de que el segundo ensayo tenga más bien el estatus de paratexto no debe restarle significación: el propio “Quevedo” apareció primero como prólogo de la antología *Prosa y verso* de Quevedo que publicó Emecé Editores en 1948.

Más allá del uso de un léxico que no volverá a aparecer en la prosa de Borges (“España apicarada y cucañista”, “plateresca fábrica”, “bizarría varonil”, por ejemplo), acaso el rasgo retórico más interesante de “Menoscabo y grandeza de Quevedo” resida en que no apela a ninguna especie de sentido común valorativo acerca de la obra del autor

ejemplo típico de esa imagen “fría” y “deshumanizada”, léase el breve ensayo titulado “Borges”, que Ernesto Sabato incluyó en su colección *Uno y el universo* (1945), donde afirma: “También se podría decir que Borges hace álgebra, no aritmética (como pasa con el *Teste* o el *Leonardo* de Valéry). El memorioso de Fray Bentos podía ser de Calcuta o de Dinamarca. Induce a error la necesidad –inevitable, por convención literaria– de dar nombres precisos a los personajes y lugares. Se ve que Borges siente esta limitación como una falla. No pudiendo llamar *alfa*, *ene* o *kappa* a sus personajes, los hace lo menos locales posible: prefiere remotos húngaros y, en este último tiempo, abundantes escandinavos” (Sabato 24-25).

madrileño. Allí, como en otros textos de *Inquisiciones*, el tono es más bien polémico, incluso adánico. Borges se dirige a un público lector comprometido con un problema cuya solución él ha de desentrañar:

Quevedo a mi entender, fue innumerable como un árbol, pero no menos homogéneo.

Hay un rasgo en su obra que puede ser de algún provecho para la conceptualización que buscáis. Quiero indicar que casi todos sus libros son cotidianos en el plan, pero sobresalientes en los verbalismos de hechura. (Borges 2011: 82)

No solo es cotidiano el plan de sus libros, sino que es también derivativo: “El *Buscón* es todo él un aprovechamiento de la esencia del *Guzmán de Alfarache* [...]; los *Sueños* son reflejo de Luciano [...]. En cuanto a su *Discurso de la inmortalidad del alma* es un resumen y alguna vez un literatizar de añejos argumentos doctrinales” (Borges 2011: 82-83). En ello radica su menoscabo. Su grandeza, por otro lado, recae en “Una realizada gustación verbal, sabiamente regida por una austera desconfianza sobre la eficacia del idioma” (84). Asimismo, Borges toma partido por Quevedo en la polémica entre conceptismo y culteranismo, sin dejar de explicitar el vínculo entre este y los modernistas: “Le ataré [a Quevedo] mucho lo problemático del lenguaje propio del verso y es lícito recordar que fingió en uno de sus libros un altercado entre el poeta de los picaros y un seguidor de Góngora (esto es, entre un coplero y un rubenista)” (85). Borges parece hablar únicamente de historia literaria, cuando en realidad está enfrentando situaciones del presente. Quevedo es superior a Góngora gracias a que sortea la tentación del hipérbaton latinista, que se basa, según Borges, en una mala comprensión de la especificidad del idioma: “El gongorismo fue una intentona de gramáticos a quienes urgió el plan de trastornar la frase castellana en desorden latino, sin querer comprender que el tal desorden es apariencial en latín y sería efectivo entre nosotros por la carencia de declinaciones” (85). Curiosamente, solo a partir de la oposición con Góngora cobra el autor de *La Perinola* cierto relieve estético al margen del virtuosismo formal: “Quevedo es, ante todo, intensidad. [...] Transverberó su obra de tan intensa certitud de vivir que su magnífico además se eterniza en una firme encarnación de leyenda. Fue un sentidor del mundo” (85).

Ni el prólogo de la antología poética de 1982 ni el ensayo que terminó por incluirse en *Otras inquisiciones* participan del radicalismo programático de “Menoscabo y grandeza de Quevedo”. En tanto paratextos de antologías, su función básica es la

presentación; su rubro, el encomio. El prólogo de 1982 inicia con una mención del proyecto inquisitivo de “Quevedo”:

Hacia 1950, traté de investigar la razón de la curiosa gloria parcial que le ha tocado en suerte. En los censos mundiales de grandes nombres el suyo no figura. Esa terca omisión me sorprendió. Creí haberla descubierto en el hecho de que no vinculamos fácilmente el nombre de Quevedo al nombre de un libro. (Quevedo 7)

Borges juzga que esa razón es correcta, pero que no es la única: “Quevedo es un gran escritor verbal” (8). Como veremos, aquí no añade nada nuevo a lo ya dicho en el ensayo perteneciente a *Otras inquisiciones*. Lo que sí resulta novedoso, al menos en relación a lo planteado en “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, es que la oposición entre Góngora y Quevedo aparece suavizada en este prólogo: “Acaso nadie, fuera de su ostensible rival y secreto cómplice, Góngora, ha paladeado el castellano, el peculiar sabor de cada palabra y de cada sílaba, como don Francisco de Quevedo y Villegas [...]” (Quevedo 7); “He equiparado a Góngora y a Quevedo, que es costumbre contraponer. El tiempo borra o atenúa las diferencias. Los adversarios acaban por confundirse; los une el común estilo de su época” (14). Los contrarios aparecen reunidos, de acuerdo al motivo recurrente en la prosa ficcional de Borges que puede verse en relatos como “Los teólogos” y “Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto” (*El Aleph*). Por otro lado, lo que constituía el menoscabo en el ensayo de *Inquisiciones* también encuentra cierto grado de matización:

El defecto esencial de lo barroco es de carácter ético; denuncia la vanidad del artista. Ello no impide que la pasión, que es elemento indispensable de la obra estética, se abra camino a través de las deliberadas simetrías o asimetrías de la forma y nos inunde, espléndida.

Acaso Quevedo es el mejor ejemplo de esta virtud de lo barroco. (15)

De esa manera, a la intuición de que Quevedo fue un sentidor del mundo (“Menoscabo...”) se le añade el atributo de la pasión.

A estas consideraciones sobre la literatura de Quevedo se suma una definición de lo barroco:

¿De qué manera definir lo barroco? Ignoro lo que dicen los tratadistas; yo diría que corresponde a esa etapa en que el arte propende a ser parodia y se interesa menos en la expresión de un sentimiento que en la fabricación de estructuras que buscan el asombro. (14-15)

Borges recurre aquí a una estrategia argumentativa que no resulta poco frecuente en sus ensayos.³⁹ El desdén de la bibliografía académica le permite acuñar definiciones propias que no necesariamente sortean el peligro de la contradicción. Se trata de un rasgo propio del discurso ensayístico, en la medida que en él, como ha afirmado Max Bense, “se descubre ciertamente la claridad, pero esta claridad no es la de la determinación conceptual, sino más bien la de la revisión del espacio poético o intelectual al cual ha ingresado” (28). Esta definición en particular de lo barroco complementa una definición que casi tres décadas atrás proveyó el propio Borges en el prólogo de una reedición de su *Historia universal de la infamia*. En aquel prólogo, antes de referirse a una variedad de autores barrocos, expuso: “Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura” (OC 1: 593). Esta definición le sirvió entonces, apelando al tópico de la falsa modestia, para caracterizar negativamente los relatos incluidos en el libro. Como se advierte, en la definición de 1982 se mantiene el elemento paródico; se ha pasado, por otro lado, del énfasis en la escritura al énfasis en el efecto deseado de lo barroco, que es el asombro.⁴⁰

Hay que precisar que la estética del asombro no tiene necesariamente una valoración negativa en la crítica borgesiana del gusto. En “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941), por ejemplo, relato en forma de reseña que pondera la trayectoria literaria del recientemente fallecido Herbert Quain, declara el narrador que aquel «Deploraba con sonriente sinceridad “la servil y obstinada conservación” de libros pretéritos... Ignoro si su vaga teoría es justificable; sé que sus libros anhelan demasiado el asombro» (OC 1: 857). Teniendo en cuenta que la crítica ha querido ver en el personaje de Quain una figuración irónica del propio Borges –con la salvedad de que Quain, a diferencia de este, sí escribió novelas–, no tenemos por qué desdeñar la hipótesis, tanto de Matamoro (2000) como de Christopher Maurer y Paola Marín, de que Borges establece una relación especular con

³⁹ A manera de ilustración de este recurso de argumentación, recuérdese este pasaje del segundo “Sobre los clásicos”: “Tengo al alcance de la mano las definiciones de Eliot, de Arnold y de Sainte-Beuve, sin duda razonables y luminosas, y me sería grato estar de acuerdo con esos ilustres autores, pero no los consultaré” (OC 2: 134).

⁴⁰ Es de notar asimismo que Borges desvincula la estética barroca de cualquier sistema de pensamiento. A diferencia de otros ensayistas latinoamericanos de su tiempo, como Lezama Lima, para quien el barroco americano es el “arte de la contraconquista”, para quien “Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí con fruición y estilo normal de vida y muerte” (Lezama Lima 1993: 80-81), para Borges lo barroco existe ajeno a la historia, en tanto estilo que puede ser asumido tanto por Quevedo como por uno de sus personajes de ficción sin mayor inconveniente.

Quevedo –quien, como Quain, busca el asombro–, y de que el diagnóstico sobre la imposibilidad del madrileño de fraguar un símbolo para su obra tiene validez sobre la suya propia. Sin embargo, respecto a este tema, como respecto a muchos otros, el juicio de Borges es variable y aun contradictorio. Prueba de ello se halla en el breve ensayo titulado “Inscripciones”, que se publicó en la revista *Bitácora* en junio de 1937. Allí, Borges expone, a manera de ‘inscripciones’, tres postulados: que las “definiciones taxativas” de la literatura y la idea de que hay genios sirven para ordenar el caótico sinfín “de libros que el tiempo acumula” (Borges 2007: 166); que los incendios totales de bibliotecas obedecen a “un exceso de belleza en el mundo, así como también de fealdad” (167); y que “Priva tanto la idea de que la instigación del asombro es el más urgente deber de la literatura, que ya los escritores sólo redactan lo que les produce extrañeza” (167), lo cual determina la impostura del escritor y que sus interpretaciones literarias no resulten confiables. Aquí, la estética del asombro desemboca en una búsqueda de extrañeza a la manera formalista, así como en un descuido del placer que el texto literario debería producir en el lector.

Habiendo delimitado los rasgos tanto del texto de *Inquisiciones* como del prólogo de 1982, podemos definir la especificidad de “Quevedo”, de manera que podamos extraer de él una lección sobre la recepción literaria. A diferencia de “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, “Quevedo” parte de la certeza institucional de que el autor de la *Vida de Marco Bruto* no pertenece al canon occidental. En ese sentido, el ensayo se aproxima a la estructura que Arenas Cruz detecta en buena parte de *Otras inquisiciones*: Borges parte de la exposición de un problema que demanda resolución. En este caso, el problema lo constituye el curioso caso de Quevedo: “Como la otra, la historia de la literatura abunda en enigmas. Ninguno de ellos me ha inquietado, y me inquieta, como la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a Quevedo. En los censos de nombres universales, el suyo no figura” (OC 2: 36). No obstante, a diferencia de lo que ocurre en ensayos como “El enigma de Edward FitzGerald” o “Formas de una leyenda”, en los que los enigmas de la historia de la literatura son finalmente resueltos por hipótesis fantásticas, las explicaciones contenidas en “Quevedo” no infringen ningún tipo de verosimilitud: “Mucho he tratado de inquirir las razones de esa extravagante omisión; alguna vez, en una conferencia olvidada, creí encontrarlas en el hecho de que sus duras páginas no fomentan, ni siquiera toleran, el menor desahogo sentimental” (36). Borges no descalifica esta razón, sino que la

complementa con el hecho de que “Quevedo no es inferior a nadie, pero no ha dado con un **símbolo** que se apodere de la imaginación de la gente” (36; el énfasis es mío). En el prólogo de 1982, al referirse a este motivo, el ‘símbolo’ se transforma en ‘libro’, limitando el efecto de la explicación. En “Quevedo”, Borges aclara que el símbolo “no siempre es objetivo y externo” (36). Puede ser un personaje, como Edipo en la obra trágica de Sófocles; un motivo recurrente, como los laberintos en la obra narrativa de Kafka; también un rasgo autorial: “Góngora o Mallarmé, verbigracia, perduran como tipos del escritor que laboriosamente elabora una obra secreta” (36). En ambas formulaciones, sin embargo, queda claro que, de acuerdo a Borges, el canon no puede operar con multiplicidades irreductibles, y que la simplificación de lo que resulta demasiado complejo es condición necesaria para la aceptación en el “adorable catálogo”.

Pastormerlo asegura que «la imagen del “sacerdote” [literario] se consolidó en Borges a partir de mediados de la década de 1950, cuando se inició una nueva etapa en la historia de su consagración y comenzó a transformarse en un personaje público” (2007: 54). En *Otras inquisiciones*, probablemente sea “Quevedo” el ensayo que con mayor intensidad refuerza esa representación. Como Cansinos Asséns y Macedonio Fernández (Pastormerlo 2007: 42-46), Quevedo se convierte en una figura cuyo ascendiente resulta inevitable para quien ha abrazado ese sacerdocio:

De Quevedo habría que resignarse a decir que es el literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un **hombre de letras**; inversamente, nadie que tenga vocación literaria puede no gustar de Quevedo. (*OC* 2: 36; el énfasis es mío)

De acuerdo a Terry Eagleton, la categoría ‘hombre de letras’ nació en el siglo XIX: “Al igual que los gaceteros del siglo XVIII [en Inglaterra], el hombre de letras es más el portador y abastecedor de una sabiduría ideológica generalizada que el exponente de una destreza intelectual especializada” (Eagleton 51). En tanto diletante por necesidad, “profundamente envuelto para poder sobrevivir en el mismo mundo literario comercial del que Carlyle se batió en desdeñosa retirada” (52), la figura del ‘hombre de letras’ excede a la del sacerdote en cuanto a la consideración de la dimensión económica del trabajo literario. En los ensayos de Borges, sin embargo, con la salvedad de alguna rara excepción,⁴¹ ella no

⁴¹ La más curiosa excepción la constituye la entrevista publicada el 25 de julio de 1946 en el diario *El Plata* de Montevideo, que explora la transferencia de Borges al cargo de “inspector de aves –léase gallináceas– a un

tiene mayor relevancia. En “Quevedo”, Borges parece aludir a un tipo de relación que obedece más a lo religioso que a lo profesional, y que invita al recuerdo de las últimas líneas del segundo “Sobre los clásicos”: “[clásico] es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (OC 2: 135).

Por todo ello, la situación paradójica de Quevedo demanda un análisis que se sitúe más allá del criterio expuesto en el primer “Sobre los clásicos” sobre la plenitud gnoseológica de los autores canónicos: “[...] ya que es fatal el culto de los clásicos, importa que asimismo sea útil” (Borges 1941: 10). Esto es así porque la propia exposición de Borges demuestra que Quevedo se mueve a lo largo de saberes muy diversos. En la *Política de Dios y gobierno de Cristo nuestro Señor*, Quevedo incursiona en la doctrina política; en la *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*, lo hace en la teología. Sin embargo, piensa Borges que “Juzgarlo un filósofo, un teólogo o (como quiere Aureliano Fernández Guerra) un hombre de Estado, es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido” (OC 2: 36-37). En los cuatro párrafos que dedica a examinar la prosa de Quevedo, encuentra que sus argumentos son deleznable, que sus ideas no son originales, que “El asombro vacila entre lo arbitrario del método y la trivialidad de las conclusiones. Quevedo, sin embargo, todo lo salva, o casi, con la dignidad del lenguaje” (37). El virtuosismo formal y el dominio de las posibilidades retóricas del idioma dotan a la escritura de Quevedo de una “precisión ilusoria” (38).

Si bien la problemática del canon literario y de los clásicos no está ausente en la producción crítica de Borges anterior a los años cuarenta,⁴² puede decirse que a partir de estos años aquella se hace más significativa, lo cual se manifiesta en su presencia apabullante en textos como “El primer Wells”, “Valéry como símbolo” y “El enigma de

mercado de la calle Córdoba” (Borges 2007: 351), y en el que él juega con algunas posibilidades laborales: “Naturalmente que sí, como ustedes dicen, me hubieran trasladado a las funciones de agente de tránsito, a lo mejor me da por calzarme el uniforme, y ya me hubieran visto allá arriba en la garita armando un verdadero despatarro” (351).

⁴² Respecto a ese tema, es ejemplar el texto “Encuesta sobre la novela” (1934), donde Borges elabora un pequeño canon de la novela argentina, y en el que deplora una especie de determinismo geográfico-literario: «Lo natural es que en la obra queden los rastros del ambiente en que se formó; ello es inevitable y no puede –sin más– constituir un canon. Imaginemos que la tilingüería especial de las novelas de Gálvez fuera privativamente argentina; esa piadosa hipótesis haría de cualquiera de ellas “la novela argentina” por excelencia –sin redimirla un ápice» (Borges 2007: 338).

Edward FitzGerald”. Así, puede entenderse la adición del segundo “Sobre los clásicos” a *Otras inquisiciones* en la edición de 1966 como la adición de una pieza explicativa que resuelve zonas de indeterminación que los demás ensayos no habían cubierto, dando unidad al volumen. En el caso de “Quevedo”, tal indeterminación tiene que ver con la apelación de Quevedo a los hombres de letras, a aquel “previo fervor” y “misteriosa lealtad” que validan el goce de la forma y que son ingrediente, según el Borges de 1966, de la lectura de los clásicos. Ciertamente, se trata de una superstición (Pastormerlo 2007: 79-93), como propongo en “El clasicismo y la discusión del placer”, pero de una que aspira al prestigio de un culto secreto, en detrimento de aquella más democrática que tiene a Cervantes como figura central. Solo así puede terminar Borges su ensayo sobre Quevedo diciendo:

Trescientos años ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero éste sigue siendo **el primer artífice de las letras hispánicas**. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura. (OC 2: 41; el énfasis es mío)

Llamar a Quevedo “el primer artífice de letras hispánicas” supone –más allá de la resonancia del apelativo con que Guido Guinizzeli presenta a Arnaut Daniel en el canto vigésimosexto del *Purgatorio*– negarle aquel lugar a Cervantes, Lope, Calderón o Garcilaso.⁴³ Por otro lado, desterrar de esa manera a Cervantes del podio del canon hispánico no resultaba novedoso para Borges. Vale la pena recordar que en el primer “Sobre los clásicos”, de 1941, lamentó la ‘deificación’ española del *Quijote*, en la medida que “un cervantista suele ser un mero gramático [...] cuando no un coleccionador de refranes [...] o de coplas: Francisco Rodríguez Marín” (1941: 10).⁴⁴

La pregunta que queda suspendida en el aire luego de la lectura de “Quevedo” es en qué consiste el goce de la obra quevediana, toda vez que esta carece de patetismo, escasea en originalidad temática, propone argumentos endebles, y revela una obsesión con ciertas figuras retóricas: “Las trivialidades o eternidades de la poesía [...] le incomodaban

⁴³ Pastormerlo afirma que la relación de Quevedo con Cervantes es simétrica según el planteamiento de Borges: «Su ensayo de 1948 sobre la “gloria parcial” de Quevedo debe ser leído junto al ensayo de 1947 sobre la “paradójica gloria” del *Quijote*. Quevedo, “el primer artífice de las letras hispánicas”, que no había agregado “al universo una sola alma” (Borges, 1924), se oponía simétricamente a Cervantes, pero la simetría no se prolongaba en las valoraciones –y aquí se crispaban las inquietudes borgesianas: a Quevedo no se le atribuían personajes inmortales, pero a Cervantes se le atribuían “dones de estilo” (Borges, 1928)» (Pastormerlo 2006).

⁴⁴ Para una discusión sobre las intervenciones críticas de Borges acerca del canon literario y la literatura española, ver Caballero 2004.

por ser fáciles, pero mucho más por ser falsas. Olvidó, al censurarlas, que la metáfora es el contacto momentáneo de dos imágenes, no la metódica asimilación de dos cosas...” (OC 2: 38). Borges nos dice que los textos de Quevedo evitan los enigmas y no son oscuros, de manera que el placer que proveen no reside en la decodificación de su significado (41). La formulación final de Borges es aproximativa y se vale del símil: “Son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata” (41). Con estos indicios, vuélvese infundado suponer que Borges atribuye en este ensayo funciones cognoscitivas a la metáfora conceptista, inscribiéndose en la tradición teórica que va desde Aristóteles hasta Ricoeur (*La metáfora viva*). Los poemas de Quevedo terminan siendo “objetos verbales, puros e independientes”, sin que se pueda decir que promuevan ninguna especie de diálogo con el lector más allá de la admiración alimentada además por el culto de los hombres de letras.

“Notas sobre (hacia) Bernard Shaw” propone una aproximación al texto por parte del lector radicalmente distinta. Como tantos otros de *Otras inquisiciones*, el ensayo fue publicado primero en el número 200 de la revista *Sur*, “Homenaje a Bernard Shaw y André Gide”, en 1951. En síntesis, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” constituye un texto laudatorio sobre la literatura de Shaw, muerto a finales del año anterior. La dimensión valorativa del ensayo no admite incertidumbre. Borges ensalza la producción dramática de Shaw después de una larga introducción en la que sostiene, a través de variados ejemplos, que el mero artificio formal es incapaz de proveer el tipo de experiencia estética que puede hallarse en la obra del irlandés. Como Cervantes en su “Nota sobre el Quijote” (1947),⁴⁵ Shaw es sobre todo un creador de personajes notables. Como sucede con Quevedo en el ensayo de 1948, la doctrina filosófica declarada en los textos de Shaw no merece recordación: “Los problemas gremiales y municipales de las primeras obras perderán su interés, o ya lo perdieron [...]; las ideas que declaran los prólogos y las elocuentes tiradas se buscarán en Schopenhauer y en Samuel Butler” (OC 2: 113). El mérito de su obra

⁴⁵ Como anunciando lo planteado un año después en “Quevedo”, la “Nota sobre el Quijote”, publicada en el número 5 de la revista *Realidad*, inquiera la “paradójica gloria” deparada al clásico cervantino: “Los ministros de la letra lo exaltan; en su discurso negligente ven (han resuelto ver) un dechado del estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y de refranes” (Borges 2007: 246). Borges resuelve que Don Quijote y Sancho Panza deben ser celebrados en tanto personajes de constitución compleja, y no en tanto símbolos. Culmina el artículo señalando que “Antes de Don Quijote, los héroes creados por el arte eran personajes propuestos a la piedad o a la admiración de los hombres; Don Quijote es el primero que merece y que gana su amistad” (248).

dramática, declara Borges, ha de buscarse en otro plano, de acuerdo a una doble articulación teórica: la concepción del acto de lectura como diálogo, y el enriquecimiento de lo que Michel Foucault ha denominado “función-autor”.

Por un lado, Borges opone, a quienes pretenden que la literatura y otras artes pueden agotarse a través de la mera combinación de elementos discretos, la certeza de que “La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es” (OC 2: 112). En su argumentación, recuerda a Ramón Llull, quien “se aprestó a resolver todos los arcanos mediante una armazón de discos concéntricos, desiguales y giratorios” (112); a John Stuart Milll, quien “temió que se agotara algún día el número de combinaciones musicales y no hubiera lugar en el porvenir para indefinidos Webers y Mozarts” (112); y a Kurd Lasswitz, quien “jugó con la abrumadora fantasía de una biblioteca universal, que registrara todas las variaciones de los veintitantos símbolos ortográficos, o sea, cuanto es dable expresar, en todas las lenguas” (112).⁴⁶ El problema no es nuevo en la obra de Borges. Su examen, y la refutación de una de sus versiones –la del Eterno Retorno, ideada por Nietzsche–, constituye el núcleo del ensayo “La doctrina de los ciclos”, publicado en *Sur* en 1936 y recogido en *Historia de la eternidad*. En él, Borges hace uso de la teoría de conjuntos, según la formulación de Georg Cantor, y de las leyes de la física termodinámica para demostrar la imposibilidad de que “En un tiempo infinito, el número de las permutaciones [de los átomos que componen el universo] debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse” (OC 1: 720).⁴⁷ Con Cantor, Borges arguye que el número de puntos en el espacio tridimensional es infinito, puesto que ellos no conforman una serie ordenable, de manera que la premisa de Nietzsche (“El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito”) queda derribada; y, recordando la segunda ley de la termodinámica y la naturaleza de la entropía, concluye que

⁴⁶ Naturalmente, este es el mismo problema que Borges abordó una década antes desde la ficción en “La biblioteca de Babel” siguiendo al Lasswitz de “Die Universalbibliothek”, de 1904. Leemos en el relato de Borges: “En efecto, la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos, pero no un solo disparate absoluto” (OC 1: 865).

⁴⁷ Guillermo Boido recuerda que, de acuerdo a los planteamientos de Georg Cantor, “a cada conjunto numérico infinito [p. ej., los números naturales, los números enteros, los números racionales] le corresponde un número *transfinito*, y el que le corresponde al conjunto de los números reales se llama \aleph (alef). Hay \aleph números reales. Hay \aleph puntos en la recta. Y el libro de arena tiene, exactamente, \aleph páginas”. Lo singular de la ficción borgesiana radicaría en su “*materialización* de las entidades matemáticas”, como se advierte en el diseño de objetos pesadillescos como el propio Aleph de la calle Garay o el disco de Odín del relato “El disco” (*El libro de arena*).

“Una vez igualadas las diversas temperaturas, una vez excluida (o compensada) toda acción de un cuerpo sobre otro, el mundo será un fortuito concurso de átomos” (*OC 1: 726*), con lo que se cancela toda posibilidad de repetición cíclica de estados de cosas.

Recordar ese ensayo es importante, puesto que, en “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, Borges propone una solución relativa a la estética de la recepción para enfrentar el dilema de las combinaciones finitas aplicado al arte. En ese sentido, es sumamente interesante comprobar que el traslado de dicho problema desde el ámbito puramente físico o positivo al terreno de la literatura no implica variar de argumento para lograr su refutación. En ambos casos, la solución pasa por demostrar que el marco de las combinaciones carece de límites. En el universo correspondiente al Eterno Retorno, es infinito el espacio; al hablar de literatura, Borges amplifica los límites del texto al introducir al acto de leer en la discusión:

Quienes practican ese juego [el de las combinaciones invariablemente finitas] olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. (*OC 2: 112*)

De esa forma, el discurso literario no puede ser agotado ni puede ser pensado únicamente como el producto de variaciones mediadas por la intencionalidad o el azar,⁴⁸ puesto que Borges le impone la equivalencia con la lectura entendida como diálogo. Este primer párrafo de “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” constituye una formulación explícita de un argumento recurrente en la estética de la recepción, tanto en su versión fenomenológica (Iser) como semiótica (Steiner). Pensar el acto de leer en cuanto diálogo demanda investigar la naturaleza de los agentes implicados en dicho proceso, así como las particularidades de la relación comunicativa entre lector y obra que la diferencian de un diálogo convencional, fundado en el intercambio de enunciados orales, entre sujetos humanos. Este es justamente el objeto de estudio de Wolfgang Iser en su *Der Akt des*

⁴⁸ O por una especie de azar controlado, como reflexiona el narrador de *Perder teorías*, de Enrique Vila-Matas, acerca de la escritura de Raymond Roussel: “Pienso ahora en cómo ni una sola línea de las historias que mi admirado Raymond Roussel cuenta en *Locus Solus* y en algunos otros libros suyos surgió de su imaginación, sino del artificial *procedimiento* con el que construía sus narraciones, un *procedimiento* que procedía de infinitas combinaciones fonéticas y que contaba con la colaboración de escritores anteriores a él. [...] siempre me pareció asombroso observar cómo en Roussel las combinaciones fonéticas funcionaban perfectamente como una sintaxis incesante y eran un modo arbitrario y a la vez riguroso de darle forma a los textos, de darle sentido a todas esas historias que no procedían de la vida, sino de la cibernética particular que inventó en su laboratorio de las persianas bajadas” (32-33).

Lesens (El acto de leer). Iser no recusa por completo el modelo comunicativo para aprehender los fundamentos de la lectura de textos literarios. Introduce, por cierto, modificaciones necesarias a la relación, algunas de las cuales sintetizo a continuación:

1. El discurso literario representa el discurso ordinario, “for it uses the same symbolic mode” (Iser 64), y da instrucciones para construir la situación de su propio acaecer.⁴⁹
2. A diferencia de los agentes implicados en una interacción diádica, quienes “can ask each other questions in order to ascertain how far their views have controlled contingency,⁵⁰ or their images have bridged the gap of inexperienceability of one another’s experiences” (166), el lector es incapaz de obtener información a partir del texto acerca de qué tan acertadas son sus opiniones sobre él.
3. En la experiencia comunicativa de la lectura, no existe un marco de referencia (“frame of reference”) que gobierne la relación, sino que los códigos “which might regulate this interaction are fragmented in the text and must first be reassembled or, in most cases, restructured before any frame of reference *can* be established” (166).
4. Los puntos 2 y 3 definen una situación de asimetría entre lector y texto que echa a andar el proceso de la lectura: «the lack of a common situation and a common frame of reference corresponds to the contingency and the “no-thing” which bring about the interaction between persons» (167).
5. La asimetría referida en el punto 4, constitutiva del acto de leer, determina que los espacios de indeterminación del texto sean “continuamente bombardeados con proyecciones” del lector (167). El acto de lectura será exitoso si la relación entre texto y lector provoca cambios en las proyecciones de este.

⁴⁹ Sin ánimo de penetrar en una discusión que amerita la revisión de colecciones bibliográficas voluminosas, invoco a Martínez Bonati para justificar la decisión de Iser de usar el verbo “representar” en lugar de “fingir” o “imitar”: «El autor produce realmente signos lingüísticos [...], pero ellos no son actos de hablar, ni parte de un acto de hablar, sino signos (icónicos) que representan frases, actos de hablar, imaginarios. **No hay, pues, fingimiento de parte del autor en cuanto tal.** Hace algo efectiva y realmente: imagina una narración efectiva (ficticia, pero no fingida) de hechos también meramente imaginados” (Martínez Bonati 142; el énfasis es mío).

⁵⁰ Iser recurre a la argumentación en psicología social de Edward E. Jones y Harold B. Gerard acerca de la contingencia como elemento necesario y presente en distintos grados en la comunicación humana. Aquella designa la impredecibilidad que afrontan los participantes en la comunicación en relación al comportamiento y los enunciados del otro, de manera que “the behavioral plans are subjected to various tests, and these, in turn, show up deficiencies which themselves are contingent in so far as they reveal limitations in the plans that might not otherwise have been revealed” (Iser 164).

6. La continua actividad del lector implica también la reelaboración de los valores y saberes invocados por el texto para su propio desciframiento (53-68).

De manera sorprendente, la caracterización borgesiana del acto de leer anuncia elementos específicos de la teorización de Iser. Las “cambiantes y durables imágenes” que, según Borges, un libro deja en la memoria del lector no pueden dejar de recordar el dinamismo que el estudioso alemán atribuye a su modelo fenomenológico de la lectura, articulado alrededor de los vacíos y negaciones que emergen del texto. Este rasgo no es poco relevante, puesto que constituye el punto de quiebre respecto del modelo precursor de Ingarden, para quien la obra de arte constituye un objeto intencional que demanda concretización por parte del sujeto lector (Iser 170-171). Encuentra Iser que la diferenciación entre concretizaciones adecuadas e inadecuadas y la fragilidad con que se sostiene la ‘armonía polifónica’ de la obra defendida por Ingarden en el horizonte del arte posvanguardista, así como su reducción del circuito comunicativo de la lectura a la “actualización de *schemata* presentados potencialmente en el texto” (173), implican una mutilación de la relación entre lector y obra, haciendo de ella una relación unidireccional: “In other words, Ingarden is referring to a one-way incline from text to reader and not to a two-way relationship” (173). Borges sortea este escollo anticipándose asimismo a la formulación jaussiana de los horizontes de expectativa mediante un hipotético y sinecdóquico escenario de lectura:

Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual – ésta, por ejemplo– como la leerán el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000. (*OC* 2: 112)

Esta interpretación del pasaje complementa lo que Leonard Cheever aseguró en 1980, cuatro años después de la publicación en alemán de *Der Akt des Lesens*:

In this passage, Borges sounds very much like “reader critics” such as Roland Barthes, Stanley Fish, or Paul de Man; his use of the term *dialogue* implies that the total “meaning” of a literary text cannot be determined unless equal attention is paid to the roles of the *writer* and the *reader* in creating that “meaning”. (Cheever 53-54)

Cheever fue muy perspicaz al observar que el planteamiento de Borges articula necesariamente la figura del autor en su proposición de la literatura como diálogo infinito,

alejándolo de posturas similares a la defendida por Barthes en “La muerte del autor”. Indudablemente, la propuesta de Borges no puede transitar tales senderos, toda vez que su excursión teórica literaria pertenece a un ensayo laudatorio y ha de entenderse en relación a este. En otras palabras, Borges no puede proceder a “matar al autor”, ya que, de esa manera, contravendría el propósito de un texto al fin y al cabo publicado en el volumen “Homenaje a Bernard Shaw y André Gide”.

Su argumentación va en sentido contrario y enriquece, como he afirmado más arriba, la caracterización que hace Foucault de la ‘función-autor’ en su *¿Qué es un autor?* (1969). Ante la posibilidad de producir la fórmula “Todo fluye”, atribuida comúnmente a Heráclito, “a fuerza de ensayar variaciones”, Borges observa que «la fórmula obtenida por eliminación, carecería de valor y hasta de sentido; para que tenga alguna virtud debemos concebirla en función de Heráclito, en función de una experiencia de Heráclito, aunque “Heráclito” no sea otra cosa que el presumible objeto de esa experiencia» (OC 2: 113). La atribución del texto a un autor modifica la recepción del mismo, de acuerdo a la lógica que gobierna el relato “Pierre Menard, autor del Quijote”, suficientemente comentado por la crítica y por el propio Jauss, quien ve en él una anticipación al giro hacia la moderna estética de la recepción (Jauss 1990: 67). Como sugeriré en “El clasicismo y la discusión del placer”, en ese principio se funda el método de la “atribución errónea” (atribuir a un autor el texto escrito por otro), que Pastormerlo (2007: 153-154) identifica como operativo ya en el ensayo “La fruición literaria” (1927).

Introducir la figura del autor en el esquema comunicativo del acto de leer le permite a Borges plantear un problema dirigido directamente al elogio de Shaw. Lo formula de la siguiente manera:

Con la literatura ocurre lo mismo; d’Artagnan ejecuta hazañas innúmeras y don Quijote es apaleado y escarnecido, pero el valor de don Quijote se siente más. Lo anterior nos conduce a un problema estético no planteado hasta ahora: ¿Puede un autor crear personajes superiores a él? Yo respondería que no y en esa negación abarcaría lo intelectual y lo moral. Pienso que de nosotros no saldrán criaturas más lúcidas o más nobles que nuestros mejores momentos. En ese parecer fundo mi convicción de la preeminencia de Shaw. (OC 2: 113)

Hasta aquí, la refutación del discurso literario como hipotético producto de la permutación de elementos discretos, mediante la consideración del texto como “eje de

innumerables relaciones” (*OC 2*: 112), desemboca en la hipertrofia autorial. Borges toma en cuenta ambos extremos de la relación comunicativa: el lector, cuya manera de leer es índice de la literatura de su tiempo; y el autor, cuya variación (“La fruición literaria”, “Pierre Menard...”) o ausencia (“Nota sobre...”) determina desplazamientos de sentido o valoración.⁵¹ Cabe preguntarse luego por la necesidad de este recurso. Michel Foucault asegura que la desaparición del autor, preconizada por no pocas formulaciones estructuralistas, y su reemplazo por la noción de escritura no impiden que la “afirmación teológica del carácter sagrado” y la “afirmación crítica del carácter creador” del texto prolonguen, “en un anonimato trascendental, los caracteres empíricos del autor” (16). Es claro entonces que el planteamiento de Borges no puede contentarse con esos atributos, sino que debe resolverse por el sostenimiento del ‘nombre del autor’, el signo más explícito de su presencia en la cultura. De acuerdo a Foucault, el ‘nombre del autor’ se diferencia de los demás nombres propios en la medida que aquel no va “desde el interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, de alguna manera, corre en el límite de los textos” (21). Más aún, “El nombre del autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está ubicado en la ruptura que instaaura un determinado grupo de discursos y su modo de ser singular” (21). Y, sin embargo, la solución de Borges excede la ambivalencia de esa determinación y localiza el nombre del autor, con todas las cualidades que convoca, en los personajes de la obra, supeditándolos a él y negando cualquier posibilidad de creación impersonal.⁵²

⁵¹ En su “The semiotics of literary reception”, Peter Steiner defiende una posición similar. Según él, es necesario el modelo asimétrico de la comunicación entre autor y lector para salvaguardar la eficacia del discurso literario; no puede borrarse la diferencia entre sus contextos semánticos, ni perder de vista por completo la intención autorial, como buscarían algunas utopías postestructuralistas: “An absolutely open literary text would reach the pole of pure homonymity. But as with pure synonymity, utter homonymity marks the end of communication. No exchange is possible between two semantic contexts that share nothing” (Steiner 518).

⁵² Esta defensa, de paso, respalda un proyecto literario que implica apuntalar marcas autoriales en discursos sumamente hipertextuales, como ocurre con el relato “El fin”, publicado en *La Nación* dos años después del ensayo dedicado a Shaw. Por otro lado, en el ámbito de la ficción de la que gustaba Borges, puede hallarse una parábola sobre la figura del autor, su relación con sus personajes y la posibilidad de producir literatura “a fuerza de ensayar variaciones” en el relato “El genio satánico”, de Giovanni Papini, publicado en el volumen *Buffonate*, de 1914. En él, un lector aficionado a la literatura de un autor presuntamente maldito logra visitarlo, solo para descubrir que los personajes tremebundos de sus novelas y relatos, sus escenarios pesadillescos y sus meditaciones nefandas, que tenían algo “del terrore di Poe e della solitudine di Nietzsche, del lirismo di Shelley e dell’ansia di Dostojewski” (Papini 78), obedecen a un programa de creación metódica, cuasi industrial, que no requiere la menor grandeza de espíritu: la contemplación del autor, acomodado plácidamente en una vida burguesa, exento de los tormentos espirituales que sugieren sus libros, desencadena en el lector, pasada la consternación, una renuncia total a su literatura.

Cheever hace una observación que complica este análisis del ejercicio teórico de Borges. Sugiere que este opta finalmente por conceder la mayor importancia a la figura del autor en el encuadramiento de la lectura como diálogo: “Obviously, in view of the theory of literature stated at the beginning of his essay, the basic premise behind the lavish praise which Borges bestows upon Shaw is that Shaw’s works contain a rich and fruitful source for a continuing dialogue between writer and reader” (Cheever 55). En ese sentido, el elogio de Shaw deriva en prescripción antes que en descripción aséptica de los mecanismos del discurso literario: existen maneras de promover o salvaguardar el diálogo entre autor y lector, algunas de las cuales corresponden a los usos del dramaturgo irlandés. Él, nos dice Borges, además de excelente creador de personajes,⁵³ no destaca por ser un ideólogo (como equívocamente intenta el Wells tardío descrito en “El primer Wells”), sino por conjugar filosofía y ética, y por lograr así la incompreensión en la Argentina: “es natural e inevitable que no sea valorado en este país, o que lo sea únicamente en función de algunos epigramas. El argentino siente que el universo no es otra cosa que una manifestación del azar, que el fortuito concurso de átomos de Demócrito; la filosofía no le interesa. La ética tampoco [...]” (OC 2: 114).

Como ocurre con Quevedo, la gloria de Shaw es parcial. Es recordado por aquello por lo que no debería ser recordado. Sin embargo, a diferencia de él, logra un tipo de relación entre lector y obra que determina otra forma de clasicismo. No se trata ya del culto cuasi religioso del hombre de letras. Para Borges, Shaw logra un tipo de universalidad que lo equipara con el Shakespeare de “De alguien a nadie” (1950) y “Everything and nothing” (*El hacedor*), capaz de ser todos por el hecho de ser nadie:

La biografía de Bernard Shaw por Frank Harris encierra una admirable carta de aquél, de la que copio estas palabras: “Yo comprendo todo y a todos y soy nada y soy nadie”. De esa nada (tan comparable a la de Dios antes de crear el mundo, tan comparable a la divinidad primordial que otro irlandés, Juan Escoto Erígena, llamó *Nihil*), Bernard Shaw edujo casi innumerables personas, o *dramatis personae*: la más efímera será, lo sospecho, aquel G. B. S. que lo representó ante la gente y que prodigó en las columnas de los periódicos tantas fáciles agudezas. (OC 2: 113-114)

⁵³ Nuevamente, de manera astuta, Cheever detecta que esta forma de alabar la producción de Shaw, centrándose en sus personajes, fue dictada por él mismo: “If you want to flatter me you must not tell me that I have saved your soul by my philosophy. Tell me that, **like Shakespeare**, Moliere, Scott, Dumas, and Dickens, I have provided a gallery of characters which are realer to you than your own relations and which successive generations of actors and actresses will keep alive for centuries” (Shaw, en Cheever 56; el énfasis es mío).

Capítulo 3: Formación del canon y el placer del texto

3.1. El clasicismo y la discusión del placer: “Sobre los clásicos” y “El primer Wells”

Borges publicó dos ensayos titulados “Sobre los clásicos” en la revista *Sur*. El primero de ellos vio la luz en octubre de 1941, en el número 85 de la revista. No fue incluido en ningún volumen de ensayos compilatorio publicado en vida del autor, y quizá a eso se debe el hecho de que no sea tan conocido como el segundo. Este, en cambio, después de aparecer en el número doble 298-299 de *Sur* en 1966, pasó a integrar el conjunto de *Otras inquisiciones* a partir de la edición de Emecé de ese mismo año, y adquirió notoriedad tanto en dicho volumen como en antologías y traducciones que rescatan sus textos críticos esenciales.

Las diferencias entre ambos ensayos son notables y pueden ayudarnos a perfilar el propósito inquisitivo de este apartado. Como ha señalado Sergio Pastormerlo, el primer “Sobre los clásicos” pertenece a un periodo de la producción crítica de Borges marcado por la preocupación política y el enfrentamiento, desde el liberalismo, con “regímenes nacionalistas y totalitarios” (2007: 185). Esto se hace evidente desde las primeras líneas del ensayo. El primer “Sobre los clásicos” principia con una cita de Thomas Carlyle, extraída de su *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*, acerca de la importancia de que una nación encuentre una voz literaria que la represente, de lo cual se deriva la superioridad de Italia, que cuenta con Dante, sobre Rusia, que carece de “una voz genial, para que lo escuchen todos los hombres y todas las épocas” (Borges 1941: 7). Borges parte de esta consideración, indicadora de un sentido común que luego impugnará en su texto, para diagnosticar cómo “ninguna de las naciones (excepto los Estados Unidos) prescinde, ahora, de un libro representativo, sagrado” (8): Inglaterra cuenta con Shakespeare; Alemania, con Goethe; España, con el *Quijote*; Francia, con “una biblioteca variable, que siempre comprende a Racine y a veces a *Ubu Roi*” (8). Además de arbitrario, el catálogo de clásicos “no es axiomático, evidente, fatal” (8). Tomando como ejemplo el caso de Goethe, Borges observa que el estatuto de clásico nacional no supone necesariamente la atribución de virtudes literarias que no puedan ser puestas en duda; así, contra Goethe, Borges

enumera críticas negativas firmadas por Carlyle, De Quincey, Butler y Nietzsche. Sin embargo, a pesar de estas objeciones, puede establecerse una certidumbre (no exenta ella misma de valoración, como anota Pastormerlo en el texto arriba referido) que ha de servir para valorar la aptitud de los clásicos: “*No importa el mérito esencial de las obras canonizadas; importan la nobleza y el número de problemas que suscitan*” (8). Por supuesto, no existe manera de definir sin problemas la categoría ‘nobleza’, y a Borges mismo no le interesó hacerlo. No obstante, en su texto ejemplifica qué quiere decir con “el número de problemas que suscitan”. Volviendo al caso de Goethe, señala que el individuo interesado en Goethe es también una persona interesada “en el universo, interesada en Shakespeare y Spinoza, en Macpherson-Ossian y en Lavater, en la poesía de los persas y en la conformación de las nubes [...] –en todo, es lícito afirmar, salvo en las matemáticas” (9). Este mismo criterio puede usarse para evaluar la aptitud de uno u otro clásico: gracias a él, Borges admite a Shakespeare, a Dante, y rechaza curiosamente no la obra completa de Cervantes, sino *El Quijote*, “larga novela cuyo valor intrínseco nadie impugna” (10). A diferencia de los especialistas en Shakespeare, en Dante, en Goethe, el cervantista, según Borges, “suele ser un mero gramático [...] cuando no un coleccionador de refranes” (10).

Como se advierte, Borges no duda en el primer “Sobre los clásicos” en plantear una definición que, por un lado, subraya el dialogismo de las obras clásicas y que, por otro lado, actualiza el tópico de que la poesía aglutina en sí una multitud de saberes que, a decir de Roland Barthes, entran en circulación en tanto significantes en el texto literario (1993). Asimismo, esta definición enfatiza la gratuidad estética de algunas adjudicaciones, como la del *Quijote*, y permite identificar estrategias del gusto que exceden a lo literario e ingresan al terreno de la política cultural. En ese sentido, Pastormerlo observa que el primer “Sobre los clásicos” es un borrador de “El escritor argentino y la tradición”, y “representaba ante todo, como este último ensayo, una intervención sobre el canon de la literatura argentina” (2007: 185). En las tres últimas páginas del ensayo, tal como se imprimió en la revista *Sur*, Borges emprende la crítica del canon literario argentino a partir del criterio usado para evaluar a los clásicos europeos. Su sentencia es lapidaria: “Nuestra república, hasta ahora, carece de libros canónicos” (Borges 1941: 10). No solo deslegitima las pretensiones canónicas de la literatura gauchesca y, en particular, del *Martín Fierro* (“[...] el Martín Fierro no tolera otro precursor que Lussich ni otro continuador que Gutiérrez. Nos propone

un orbe limitadísimo, el orbe rudimental de los gauchos” [11]), sino que celebra la carencia de una “tradición definida”: que la literatura argentina carezca de clásicos implica que “Gozamos de una tradición potencial que es todo el pasado” (12). La inexistencia de un clásico supone la ausencia de un criterio con base en el cual juzgar cualquier producción futura, como argumenta T. S. Eliot en los últimos párrafos de “What is a Classic?” –texto al que Borges se refiere en el segundo “Sobre los clásicos”– en relación a la obra de Virgilio y su trascendencia para todo autor europeo. En el caso argentino, ello conduce además a la apropiación de literaturas de variadas geografías, aspecto que encarna la propia producción de Borges, como, por otro lado, también diagnostica Pastormerlo: “La definición que [Borges] proponía, además, no era inequívocamente desinteresada: rechazaba la canonización del *Martín Fierro* mientras sugería la candidatura de otras obras, como la suya, ciertamente más enciclopédicas que la de Hernández” (2007: 185-186).

En el segundo “Sobre los clásicos”, Borges apunta a un propósito teórico que excede el puro reajuste del canon literario hispánico o argentino.⁵⁴ Si en el ensayo de 1941 resultaba de particular importancia delimitar un criterio pretendidamente objetivo que facilitase la valoración de las valoraciones previas sobre lo clásico, el ensayo de 1965 renuncia al tono confrontacional y sitúa el estatuto de lo clásico del lado de ciertos hábitos de recepción literaria. Nuevamente, lo clásico no puede ubicarse en atributos determinados. Responde, más bien, a un “previo fervor”, a una “misteriosa lealtad” (OC 2: 135), con que se aborda la lectura de un texto. En 1965, Borges renuncia también a toda articulación estratégica del texto ensayístico, en la medida que no apunta a derruir supuestos presentes en el panorama crítico de su tiempo, sino que, como Pastormerlo formuló primero en un artículo de 1997, su planteamiento se incorpora a una crítica del gusto que “debe saber ubicarse al margen de las ideologías literarias de su época” (Pastormerlo 1997). En el texto “Sobre los clásicos” que finalmente se añadió al conjunto de *Otras inquisiciones*, Borges edifica una propuesta teórica sobre la recepción literaria que no deja de lado problemas

⁵⁴ Es conveniente observar asimismo que, en el segundo “Sobre los clásicos”, no se hace ninguna mención del *Martín Fierro* ni de ninguna obra comúnmente incluida en el canon literario argentino, ni siquiera hispánico. Borges invoca a Xul Solar, en tanto lector del *I King*, y a Macedonio Fernández, en tanto amigo que le sugiere a Borges “que la belleza es privilegio de unos pocos autores” (OC 2: 135); sin embargo, el universo de clásicos que recrea en su ensayo se restringe al conjunto de los clásicos europeos, con la excepción del “ejemplo extremo” del *I King*. En el primer “Sobre los clásicos”, la situación en ese sentido no era muy diferente, y podría decirse que solo el ánimo de elaborar una “poética de combate” (Giordano 32-35), dirigida a intervenir en el canon argentino, promueve la discusión de la literatura gauchesca, el *Martín Fierro* y la celebración de Lugones.

relativos a la formación del canon literario: los agentes que se encuentran detrás de su constitución, la funcionalidad del estatuto de lo clásico, así como el carácter dinámico del canon y los factores que aseguran la relativa estabilidad de sus integrantes.

En este apartado, me interesa reflexionar sobre los recursos argumentativos que dispone Borges para discutir lo clásico, toda vez que su texto, como pretenderé demostrar, al distanciarse radicalmente de la propuesta de “Sobre los clásicos” de 1941, propone un nexo imprescindible entre el canon y el placer estético. Esta conexión me parece de importancia vital. Es cierto, por un lado, que anuncia discusiones relativamente contemporáneas acerca del lugar del placer en la formación del canon (Kermode). Por otro lado, es cierto también que este aspecto de su crítica del gusto (Pastormerlo 1997; 2007) delinea una plataforma valorativa que, en otras instancias de su producción crítica, le permitió examinar casos específicos. Así, la segunda parte de este apartado está dedicada al ensayo “El primer Wells”. Conjeturo que, en dicho texto, publicado en 1946 en *Los Anales de Buenos Aires*, Borges ya anuncia los principios teóricos sobre lo clásico que más tarde son formulados explícitamente en el segundo “Sobre los clásicos”.⁵⁵ En dicho aspecto, “El primer Wells” representa un paso intermedio entre dos concepciones de lo clásico: entre una definición que acentúa el dialogismo de la obra literaria –definición que favorece a la propia obra de Borges en desmedro de la de Hernández– y otra que lo sitúa en el ámbito de la recepción.

Sergio Pastormerlo considera que el segundo “Sobre los clásicos” se diferencia del primero en la medida que, en el texto de 1965, “el culto de los clásicos fue ubicado en el marco de los cultos religiosos” (2007: 186). Para Alfonso de Toro, una consecuencia de que Borges sitúe lo clásico junto a sintagmas como “urgir”, “leer con previo fervor” y “misteriosa lealtad” es que “las preferencias, al fin se revelan como meras supersticiones” (De Toro 124). Luego, «Borges pone una vez más en claro que la construcción del canon es una decisión institucional, cultural nacional ya que no tiene que ver con los “méritos” de

⁵⁵ Humberto M. Rasi señala que “*Los Anales de Buenos Aires* surge como órgano literario de la sociedad cultural homónima que se había organizado en la capital argentina siguiendo el modelo de la asociación francesa L’Université des Annales de París” (Rasi 1977: 135). El ensayo “El primer Wells” se publicó en el noveno número de la revista, que apareció, según información de Rasi, “en honor del escritor H. G. Wells, fallecido ese mismo año” (136). Resulta luego razonable pensar el ensayo de Borges como una contribución a la valoración apologetica de Wells de cara a su inserción en el canon. La habitual categorización de Wells como escritor de género determina que la valoración de Borges se efectúe en aquel campo de enrarecimiento del valor que abarca tanto a los poemas épicos como a los clásicos y las vanguardias, “en los extremos de las literaturas más y menos prestigiosas” (Pastormerlo 2007: 146).

una obra, sino con la política cultural de un país» (124). Ciertamente, en el segundo “Sobre los clásicos” lo clásico acaece en tanto reconocimiento de un hábito de lectura compartido por comunidades cuyos límites pueden identificarse con los de naciones y grupos lingüísticos bien definidos. Sin embargo, creo que ambas interpretaciones pueden ser complementadas gracias a la consideración del placer estético.

Las primeras líneas del segundo “Sobre los clásicos” suponen la construcción de una situación elocutiva que desafía dos clases de autoridades: la autoridad de la lengua común, en tanto fuente de disquisiciones etimológicas (“Dadas tales transformaciones [del sentido primitivo de las palabras], que pueden lindar con lo paradójico, de nada o de muy poco nos servirá para la aclaración de un concepto el origen de una palabra” [OC 2: 134]), y la autoridad del habla particular de aquellos pensadores cuyas proposiciones decide no tomar en cuenta para proceder con su propia imaginación razonadora: “Tengo al alcance de la mano las definiciones de Eliot, de Arnold y de Sainte-Beuve, sin duda razonables y luminosas, y me sería grato estar de acuerdo con esos ilustres autores, pero no los consultaré” (134). Esto no solo confiere libertad para elaborar un discurso original, sino que lo capacita para acometer uno de los procedimientos textuales más típicos de la obra borgesiana: el intertexto difuso, la cita anamórfica, en tanto que la voluntad de evadir el influjo de una reflexión aparentemente ineludible ya se encuentra en el texto de Eliot al que alude Borges. En 1944, T. S. Eliot pronunció la conferencia “What is a Classic?” ante la Virgil Society, de la que fue su primer presidente. El texto de la conferencia se publicó en 1945, cuatro años después del primer “Sobre los clásicos”, por lo que, a pesar de la coincidencia entre algunos de sus argumentos, es imposible que Borges lo haya leído antes de publicar su texto en el número 85 de *Sur*.⁵⁶ Eliot empieza su conferencia aseverando que

⁵⁶ En “What is a Classic?”, por ejemplo, Eliot juzga positivo que la literatura inglesa no cuente con ningún verdadero clásico. A diferencia del Borges del segundo “Sobre los clásicos”, Eliot no duda en ofrecer una lista de características positivas que determinan a un poeta clásico y que, naturalmente, definen al autor de las *Geórgicas*. Ahora bien, según Eliot, hacia 1944, ningún autor inglés ha sabido reunir todas estas características, ya sea debido a la inmadurez lingüística de la literatura de su tiempo, ya sea porque la naturaleza de la lengua inglesa impidió la formación de un *common style* indispensable para la consolidación de un clásico. Como en el caso de Borges, de acuerdo a Eliot esto constituye una ventaja para los poetas que escriben en inglés: “There is no classic in English: therefore, any living poet can say, there is still hope that I – and those after me, for no one can face with equanimity, once he understands what is implied, the thought of being the *last* poet – may be able to write something which will be worth preserving. [...] What I wish to affirm, at one and the same time, is this: that, because English is a living language and the language in which we live, we may be glad that it has never completely realized itself in the work of one classic poet; but that, on the other hand, the classic criterion is of vital importance to us” (Eliot 126). Una diferencia sustancial

la pregunta que toma como conductora de su discurso no es una pregunta nueva, y que “There is, for instance, a famous essay by Ste. Beuve with this title” (Eliot 115). Como Borges en el segundo “Sobre los clásicos”, Eliot no recurre a la autoridad de ninguna voz prestigiosa en su discurso, y provienen de su propio ingenio –y de la necesidad de que su definición se acomode a Virgilio– los rasgos que enumera como determinantes del estatuto de lo clásico: madurez de mente, madurez de maneras, madurez de lenguaje, estilo común, conciencia de la producción del pasado, ausencia de provincianismo, conciencia de una alta civilización pretérita, agotamiento de la lengua de una época, exhaustividad respecto a los afectos de una comunidad.

Al rechazo de la etimología y de las definiciones de Eliot, Arnold y Sainte-Beuve le sigue un fragmento vinculado a la historia individual de la lectura. Relata Borges que “Mi primer estímulo fue una *Historia de la literatura china* (1901) de Herbert Allen Giles” (OC 2: 134).⁵⁷ En el libro de Giles, Borges leyó que “uno de los cinco textos canónicos que Confucio editó es el *Libro de los Cambios* o *I King*” (134). Lo siguiente es una enumeración de lecturas previas del *I King*: “un emperador prehistórico los habría [a los sesenta y cuatro hexagramas que conforman el *I King*] descubierto en la caparazón de una de las tortugas sagradas” (134); Leibniz vio en ellos un sistema de numeración; Richard Wilhelm –uno de sus traductores al alemán–, “un instrumento para la adivinación del futuro” (134); Xul-Solar reconstruía los hexagramas “con palillos o fósforos” (134). Estos

separa, sin embargo, el planteamiento de Eliot del de Borges. Eliot concluye su conferencia afirmando la necesidad de conservar a Virgilio como criterio de clasicismo que ha de prevenir a los poetas de caer en más de un modo de provincianismo y en juicios estéticos incorrectos: “In the absence of this standard of which I speak, a standard we cannot keep clearly before us if we rely on our own literature alone, we tend, first to admire works of genius for the wrong reasons – as we extol Blake for his *philosophy*, and Hopkins for his *style* : and from this we proceed to greater error, to giving the second-rate equal rank with the first-rate” (129). En tanto clásico absoluto, la perdurabilidad de Virgilio parece indudable: “No modern language can hope to produce a classic, in the sense in which I have called Virgil a classic. Our classic, the classic of all Europe, is Virgil” (130). Borges, en cambio, culmina su primer “Sobre los clásicos” sugiriendo que la ausencia de un clásico nacional no tiene por qué desembocar en la adopción de un clásico supranacional o absoluto; la literatura argentina, como la literatura de Borges (y, luego, de Saer, Piglia, Fresán, Enríquez, Pron, etc.), puede apropiarse de una herencia literaria diversa, como ya Borges comprueba en Lugones: “El *Lunario*, inspirado por Laforgue, es libro harto más vivo y más importante que los *Romances del Río Seco*, inspirados por el payador de la esquina” (Borges 1941: 12).

⁵⁷ En *Otras inquisiciones*, Herbert Allen Giles aparece como el intermediario más habitual entre Borges y la literatura china. En “La muralla y los libros”, una noticia de Giles refiere el castigo que recibieron quienes ocultaron libros tras el mandato del Primer Emperador, Shih Huang Ti. En “Nathaniel Hawthorne”, el relato de Giles sobre la destrucción del pasado como idea de Li Su, ministro de Shih Huang Ti, se compara con una parábola de Hawthorne. En “Nueva refutación del tiempo”, a través de Giles llega Borges al sueño de Chuang Tzu, compilado en la *Antología de literatura fantástica* que editó junto a Bioy Casares y Silvina Ocampo.

ejemplos se suman entre sí para obtener el corolario de que, en oposición a la opinión de que el *I King* pueda ser una “mera *chinoiserie*”, “generaciones milenarias de hombres muy cultos lo han leído y releído con devoción y seguirán leyéndolo” (134). En esta primera sugerencia de un texto clásico, destaca lo cosmopolita en tanto posibilidad de trascender las diferencias de nacionalidad y comunidad lingüística: Borges, Xul Solar, Confucio, Wilhelm y Leibniz logran percibir en el *Libro de los Cambios*, más allá de sus diferencias de origen y de desarrollo intelectual, un volumen valioso.

Sergio Pastormerlo ha dedicado un capítulo de su libro *Borges crítico* a examinar la figura del supersticioso en la obra crítica de Borges. El crítico argentino encuentra que las variaciones del término ‘superstición’ se hallan dispersas en su obra más allá de la referencia obvia, que es el ensayo “La supersticiosa ética del lector”, donde Borges desmonta valoraciones habituales de recepción de textos en prosa, poniendo al *Quijote* como ejemplo de virtud estética al margen de presuntos errores de estilo. Así, por ejemplo, parte de la crítica de Borges sobre la literatura de Joyce a partir de la publicación de *Ulysses* reside en el examen no tanto de su obra en sí, sino de “los enrarecimientos del valor, las nuevas estrategias de consagración o las nuevas formas de relación entre autor y lector que en Joyce le parecían oportunamente expuestos al análisis” (Pastormerlo 2007: 165). Que la literatura de Joyce, para ser disfrutada, requiera “una intención, un acto de fe, una promesa” (Bioy Casares, en Pastormerlo 2007: 160), que en lugar de leer *Ulysses* baste con leer el estudio que Stuart Gilbert dedicó a la novela, y que la crítica valorativa sobre *Ulysses* tome, de manera demasiado apresurada, como punto de partida positivo su relación hipertextual con el poema épico de Homero⁵⁸ constituyen ejemplos de una crítica que arremete contra aquellos que “escindido[s] entre su gusto indeciso y las opiniones autorizadas” (Pastormerlo 2007: 158) eligen juicios ajenos para consolidar su propia valoración. Pastormerlo anota además que, antes de la década de 1930, queda claro en la crítica de Borges que el supersticioso literario siempre es el otro (158-159); la crítica del gusto de Borges se funda sobre la deconstrucción de los principios de valoración de los

⁵⁸ A manera de ejemplo, léase el siguiente pasaje de “El acercamiento a Almótasim”: “Se entiende que es honroso que un libro actual derive de uno antiguo; ya que a nadie le gusta (como dijo Johnson) deber nada a sus contemporáneos. Los repetidos pero insignificantes contactos del *Ulises* de Joyce con la *Odisea* homérica, siguen escuchando –nunca sabré por qué– la atolondrada admiración de la crítica; los de la novela de Bahadur con el venerado *Coloquio de los pájaros* de Farid ud-din Attar, conocen el no menos misterioso aplauso de Londres, y aun de Alahabad y Calcuta” (OC 1: 748).

demás críticos, en tanto que si no “asumía posiciones definitivas, ni dialogaba en un mismo plano contras posturas críticas, era porque abordaba las creencias y valoraciones literarias como objetos” (145). Es a partir del prólogo que escribe Borges para *El cementerio marino* de Paul Valéry que la acusación de ‘supersticioso’ puede volverse contra Borges mismo (158-159).

En el segundo “Sobre los clásicos”, Borges parece introducir la definición de lo clásico a través de la figura que hubo denostado en textos críticos pretéritos.⁵⁹ La enumeración de consideraciones positivas sobre el *I King* prefigura un lector ideal que accede al goce del texto chino a través de preconcepciones sobre su valor estético. Tales preconcepciones no son juzgadas como entorpecedoras para quienes quieran emprender la lectura del *I King*; son, más bien, indicativas de que ese lector ideal ha arribado al reconocimiento de lo clásico. El párrafo que sigue a tal enumeración pretende extraer una definición de texto clásico que introduce a agentes que no están presentes en el ejemplo del *I King*. Afirma de manera célebre Borges: “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” (*OC 2*: 134-135). De manera curiosa, en la presentación del estatuto clásico del *I King* no tienen cabida ni naciones ni grupos de naciones, sino individuos. En ese sentido, tiene razón Borges al afirmar que ha “elegido un ejemplo extremo” (*OC 2*: 134): el texto clásico chino elude determinaciones nacionales, como no lo hacen los textos que invoca más adelante en su ensayo.

De manera sagaz, Sergio Pastormerlo ha detectado que la definición de Borges en el segundo “Sobre los clásicos” replica la observación que hizo De Quincey sobre la lectura de Shakespeare:

Hemos de estudiarlas con entera sumisión de nuestras propias facultades, con fe perfecta de que en ellas es imposible que falte ni sobre nada, ni que haya nada inútil o inerte sino que, cuanto más avancemos en nuestros descubrimientos, más pruebas encontraremos de un plan y una construcción que se sostiene a sí misma, allí donde los ojos descuidados sólo veían un accidente. (De Quincey, en Pastormerlo 2007: 186)⁶⁰

⁵⁹ Al respecto, Daniel Balderston arguye que «en el ensayo sobre los clásicos, las palabras “superstición” y “tedio” se alían con lo convencional» (Balderston 1997: 169).

⁶⁰ El fragmento corresponde al párrafo final del ensayo de De Quincey, que reza: “O mighty poet! Thy works are not as those of other men, simply and merely great works of art: but are also like the phenomena of nature,

Jerónimo Ledesma afirma que las citas de De Quincey que Borges intercala en su obra suelen pertenecer al undécimo volumen de la edición de las *Collected Writings*, que vieron la luz en 1896 a cargo de David Masson. Tal volumen “consta de crítica literaria. Así se destaca el carácter literario, crítico y autoconciente de la imagen intelectual de De Quincey” (Ledesma 159). La observación de De Quincey que Pastormerlo vincula a la definición del segundo “Sobre los clásicos” se halla en el ensayo “On the Knocking at the Gate in Macbeth”, publicado en 1823. La propuesta de lectura de De Quincey corona un texto que podemos situar en la esfera de la reflexión sobre la recepción literaria, toda vez que De Quincey dedica gran parte de su indagación a investigar por qué una escena en particular de Macbeth, “the knocking at the gate, which succeeds to the murder of Duncan” (De Quincey 353), provoca en él un efecto que “reflected back upon the murderer a peculiar awfulness and a depth of solemnity” (353). La exhaustividad con que De Quincey analiza la escena justifica la conclusión sobre el régimen de lectura que merecen las obras de Shakespeare. No se trata, por tanto, de una prerrogativa arbitraria, sino que se desprende de un ejercicio crítico tangible. De Quincey acentúa una cierta predisposición por parte del lector, una confianza frente al diseño autosuficiente de la obra –comparado con la autosuficiencia del mundo natural–, que en el ensayo de Borges se traduce en el leer “con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (OC 2: 135). La diferencia entre ambos radica en que Borges amplifica este rasgo de la lectura de la obra de Shakespeare, que tenía la forma de un imperativo en el ensayo de De Quincey, y lo convierte en un criterio para la identificación de lo clásico. Asimismo, como demostraré más adelante, en el ensayo de Borges no puede dissociarse la inagotabilidad del clásico de una valoración positiva del placer estético.

La tensión entre las dos maneras de encuadrar lo clásico según el texto de Borges –entre el “previo fervor” señalado por previas lecturas individuales y la “misteriosa lealtad” de colectividades nacionales y lingüísticas– se manifiesta inmediatamente después de la definición de un texto clásico. Leemos en el ensayo de Borges:

like the sun and the sea, the stars and the flowers; like frost and snow, rain and dew, hail-storm and thunder, which are to be studied with entire submission of our own faculties, and in the perfect faith that in them there can be no too much or too little, nothing useless or inert but that, the farther we press in our discoveries, the more we shall see proofs of design and self-supporting arrangement where the careless eye had seen nothing but accident” (De Quincey 356).

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. [...]

Además de las barreras lingüísticas intervienen las políticas o geográficas. Burns es un clásico en Escocia;⁶¹ al sur del Tweed interesa menos que Dunbar o que Stevenson. La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas. (*OC* 2: 135)

Más allá del diagnóstico evidente y muchas veces repetido de que la definición de Borges subvierte nociones extremadamente rígidas sobre la estabilidad de los clásicos y de los cánones literarios,⁶² cabe observar que el segundo “Sobre los clásicos” no oculta las razones por las cuales los cánones son variables y los clásicos pueden dejar de serlo. De acuerdo a Pastormerlo, a diferencia de “las teorías de la lectura de la década de 1970” (2007: 154), la crítica del gusto de Borges no se enfocó en las variaciones de sentido de las obras literarias según el desplazamiento diacrónico de horizontes de expectativa, sino en la fragilidad del valor literario. Pastormerlo recuerda un texto en el que Borges reflexiona tempranamente sobre esa dimensión del valor. No olvida Pastormerlo que, en el ensayo “La fruición literaria” (publicado en 1927 y luego incluido en *El idioma de los argentinos*),

⁶¹ Sobre el estatuto clásico de Robert Burns, ya había escrito Borges en “La fruición literaria”: “Tierna y segura inmortalidad (alcanzada alguna vez por hombres medianos, pero de honesta dedicación y largo fervor) es la del poeta cuyo nombre está vinculado a un lugar del mundo. Ésa es la de Burns, que está sobre tierras labrantías de Escocia y ríos que no se apuran y cordilleritas” (Borges 2011: 311). La distinción entre clásicos nacionales y clásicos absolutos, elaborada por Eliot en “What is a Classic?”, ya se encuentra en ese ensayo de 1927. Como anunciando la formulación según la cual resulta positivo que la tradición argentina no cuente con un verdadero clásico –como asegura Borges hacia el final del primer “Sobre los clásicos”–, termina Borges su ensayo afirmando: “Pero las inmortalidades mejores –las de señorío de la pasión– siguen vacantes. No hay poeta que sea voz total del querer, del odiar, de la muerte o del desesperar. Es decir, los grandes versos de la humanidad no han sido aún escritos. Esa es imperfección de que debe alegrarse nuestra esperanza” (2011: 311).

⁶² En esa dirección interpretativa, resultan iluminadores las comparaciones que hacen Alfonso de Toro (2006) y Daniel Balderston (1997) entre la noción de canon literario según Harold Bloom (*The Western Canon*) y según Borges. El artículo de Alfonso de Toro tiene la virtud de valorar textos críticos de Borges que no suelen ser tomados en cuenta en el examen de su poética literaria: los 66 prólogos que escribió para la *Biblioteca personal* que editó *Hyspamérica*. A partir de tales prólogos, Alfonso de Toro obtiene los siguientes criterios de selección de textos: “El gusto personal y la arbitrariedad de la selección [...]; resultado del placer de la lectura; memoria de sus lecturas (sin ningún orden ni de tipo cronológico ni sistemático clasificatorio; selección ecléctica” (De Toro 116). Asimismo, deduce los siguientes elementos que Borges aprecia para tal selección: “el asombro; lo oculto; la recodificación; el transmutar; la autonomía estética; la autorreferencialidad; el estilo límpido; la lectura; la intemporalidad; la simulación; lo sobrenatural; lo monstruoso; el asombro; lo maravilloso; la parodia; lo fantástico; la postergación indefinida/infinita; la imaginación; lo metatextual; el poder estético; lo transtextual” (119). De tal modo, a diferencia de Bloom, quien “está empeñado en crear un macro canon de todos los tiempos para salvar los valores de la sociedad occidental y salvar el idealismo y la pureza estética” (119), Borges “quiere con su canon compartir el goce, el deseo, la curiosidad, el descubrimiento; quiere crear un mundo infinito, una red infinita de literatura” (119).

Borges ejecuta dos experimentos mentales sobre el *Quijote* y un fragmento del *Prometeo encadenado* de Esquilo. El verso de Cervantes “¡Vive Dios que me espanta esta grandeza!”, observa Borges, “lo vemos refaccionado y hasta notablemente ensanchado por él [el tiempo]” (2011: 310), en la medida que, en el horizonte de expectativa de principios del siglo XVII en el mundo hispánico, dicho sintagma no tenía la resonancia sentenciosa que sí percibe un lector en el siglo XX. “El tiempo –amigo de Cervantes– ha sabido corregirle las pruebas”, sentencia Borges (311). Por otro lado, Borges toma el verso “El incendio, con feroces mandíbulas, devora el campo”, perteneciente al *Prometeo encadenado*, e imagina cuáles serían las valoraciones que merecería si su autor no fuera Esquilo, sino un literato anónimo de Buenos Aires, un poeta chino o siamés, o “alguien a quien fueron amenaza las llamaradas” (310). Ambos ejercicios destacan la mutabilidad del valor del texto según la variación de la fecha de producción y de la identidad del autor. Enfatizan, además, lo delicado que es el valor literario, tópico que, en la obra de Borges, ha asumido ropajes diversos.

En “La fruición literaria”, Borges afirma que “La belleza es un accidente de la literatura; depende de la simpatía o antipatía de las palabras manejadas por el escritor y no está vinculada a la eternidad” (2011: 309). Años más tarde, en el relato “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941), el narrador sostiene que a Quain “Le parecía que la buena literatura es harto común y que apenas hay diálogo callejero que no la logre” (OC 1: 857). En el segundo “Sobre los clásicos”, Borges asevera que “Hacia el año 30 creía, bajo el influjo de Macedonio Fernández, que la belleza es privilegio de unos pocos autores; ahora sé que es común y que está acechándonos en las casuales páginas del mediocre o en un diálogo callejero” (OC 2: 135). Que la belleza resulte accidental, que escape al control de la intencionalidad autorial y que se encuentre diseminada en textualidades extraliterarias ratifica la fragilidad del valor que comenta Pastormerlo.⁶³ Luego, es razonable pensar que si

⁶³ De acuerdo a Piglia, “Una de las cosas que él [Borges] mantiene es la idea de que en realidad la literatura es de todos y de que los grandes aciertos literarios se dan un poco por milagro o por azar” (1997: 24). Según su planteamiento, el carácter accidental de la belleza (y, por extensión, de lo clásico) no es ajeno al platonismo borgesiano según el cual “las metáforas fundamentales, las historias básicas, los aciertos estilísticos, ya están dados”, por lo que “en realidad la gran literatura en el fondo es anónima” (24). En el segundo “Sobre los clásicos”, la posibilidad de encontrar belleza “en las casuales páginas del mediocre o en un diálogo callejero” (OC 2: 135) deriva en la posibilidad de gozar de literaturas de distintas esferas culturales: “Así, mi desconocimiento de las letras malayas o húngaras es total, pero estoy seguro de que si el tiempo me deparara la ocasión de su estudio, encontraría en ella todos los alimentos que requiere el espíritu” (135). No obstante, este privilegio parece estar reservado para el sujeto del ensayo, mientras que, para el común de lectores,

la belleza es un accidente desde el punto de vista sincrónico, su estabilidad en el eje de la variación diacrónica –de la cual depende la perduración del estatuto de lo clásico– está sujeta a factores no necesariamente intrínsecos a la obra misma. El segundo “Sobre los clásicos” no deja de ser iluminador al respecto. Continúa Borges su ensayo afirmando:

Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre. (OC 2: 135)

Es aquí que Borges hace del placer estético un requisito para la perdurabilidad de los clásicos. Afirma que el repertorio de efectos estéticos está dado por la propia ontología de lo literario. Desde el punto de vista de la recepción, la estructura de la obra literaria es un medio para alcanzar tales efectos, cuya necesidad y vinculación con el vocablo ‘virtud’ hacen que podamos traducirlos como *placer estético*.⁶⁴ Luego, la estabilidad de un texto clásico en el canon literario depende de que el paso del tiempo no menoscabe su capacidad de producir placer en el lector. Con tal argumento en mente, podemos evaluar nuevamente el caso del *I King*. Se trata, en suma, de un texto que ha podido salvaguardar su potencia frutiva en la medida que ha provocado efectos de lectura diversos a lo largo del tiempo, configurando respuestas que exceden la recepción pasiva del texto: “Recuerdo que Xul-Solar solía reconstruir ese texto con palillos o fósforos” (OC 2: 134).

Como ya he adelantado, tal vinculación entre placer estético y formación y estabilidad del canon literario encuentra una de sus formulaciones académicas más interesantes en el debate que sostuvieron Frank Kermode, Geoffrey Hartman, John Guillory y Carey Perloff a raíz de la intervención de Kermode en “The Berkeley Tanner Lectures” en noviembre del 2001. Resumiré las posiciones de los cuatro académicos con el propósito de situar la posición de Borges en dicho debate y examinar cómo puede contribuir a una discusión sobre el canon que se restringe al ámbito de los clásicos europeos.

“Además de las barreras lingüísticas intervienen las políticas o geográficas. Burns es un clásico en Escocia; al sur del Tweed interesa menos que Dunbar o que Stevenson” (135).

⁶⁴ Soy consciente de que, en el marco de las teorizaciones sobre evolución literaria en el siglo XX, la propuesta de Borges recuerda inevitablemente a la de los formalistas rusos, en particular, a la de Juri Tinianov (Todorov 89-101), en la medida que el desgaste de los medios literarios “a medida que los reconoce el lector” (OC 2: 135) puede identificarse con la progresiva incapacidad de un mismo dispositivo literario para producir *extrañeza* en el lector. Sin embargo, como se desprende de los textos de Borges pertenecientes a lo que Pastormerlo denomina su ‘crítica del gusto’, la consideración del placer estético resulta más preponderante que la de la *ostranenie*. Recuérdese el ensayo “La fruición literaria”, así como la evaluación que hace Alfonso de Toro de los criterios con los que Borges elabora su *Biblioteca personal*.

Luego de ponderar los cambios que ha sufrido la academia literaria a partir de mediados del siglo XX en relación a su objeto de estudio,⁶⁵ Kermode rescata un argumento de Jan Mukařovský, según el cual:

[T]he poetic work, considered in its aesthetic aspect, had the power to give pleasure, and to continue to do so even though responses, and in a sense the work itself, must also change. Failure to give pleasure breaks the link, because pleasure is the very condition of the individual response. Failure to undergo change harms the work by reducing the pleasure that arises, perhaps can only arise, from modernity, from the process of defamiliarization that is in the first place devised by the artificer and in the second place becomes the work of time. (Kermode 20)

Sintetizando de manera gruesa la argumentación de Kermode, puede decirse que, tal como piensa Borges, el placer literario es condición necesaria para la perdurabilidad de un texto en el canon literario. Por otro lado, Kermode piensa que la naturaleza del placer congrega características que bien podrían derivarse de la estética negativa de Theodor W. Adorno. Así, por ejemplo, Kermode recuerda el *Filebo* de Platón para aseverar que “Plato always thinks of pleasure in relation to a painful want or lack” (Kermode 20). Asimismo, no olvida la tensión entre placer y displacer que, según la doctrina freudiana, está sujeta a las actividades del *ego* (21). Sin embargo, el discurso teórico que le parece más útil para analizar cómo el canon literario se sostiene sobre los pilares del placer pertenece a Roland Barthes, en particular, a su discusión del ‘placer’ y el ‘goce’ en *El placer del texto*. De la aproximación de Barthes al goce del texto, Kermode evoca su capacidad para fragmentar la individualidad, la imposibilidad de la crítica para aprehender esa experiencia descriptivamente, así como el hecho de que *jouissance* sea “a term associated in French with, among other things, orgasm, and connoting an experience not simply pleasant but mixed with something perhaps best described as dismay” (21). Estas ideas le sirven a Kermode para evaluar la tensión entre la dimensión positiva y negativa del placer de la creación poética en el poema “Resolution and Independence” de William Wordsworth, las piedras de toque de Matthew Arnold (fragmentos poéticos extraídos de Homero, Dante,

⁶⁵ Con ironía no exenta de melancolía, afirma Kermode: “By a series of institutional decisions, a very large number of people of whom it might be said that they are paid to do the community’s serious reading for it, ceased to talk much about literature, sometimes dismissing the notion that there was really any such thing, and inventing new things to talk about, for instance, gender and colonialism. These matters being beyond question urgent, it seemed natural to stop discussing literature as such, except when it seemed profitable to deny its existence. Criticism, as formerly understood, suffered in company with its subject, and the experts moved easily up to what, if you approved, you might call a metacritical level” (Kermode 15-16).

Milton y otros que configuran un catálogo que condensa el espíritu de lo clásico), la valoración de Eliot sobre la poesía del periodo jacobino y una escena de la tragedia *Antony and Cleopatra* de Shakespeare. En todos estos casos, Kermode observa que el ‘desmayo’ (*dismay*), inherente al goce del texto según Barthes, no puede dissociarse de la canonicidad que acompaña a los textos que examina. En conclusión, “a canon changes, and the changes renew the supply of both pleasure and its potent derivative, dismay” (50).

Hartman, Guillory y Perloff plantearon las siguientes objeciones a las conferencias de Kermode. Para Hartman, no resulta institucionalmente conveniente rehabilitar el ‘placer’ como categoría de uso en la academia literaria, en tanto que su empleo ha resultado insatisfactorio en tradiciones críticas pretéritas (Kermode 57-58). Asimismo, un riesgo de emplear la noción barthesiana de ‘gocce’ radica en que la sexualización del placer puede ocasionar que «the pleasure linked to art were the by-product of a repression, a successful repression, Freud surmised, but still a sublimated or cerebral derivative, and therefore anything but “disinterested”» (Kermode 58). Para Guillory, en cambio, el problema no radica en la rehabilitación del placer. Lo problemático es suponer que el placer estético es jerárquicamente superior a otros tipos de placeres, puesto que, a partir de esa convicción, los críticos culturales de la actualidad (herederos, piensa Guillory, de la tradición de Thomas Carlyle y Matthew Arnold) pueden emprender una crítica puritana y moralista de las obras de arte, como si las formas de ver el mundo que ella congregan constituyeran oportunidades inigualables para criticar la sociedad desde la academia (Kermode 68-69). Por último, Guillory asevera que es un contrasentido asociar una configuración particular de placer estético –en este caso, la preconizada por Barthes– con el estatuto de la canonicidad. Por su parte, Perloff se preocupa por quiénes son los agentes que se encuentran detrás de la formación y transformaciones de un canon artístico. Poniendo como ejemplo la rehabilitación del teatro de Samuel Beckett a cargo de Harold Pinter, Perloff asegura que son los artistas quienes ejecutan dicha labor. Por último, tal vez sea conveniente recordar la crítica que hace Robert Alter en la introducción del volumen compilatorio de las conferencias editado por la Oxford University Press. Alter considera que es un error de Kermode suponer que el ‘desmayo’ es inherente al goce de los textos canónicos. Tal elemento, piensa Alter, no se encuentra en la tradición de la literatura humorística, ni en cierto segmento de la narrativa inglesa del siglo XIX en el que se puede

situar a novelistas como Jane Austen. De ese modo, Kermode, al igual que Harold Bloom, pertenecería a una esfera de críticos que no pueden dejar de asumir que la seriedad en el arte es una virtud en sí misma.

Como Kermode, Borges no duda en sugerir que el placer estético es un ingrediente fundamental de lo clásico, en la medida que su agotamiento determina su salida del canon.⁶⁶ Sin embargo, a diferencia del crítico inglés, Borges no adjudica atributos específicos a las obras que suscitan dicha experiencia. Es cierto que, en “La fruición literaria”, Borges señala que el placer de leer literatura en la infancia estaba revestido de una inocencia que le permitía creer “hasta en las malas ilustraciones y en las erratas” (2011: 308). Por otro lado, en “El primer Wells”, considera que la superioridad de los argumentos de Wells no es razón que explique por qué la lectura de sus novelas produce más placer que la de las de Verne. El segundo “Sobre los clásicos” no ofrece indicios análogos. En 1966, Borges solo prevé que el desgaste de los medios de la literatura acaece a medida “que los reconoce el lector” (OC 2: 135). Luego, coincide con la postura de Guillory, no solo porque descarta el entendimiento del placer estético en relación a atributos intrínsecos a los clásicos mismos,⁶⁷ sino porque el rechazo de Borges hacia una concepción estrecha de qué es literatura impide el tipo de lecturas que Guillory asocia al puritanismo crítico moderno. Esto se hace evidente en el penúltimo párrafo del ensayo, en el que Borges postula:

Cada cual descrea de su arte y de sus artificios. Yo, que me he resignado a poner en duda la indefinida perduración de Voltaire o de Shakespeare, creo (esta tarde de uno de mis últimos días de 1965) en la de Schopenhauer y en la de Berkeley. (OC 2: 135)

De acuerdo a Piglia, afirmar la “indefinida perduración” de Schopenhauer y Berkeley –autores “filosóficos– en oposición a Voltaire y Shakespeare –autores “literarios”– es correlativo a “la idea de que el encuadramiento, lo que podríamos llamar el marco, el contexto, las expectativas de lectura, constituyen el texto” (1997: 25). Según su lectura, la teoría del género de Borges no puede dissociarse de una predisposición por parte del lector: “Si digo que le voy a contar un cuento de terror, lo estoy preparando para que

⁶⁶ En “La fruición literaria”, Borges examina otra alternativa: una historia de la literatura que ignora el valor y que se aboca a la recopilación diacrónica de textos. Juzga Borges: “Esos tan resucitadores ojos de la historia ¿qué son sino un sistema de lástima, de generosidades o sencillamente de cortesías?” (Borges 2011: 309).

⁶⁷ No siempre se da esta indeterminación en la obra de Borges. Recuérdese nuevamente el relato “Examen de la obra de Herbert Quain”, cuyo narrador señala que a Quain “le parecía que el hecho estético no puede prescindir de algún elemento de asombro y que asombrarse de memoria es difícil” (OC 1: 857).

espere el terror” (25). En ese sentido, el estatuto genérico de un texto comparte con el estatuto de lo clásico una inmanente indeterminación; ambos dependen, en suma, de la relación entre texto y lector, de un “previo fervor”, gracias al cual es posible que “leamos la filosofía como literatura fantástica” (25). Por tanto, podemos visualizar el argumento borgesiano como una inversión estetizante de la objeción que John Guillory interpone a la exposición de Frank Kermode arriba referida. Para Guillory, es imperativo democratizar la jerarquía de tipos de placer, de manera que el placer estético deje de ocupar una posición superior respecto a formas más mundanas de fruición. Siguiendo la postura de Borges, en cambio, pasa a ser inaudito el pedido de una democratización del goce, al menos en la esfera del texto. Con la predisposición adecuada, con el encuadramiento suficiente, virtualmente la lectura de cualquier texto puede producir el efecto de la literatura.

Borges no se plantea, como sí lo hace Perloff, la pregunta acerca de quiénes se encuentran detrás de la configuración del canon. Su visión de la estabilidad de los clásicos se restringe a la consideración del placer que ellos pueden provocar, de modo que, al menos en el segundo “Sobre los clásicos”, se deja de lado toda crítica de la institucionalidad literaria. Tiene razón Pastormerlo entonces al ubicar este texto en una zona de su crítica del gusto que se “abstiene de intervenir estratégicamente en el juego de la literatura” (1997). Gracias a ese posicionamiento, puede Borges terminar su ensayo diciendo que “Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (OC 2: 135).

Entre la belicosidad contrainstitucional del primer “Sobre los clásicos” y la teorización aséptica del segundo, “El primer Wells” elabora una conjetura acerca del placer estético que toma elementos de ambos. Publicado en 1946 en *Los Anales de Buenos Aires*, cinco años después del primer “Sobre los clásicos”, “El primer Wells” constituye un elogio de un segmento de la obra narrativa de Wells: las primeras novelas de Wells, de género fantástico, “antes de resignarse a especulador sociológico” (OC 2: 69). El inicio del texto recuerda a “De las alegorías a las novelas”, puesto que Borges se propone el examen de una certidumbre general relativa al gusto literario: “H. G. Wells y Julio Verne son ahora nombres incompatibles. Todos lo sentimos así, pero el examen de las intrincadas razones en que nuestro sentimiento se funda puede no ser inútil” (69). El primer argumento a favor de

la superioridad de Wells responde al carácter fantástico de sus narraciones. En oposición a Verne, cuyos argumentos se basan “en meras probabilidades” (69), las novelas de Wells lidian con hechos fantásticos, incapaces de acaecer según las configuraciones de lo posible en el mundo real, no ficcional. Sin embargo, continúa Borges afirmando que “La mayor felicidad de sus argumentos [los de Wells] no basta a resolver el problema”, puesto que el argumento “Es importante para la ejecución de la obra, no para los goces de la lectura” (69). Que la lectura de las novelas de Wells produzca más placer que la de las novelas de Verne se explica, según Borges, gracias a que los libros del primero son “simbólico[s] de procesos que de algún modo son inherentes a todos los destinos humanos” (69-70).⁶⁸ Como Eliot y como muchos antes de él, hasta llegar a Aristóteles, Borges propone la universalidad como rasgo determinante de la superioridad literaria, la cual, naturalmente, no queda disociada del placer estético.⁶⁹ Seguidamente, propone una nueva definición de texto clásico:

La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo. (OC 2: 70)

Quedan marcados así los siguientes rasgos de lo clásico. Por un lado, la obra clásica es polisémica, dimensión que si bien no está explícitamente formulada en el primer “Sobre los clásicos”, sí es considerada en el segundo. El ser “todo para todos”, más allá de la saturación superlativa de la frase, apunta a una plenitud de significado que no solo se encuentra en el modo de lectura que supone lo clásico según el segundo “Sobre los clásicos”, sino también en el hipotexto de De Quincey indicado por Pastormerlo (2007: 186). La dimensión mimética introducida hacia el final de la definición parece una

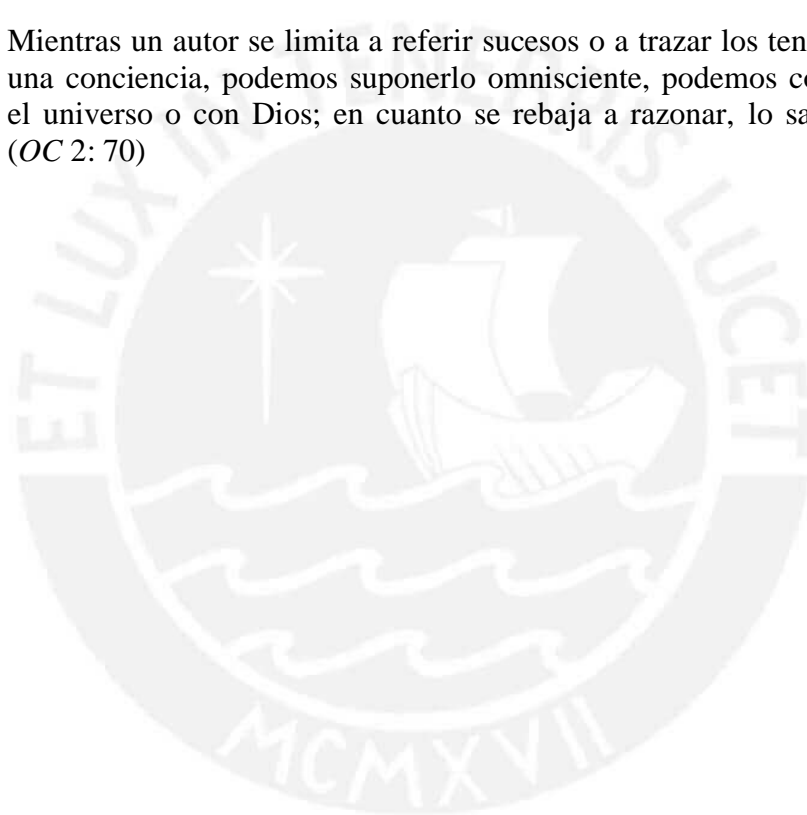
⁶⁸ En relación a esta observación sobre la obra de Wells, Katharine Kaiper Phillips opina que Borges aquí “appears to agree with that branch of New Criticism known as the myth critics, because he sees a work in terms of reductionism, not aesthetics” (Kaiper Phillips 15), en especial, con el trabajo crítico de Northrop Frye. Al menos en el ensayo de Borges, no parece haber justificación para pasar de una lectura alegórica a otra mítica de la narrativa de Wells.

⁶⁹ Cabe preguntarse asimismo si este juicio de las novelas de Wells implica una visión positiva de la alegoría. Basta leer los ejemplos de la obra de Wells que invoca Borges: “El acosado hombre invisible que tiene que dormir como con los ojos abiertos porque sus párpados no excluyen la luz es nuestra soledad y nuestro terror; el conventículo de monstruos sentados que gangosean en su noche un credo servil es el Vaticano y es Lhasa” (OC 2: 70; el énfasis es mío). Recuérdese también, como señalo en la nota no. 14, del subcapítulo “Entre aristotelismo y platonismo” (cap. 1), que en una de las reseñas incluidas en *Discusión* Borges ponderó el problema del valor de la alegoría a partir de *The Croquet Player* y *Star Begotten*, escritas por Wells. Para un breve examen de dicha reseña a la luz de la reflexión de Borges sobre la alegoría, vid. Sacerio-Garí 305-307.

novedad. Sin embargo, ¿no es la definición de lo clásico contenida en el primer “Sobre los clásicos” una forma parafrástica del ser “mapa del mundo”?

En 1941, Borges excluyó el placer estético de su argumentación, y abogó por que en la obra clásica se entrecruzara una variedad de saberes. De ese modo, el primer “Sobre los clásicos” avalaba la canonicidad de Dante y de Goethe, pero condenaba al *Quijote* y, de paso, a los cervantistas. Que Borges indique que el primer segmento de la obra narrativa de Wells depara mayor placer que aquel otro contagiado de didactismo indica que la fruición literaria no está reñida con la exhaustividad gnoseológica, como demuestra su propia poética narrativa:

Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los tenues desvíos de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible. (OC 2: 70)



Conclusiones

Del examen de los ensayos “Formas de una leyenda”, “De las alegorías a las novelas”, «Sobre “The Purple Land”», “El ruiseñor de Keats”, “Quevedo”, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, “Sobre los clásicos” y “El primer Wells” he obtenido las siguientes conclusiones.

En primer lugar, queda claro que es críticamente inviable leer los ensayos de Borges como estructuras retóricas aisladas, autotéticas, puesto que las relaciones intratextuales que establecen entre ellos y con los textos poéticos y ficcionales de Borges definen un universo textual cargado de ecos, reelaboraciones y complementariedades. Al interior de *Otras inquisiciones*, se han encontrado familias ensayísticas alrededor de tópicos estéticos que, a juzgar por las distintas fechas de publicación de sus textos, definen ejes de reflexión a lo largo de su vida. Entre ellos, destaco la reflexión acerca del valor estético de la alegoría. Dicho tema señala la continuidad entre los ensayos “Nathaniel Hawthorne” (basado en una conferencia de marzo de 1949) y “De las alegorías a las novelas” (agosto de 1949). En ambos casos, la condena de la alegoría es apoyada por el juicio de Benedetto Croce, cuya intervención en la ensayística de Borges se remonta a la época de *El idioma de los argentinos* (1928). De la discusión sobre la alegoría emerge, dando pie a la solución del problema, la distinción entre caracteres platónicos y aristotélicos. Esta diferenciación establece el nexo entre “De las alegorías y las novelas” y “El ruiseñor de Keats” (1951), donde Borges realiza una operación metacrítica que subvierte el control crítico inglés sobre la interpretación de la “Ode to a Nightingale”. Además de la meditación borgesiana sobre la alegoría, la discusión del estatuto de clásico literario promueve conexiones que exceden el conjunto de *Otras inquisiciones*. En el capítulo dedicado a los ensayos “Sobre los clásicos” (1966) y “El primer Wells” (1946), defendí la importancia del primer “Sobre los clásicos”, publicado en *Sur* en 1941, sin el cual no se puede entender el giro antiesencialista que realiza Borges en el ensayo que incluyó en la edición de 1966 de *Otras inquisiciones*. Por todo esto, concuerdo con Daniel Balderston en que hace falta una verdadera edición crítica de los textos borgesianos, la cual debería “desarmar los libros, y reconstituir la obra en su forma primordial de fragmentos. Éstos (más de dos mil setecientos) deben aparecer en

riguroso orden cronológico, usando de base la primera versión publicada” (Balderston 2010: 173).

En el primer capítulo de la tesis, determiné que la formulación borgesiana, anterior a Jauss, de lo que luego este denominaría ‘horizontes de expectativa’ se inserta en estructuras genealógicas de dos tipos. El primer tipo corresponde al análisis de las distintas versiones de un mismo argumento narrativo; el segundo, a la sucesión de dos grandes bloques de valoración de los textos literarios. En el primer caso, que corresponde al ensayo “Formas de una leyenda” (1952), la filiación textual establecida por Borges vuelve maleable la separación entre los géneros literarios, toda vez que el relato “The Happy Prince”, de Wilde, llega a insertarse como último miembro de la genealogía inaugurada por el relato de Siddhartha. En ese sentido, nada impide pensar “Formas de una leyenda” como complemento de “Kafka y sus precursores” (1951), de no lejana publicación, en la medida que invierte el sentido cronológico de la genealogía, aproximándose –pero no igualándose– al modelo tradicional de influencia. El segundo tipo de estructura genealógica corresponde a “De las alegorías en las novelas”. La proposición de un interregno entre lo alegórico y lo novelesco hacia el final del ensayo se condice con la creación de un espacio de recepción para la obra borgesiana, la cual, como he querido mostrar, participa de un tipo especial de alegorismo. Asimismo, la instauración de dos grandes horizontes de expectativa, correspondientes al carácter platónico y al aristotélico, no debería interpretarse como una simplificación gratuita por parte de Borges, sino que debe leerse como un ejemplo más de su retórica oposicional, basada en la multiplicación de contrarios: platónicos contra aristotélicos, Quevedo contra Cervantes, literatura del artificio contra literatura ética, Hudson contra Güiraldes, el primer Wells fantástico contra el segundo Wells didáctico.

En el segundo capítulo de la tesis observé la instrumentalización *avant la lettre* de nociones relativas a la teoría de la recepción desde una perspectiva sincrónica. El ensayo «Sobre “The Purple Land”» (1941) explota la categoría de ‘lector previsto’, formulada treinta años después por Erwin Wolff en “Der intendierte Leser”. Como “Sobre los clásicos”, el ensayo sobre la novela de Hudson demuestra la necesidad de establecer conexiones al interior de la obra de Borges más allá de los agrupamientos editoriales pautados por su voluntad autorial. En su caso, vuélvese relevante el ensayo que publicó sobre la misma novela en *El idioma de los argentinos* (1928), titulado «“La tierra

cárdena”». El análisis de la novela de Hudson incide en la crítica borgesiana del canon literario argentino. Discernir la interacción entre el sujeto lector imaginado por el autor y la escritura del libro conduce a la reflexión sobre el circuito de producción y consumo de la literatura gauchesca, tema que recorre toda su producción ensayística. Propuse luego, en relación a “El ruiseñor de Keats”, la aplicabilidad metacrítica de la distinción entre lectores platónicos y lectores aristotélicos. La oposición entre la ‘crítica practicante’ y la crítica académica no es óbice para que Borges capture, en concordancia con el programa crítico de la estética de la recepción según Félix Vodička, una norma literaria operante en la interpretación inglesa de “Ode to a Nightingale”. La revisión de los ensayos “Quevedo” (1948) y “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” (1951) demuestra que la preocupación por el conceptismo de Quevedo guarda relación con la posibilidad de fraguar literatura a fuerza de combinaciones de elementos discretos. Como alternativa, la visión de la lectura como diálogo conduce a la reafirmación de la figura del autor, concretándose en el elogio del dramaturgo irlandés.

En el último capítulo creo haber demostrado la estrecha relación que mantienen el placer del texto y la constitución del canon literario tanto en “Sobre los clásicos” (1966) como en “El primer Wells” (1946). La adición de “Sobre los clásicos” a la edición de *Otras inquisiciones* borra algunas zonas de indeterminación en un volumen que tiene la tendencia, como propone el propio Borges en el epílogo del libro, “a examinar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso” (OC 2: 136). Por otro lado, “Sobre los clásicos” contribuye a la reflexión sobre el papel de la superstición en la crítica borgesiana del gusto, reforzando la imagen de ‘sacerdote literario’. A pesar de haber sido escrito veinte años antes, “El primer Wells” redondea el alto lugar que confiere Borges al placer del texto en la constitución de los clásicos literarios.

Adorno ha sostenido que “la ley formal más íntima del ensayo es la herejía” (Adorno 34). En todos los ensayos analizados, Borges revela no solo una tendencia a examinar las ideas “por su valor estético”, sino también la práctica de desandar los presupuestos habituales de la crítica literaria de su tiempo. En este ejercicio de heterodoxia, la instrumentalización retórica del acto de leer desemboca en coincidencias asombrosas con

los postulados de la estética de recepción, solo que, en su caso, todo aquello de programático que puede haber en la teoría se dirige a objetivos concretos e impostergables.



Bibliografía citada

- Adorno, Th. W. *Notas sobre literatura*. Editado por Rolf Tiedemann, traducido por Alfredo Brotons Muñoz, AKAL, 2003.
- Alazraki, Jaime. “Borges y el problema del estilo”. *Revista Hispánica Moderna*, año 33, no. 3/4, 1967, pp. 204-215.
- . “El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges”. *Hispanic Review*, vol. 52, no. 3, 1984, pp. 281-302.
- Alazraki, Jaime, y Thomas E. Lyon. “Oxymoronic Structure in Borges’ Essays”. *Books Abroad*, vol. 45, no. 3, 1971, pp. 421-427.
- Arenas Cruz, María Elena. “La abducción creativa en los ensayos de Borges”. *Variaciones Borges*, no. 5, 1998, pp. 37-46.
- Badiou, Alain. *Filosofía del presente*. Libros del Zorzal, 2005.
- Balderston, Daniel. *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Duke University Press, 1993.
- . “El escritor argentino y la tradición (occidental).” *Cuadernos Americanos*, no. 64, 1997, pp. 167-178.
- . *Innumerables relaciones: Cómo leer con Borges*. Universidad Nacional del Litoral, 2010.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Centro Editor de América Latina, 1984.
- . “Borges entre la eternidad y la historia”. *España en Borges*, editado por Jaime Alazraki y Fernando R. Lafuente, Ediciones El Arquero, 1990, pp. 123-138.
- Barthes, Roland. *El placer del texto: seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. Traducido por Nicolás Rosa y Oscar Terán, Siglo XXI, 1993.
- Bascom, William. “The Forms of Folklore: Prose Narratives”. *The Journal of American Folklore*, vol. 78, no. 307, 1965, pp. 3-20.
- Becker, Jürgen. “Jauss y Borges: Sobre las relaciones entre la estética de la recepción y el posmodernismo”. *Nuevo texto crítico*, vol. 3, no. 6, 1990, pp. 147-154.
- Bense, Max. *Sobre el ensayo y su prosa*. Traducido por Martha Piña, CCyDEL-UNAM (Cuadernos de los Seminarios Permanentes), 2004.

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 7ma edición, Porrúa, 1995.
- Boido, Guillermo. “Una lectura de Borges desde la ciencia”. *El universo de Borges: a ocho voces*, compilado por Leonor Fleming, Secretaría de Cultura de la Nación, 1999. *Biblioteca Ignoria*, 2 de diciembre de 2013, bibliotecaignoria.blogspot.pe/2013/12/guillermo-boido-una-lectura-de-borges.html. Fecha de consulta: 25 de abril de 2017.
- Borges, Jorge Luis. “Sobre los clásicos”. *Sur*, año 10, no. 85, 1941, pp. 7-12.
- . *Textos recobrados (1931-1955)*. Editado por Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, 2ª edición, Emecé, 2007.
- . *Obras Completas I: 1923-1949 [OC 1]*. Editado por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, Emecé, 2009.
- . *Obras Completas II: 1952-1972 [OC 2]*. Editado por Rolando Costa Picazo, Emecé, 2010.
- . *Obras Completas I (1923-1949)*. Sudamericana, 2011.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Traducido por Jorge García, Península, 2000.
- Caballero, María. “Borges y el canon: la literatura española”. Conferencia presentada en el Congreso Internacional “El laberinto de los libros. Jorge Luis Borges frente al canon literario”, 6 al 10 de octubre de 2004, Leipzig, www.borges.pitt.edu/sites/default/files/BORGCANO.pdf. Fecha de consulta: 16 de abril de 2017.
- . “Biografía, translación e historia en Borges”. *Jorge Luis Borges: Traslación e historia*, editado por Alfonso de Toro, George Olms Verlag, 2010, pp. 137-160.
- Calvino, Italo. *Si una noche de invierno un viajero*. Traducido por Esther Benítez, Siruela, 2013.
- Cañizares, Patricia. «La “Historia de los dos soldados de Cristo, Barlaan y Josafat”, traducida por Juan de Arce Solorzeno (Madrid 1608)». *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, no. 19, 2000, pp. 259-271.
- Caponi, Gustavo. “El Ruiseñor de Darwin”. *Revista de Filosofía*, vol. 16, no. 19, 2004, pp. 51-55.
- Cheever, Leonard. “Jorge Luis Borges and George Bernard Shaw”. *Publications of the Arkansas Philological Association*, vol. 6, no. 1, 1980, pp. 52-64.
- Chesterton, G. K. *G. F. Watts*. Rand, McNally & Company, 1904.

- Coleridge, Samuel Taylor. *The Table Talk and Omniana*. Con una nota sobre Coleridge por Coventry Patmore, Oxford University Press, 1917.
- Colvin, Sidney. *Keats*. Macmillan, 1887.
- Cuesta Abad, José M. *Ficciones de una crisis: Poética e interpretación en Borges*. Gredos, 1995.
- De Quincey, Thomas. *Essays*. Ward, Lock and co., 1886.
- De Toro, Alfonso. “Jorge Luis Borges o la literatura del deseo: Descentración – Simulación del canon y estrategias postmodernas”. *Taller de Letras*, no. 39, 2006, pp. 101-126.
- Dharmachakra Translation Committee, traductor. *The Play in Full: Lalitavistara*. 2013, <http://resources.84000.co/browser/released/UT22084/046/UT22084-046-001.pdf>. Consultado el 2 de octubre de 2016.
- Eagleton, Terry. *La función de la crítica*. Traducido por Fernando Inglés Bonilla, Paidós, 1999.
- Eliot, T. S. *Selected Prose of T. S. Eliot*. Edición e introducción de Frank Kermode, Harcourt Brace Jovanovich / Farrar, Straus and Giroux, 1975.
- Fernández Cozman, Camilo. “La ironía de Borges en *Otras inquisiciones*”. *Ínsula Barataria: Revista de literatura y cultura*, año 5, no. 7, 2007, pp. 9-16.
- Fletcher, Angus. *Alegoría: Teoría de un modo simbólico*. Traducción de Vicente Carmona González, Akal, 2002.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Traducido por Silvio Mattoni, Ediciones Literales, 2010.
- García, Ana María. “Filiaciones anglosajonas en la obra de Jorge Luis Borges: Soñar el tigre, conjeturar su circunstancia”. Conferencia presentada en el II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Argentina / Latinoamericana / Española), 25 al 27 de noviembre de 2004, Universidad Nacional de Mar del Plata, www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2004/actas/ind_titulo.htm. Fecha de consulta: 2 de febrero de 2017.
- Gelman, Juan. *Hacia el sur*. Marcha, 1982.
- Giordano, Alberto. *Modos del ensayo: De Borges a Piglia*. Beatriz Viterbo, 2005.
- González, José Eduardo. “Entre alegoría y realismo: El problema del estilo en Borges”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 20, no. 39, 1994, pp. 141-156.

- Grupo Escritura e Invención. *En busca del habla de Borges: Recorrido de sus conferencias por Argentina entre 1949 y 1955*. CELEHIS - UNMdP, 2016, escrituraeinvention.wixsite.com/el-habla-de-borges. Fecha de consulta: 2 de febrero de 2017.
- Hahn, Juergen. “*El curioso impertinente* and Don Quijote’s symbolic struggle against *curiositas*”. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 49, no. 2, 1972, pp. 128-140.
- Hudson, Guillermo Enrique. *La tierra púrpura; Allá lejos y hace tiempo*. Prólogo y cronología de Jean Franco, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. 1980. The Johns Hopkins University Press, 2015.
- Jaén, Didier. “Borges’ Allusions to Hinduism and Buddhism”. *Journal of South Asian Literature*, vol. 16, no. 1, 1981, pp. 17-29.
- Jauss, Hans Robert. “The Theory or Reception: A Retrospective of its Unrecognized Prehistory”. *Literary Theory Today*, editado por Peter Collier y Helga Geyer-Ryan, Cornell University Press, 1990, pp. 53-73.
- . *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Traducido por Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu, Península, 2000.
- Juan-Navarro, Santiago. “Las formas secretas del tiempo: “Tema del traidor y del héroe” y la metahistoria”. *Reflections on the Conquest of America: Five Hundred Years After*, editado por William F. Forbes et al., University of New Hampshire, 1996, pp. 23-33.
- Kaiper Phillips, Katharine. “Borges as Concomitant Critic”. *Latin American Literary Review*, vol. 2, no. 3, 1973, pp. 7-17.
- Kappel, Andrew J. «The Immortality of the Natural: Keats’ “Ode to a Nightingale”». *ELH*, vol. 45, no. 2, 1978, pp. 270-284.
- Keats, John. *Odas y sonetos*. Traducción, introducción y notas de Alejandro Valero, Hiperión, 1997.
- Kermode, Frank. *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon*. Edición e introducción de Robert Alter, Oxford University Press, 2004.
- Ledesma, Jerónimo. “Entre De Quincey y Borges. Metodología crítica en literaturas comparadas”. *Anclajes*, vol. 8, no. 8, 2004, pp. 153-180.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Lowell, Amy. *John Keats: Volume II*. Houghton Mifflin Company, 1925.

- Lukács, György. *Teoría de la novela: Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. 1916. Ediciones Godot, 2010.
- Manguel, Alberto. *A Reader on Reading*. Yale University Press, 2010.
- Marín, Paola. “Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges: La magia secreta del escritor”. *Cincinnati Romance Review*, no. 32, 2011, pp. 55-69.
- Markson, David. *Reader’s Block*. Dalkey Archive Press, 1996.
- Martínez Bonati, Félix. “El acto de escribir ficciones”. *Dispositio*, vol. 3, no. 7/8, 1978, pp. 134-144.
- Matamoro, Blas. “Apunte sobre Borges y Croce”. *Studi Ispanici*, no. 1, 1998, pp. 215-219.
- . “Borges en el espejo de Quevedo.” *Variaciones Borges*, no. 10, 2000, pp. 139-144.
- Mateos, José. “El ruiseñor de Keats”. *Litoral*, no. 240, 2005, p. 278.
- Maurer, Christopher. “The Poet’s Poets: Borges and Quevedo”. *Borges the Poet*, editado por Carlos Cortínez, The University of Arkansas Press, 1986, pp. 185-196.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela: Influencia oriental – Libros de caballería*. 1943,
<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100240&posicion=1>. Consultado el 2 de octubre de 2016.
- Merrell, Floyd. “Science and mathematics in a literary mode”. *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*, editado por Edwin Williamson, Cambridge University Press, 2013, pp. 16-28.
- Miller, Jacques Alain. “El ruiseñor de Lacan. Conferencia inaugural del ICBA”. *Del Edipo a la sexuación*, Jacques-Alain Miller et al., 3ra reimpresión, Paidós, 2011, pp. 245-265.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Beatriz Viterbo, 1999.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. 1987. Traducido por Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Ovid. *Metamorphoses*. Traducción e introducción de Mary M. Innes, Penguin Classics, 1977.
- Papini, Giovanni. *Buffonate: Satire e Fantasia*. Libreria della Voce, 1914.

- Pastormerlo, Sergio. "Sobre la lectura del adorable catálogo: Borges crítico de los clásicos". *Orbis Tertius*, año 2, no. 5, 1997, pp. 23-28.
- . "Borges, el *Quijote* y los cervantistas españoles". *Olivar*, vol. 7, no. 7, 2006, www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-44782006000100005&script=sci_arttext&tlng=en. Fecha de consulta: 14 de abril de 2017.
- . *Borges crítico*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Pauls, Alan. "El factor Borges". *Variaciones Borges*, no. 29, 2010, pp. 177-188.
- Piglia, Ricardo. "Los usos de Borges". Entrevista realizada por Sergio Pastormerlo, *Variaciones Borges*, no. 3, 1997, pp. 17-27.
- . *Formas breves*. Anagrama, 2000.
- . *Crítica y ficción*. Anagrama, 2001.
- Poe, Edgar Allan. *Essays and Reviews*. Editado por Gary Richard Thompson, Library of America, 1984.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*, traducido por Ofelia Castillo, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Quevedo, Francisco de. *Antología poética*. Prólogo y selección de Jorge Luis Borges, Alianza Editorial, 1982.
- Rasi, Humberto M. «Jorge Luis Borges y la *Revista* "Los Anales de Buenos Aires"». *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 27, no. 2, 1977, pp. 135-152.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Borges como crítico literario". *La Palabra y el Hombre*, no. 31, 1964, pp. 411-427.
- Rosman, Silvian N. "Of Travelers, Foreigners and Nomads: The Nation in Translation". *Latin American Literary Review*, vol. 26, no. 51, 1998, pp. 17-29.
- Sabato, Ernesto. *Uno y el universo*. 6ª edición, Sudamericana, 1980.
- Sacerio-Garí, Enrique. "The Double Intuition of Borges/Wells". *Comparative Literature Studies*, vol. 20, no. 3, 1983, pp. 305-316.
- Saer, Juan José. *La narración-objeto*. Seix Barral, 1999.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Siglo Veintiuno Editores, 2015.

- Steiner, Peter. "The semiotics of literary reception". *The Structure of the Literary Process: Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička*, editado por P. Steiner, M. Červenka y R. Vroon, John Benjamins Publishing Company, 1982, pp. 503-520.
- Todorov, Tzvetan, editor. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 3era ed. en español, Siglo XXI, 1978.
- Vila-Matas, Enrique. *Perder teorías*. Prólogo de Liz Themerson, Seix Barral, 2010.
- Vodička, Félix. "La estética de la recepción de las obras literarias". *Estética de la recepción*, editado por Rainer Warning, Visor Libros, 1989, pp. 55-62.
- Waldegaray, Marta Inés. «"La otra muerte" y "El milagro secreto": Relaciones entre literatura e historia». *Variaciones Borges*, no. 17, 2004, pp. 187-197.
- Wimsatt, Jr., W. K. y M. C. Beardsley. "The Intentional Fallacy". *The Sewanee Review*, vol. 54, no. 3, 1946, pp. 468-488.
- Wolff, Erwin. "Der Intendierte Leser: Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs". *Poetica*, vol. 4, pp. 141-166.

