

OLMS

*Margherita Cannavacciuolo, Alice Favaro, Susanna Regazzoni
(edras.)*

Jorge Luis Borges

Viajes y tiempos de un escritor a través de culturas y sistemas

Pág. dos interior info colección (esta pág la hace la editorial, pero uds. deben considerar y dejar la página blanca)

TKKK

Editores

Sello Olms

Redacción del vol. nombre

Margherita Cannavacciuolo, Alice Favaro, Susanna Regazzoni (edras.)

Jorge Luis Borges

Viajes y tiempos de un escritor a través de culturas y sistemas

sello Olms

El volumen *Jorges Luis Borges. Viajes y tiempos de un escritor a través de culturas y sistemas* se realiza en cooperación con el Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca' Foscari de Venecia, y con el Séminaire Amérique Latine (SAL) y el Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC) dell'Université Paris-Sorbonne.

Olms Impresum ISBN

ÍNDICE

Eduardo Ramos-Izquierdo	
Nota Liminar	7
Alfonso de Toro	
Borges y la “delusión” del tiempo y los multiversos	11
Rafael Olea Franco	
El otro, el mismo: Borges y la (auto)biografía	43
Margherita Cannavacciuolo	
“Páginas olvidadas”: prólogos y epílogos a las ediciones italianas de Ficciones y El Aleph	59
Trinidad Barrera	
Borges, lector de Bioy	77
Fabiola Cecere	
El insomnio: Virgilio Piñera y Jorge Luis Borges en comparación	85
Alice Favaro	
Borges dentro y fuera: una historieta	97
Susanna Regazzoni	
Carriego es Carriego. Una verdad periférica	107
Pia Masiero	
Jorge Luis Borges and (North-American) Post-Modernism: the Deadly Risk to Forget Beauty and Love	115
Gerardo Centenera	
El origen de los laberintos de Borges: febrero de 1936.....	127
Maria Amalia Barchiesi	
El perenne ejercicio del arte de la jardinería inglesa en “El jardín de senderos que se bifurcan” de J. L. Borges	153
Autores del volumen	169

NOTA LIMINAR

En el marco de la complicidad y la colaboración académica del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali de la Università Ca' Foscari Venezia y del *Séminaire Amérique Latine (CRIMIC)* de la Sorbonne, que comenzó hace ya más de seis años sobre el tema de reflexión *Escrituras plurales: viajes temporales*, Susanna Regazzoni y el que escribe estas líneas pensamos en recopilar un volumen colectivo en homenaje a Jorge Luis Borges treinta años después de su fallecimiento que tuvo lugar en 1986.

Durante estos últimos años, Borges se ha convertido sin lugar a dudas en un escritor esencial en el ámbito de la literatura mundial y su obra se ha difundido de manera creciente atravesando múltiples fronteras geo-culturales.

Pensamos en que las contribuciones a este volumen colectivo privilegiaran los siguientes aspectos:

1. El análisis de las obras de Borges publicadas en los últimos treinta años: obras de juventud no reeditadas o poco conocidas, nuevas compilaciones y ediciones, epistolarios y libros de entrevistas.
2. La presentación de nuevos enfoques a partir de herramientas críticas y aportes bibliográficos más recientes.
3. La relectura de los temas del viaje y/o del tiempo, temas particularmente importantes en la obra borgiana.

Me parece que estos aspectos y otros aparecen en el actual volumen que cuenta con la colaboración de experimentados especialistas de primer orden de la obra de Borges y de jóvenes investigadores ya borgianos que proceden de Chile, México, España e Italia y que pertenecen a reconocidos centros universitarios: Ca' Foscari Venezia, Leipzig, Macerata, México, París y Sevilla.

El volumen —de cuidada organización en su estructura y en su contenido— comienza con un extenso y agudo texto de Alfonso de Toro en el que se estudia el tema fundamental del “problema del tiempo” en la obra de Borges, inspirado en esta ocasión de las obras de Hawking (*A Brief History of Time* 1988), de Kaku (*Hyperspace* 1994) y de Tegmark (*Our Mathematical Universe* 2014), distinguidos científicos y divulgadores actuales que reflexionan sobre los matices del tiempo y los universos paralelos.

Rafael Olea Franco presenta, apoyándose en Lejeune, una lúcida reflexión sobre los géneros de la autobiografía y la biografía en la obra de Borges que va desde la nota autobiográfica de 1927, pasando por la modalidad literaria del *Evaristo Carriego*, suerte de “biografía oblicua”, algunas reseñas de autobiografías de “El Hogar” en la década de los 30 (Kipling, Wells y Chesterton) para concluir con un pertinente examen del *Autobiographical Essay* de 1970.

Margherita Cannavacciuolo estudia, a su vez, la recepción italiana de *Ficciones* y *El Aleph* a través de un minucioso análisis metacrítico, principalmente desde la

perspectiva de Genette (*Seuils*), de los paratextos que se han escrito para esos volúmenes en las diferentes ediciones de Einaudi: (Citati y Lucentini para *Ficciones* y Tentori Montalto para *El Aleph*) y de Adelphi (los estudios de Melis para *Ficciones* y Scarano para *El Aleph*).

El volumen presenta a continuación pertinentes estudios de naturaleza comparativa e intermodal.

Un primer caso es el artículo de Trinidad Barrera que analiza ese “entramado de correspondencias especulares” de Borges y Bioy: fuentes literarias y particularidades tanto genéricas como estilísticas de la escritura fantástica. De su lectura borgiana de *La invención de Morel*, nos propone la tesis de que dicha novela corresponde a la novela discutida en el incipit de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

Un segundo ejemplo es el texto de Fabiola Cecere que presenta una lectura de la prosa de Virgilio Piñera a través del prisma de la obra de Borges al examinar las particularidades del tema del insomnio en los casos concretos de “En el insomnio” y “El infierno” (1946) del cubano y de “Insomnio” (1936) y de “Dos formas del insomnio” (*La cifra* 1981) del argentino.

Alice Favaro, a su vez, estudia las trasposiciones de la literatura al cómic como medio de expresión artística evocando el caso de Pratt, (“Tema del traidor y del héroe”) y de Sasturain y Breccia (“El fin”), para concentrarse en la transposición de Flores y Buscaglia de “Historia del guerrero y de la cautiva” y proponer “otra mirada de la literatura, a través de un *medium* diferente”.

El ineludible tema actual de la globalidad se encuentra en un par de artículos complementarios.

En el primero, Susanna Regazzoni deslinda con sagacidad en el volumen *Evaristo Carriego* tres aspectos distintivos: la rica hibridez genérica del libro, la importancia que tuvo para Borges el poeta Carriego y ese barrio popular del Palermo de su infancia y el carácter precursor en temas y motivos que se consolidarán en la ulterior ficción borgiana.

A ese ámbito bonaerense se contrapone la lectura de Pia Masiero quien –a partir de la polémica respuesta de Edwin Williamson a la reseña de su *Borges: A Life* de David Foster Wallace sobre cómo leer al autor– examina con lucidez diversas lecturas norteamericanas de la obra de Borges: desde el clásico ensayo de Barth (*The Literature of Exhaustion*) hasta su confrontación con la obra de escritores postmodernos norte-americanos.

En la parte final del volumen se pueden distinguir dos ensayos sobre el espacio borgiano.

En el primero, Gerardo Centenera propone un estudio exhaustivo del breve texto “Laberintos” (1936) al que considera el texto fundacional del concepto de laberinto y para ello repasa su historia ecdótica, su estructura, el contenido de sus partes y las fuentes utilizadas con el objeto de sentar las bases teóricas de la poética ulterior de Borges y de su visión de la literatura.

Un segundo espacio esencial en la prosa borgiana aparece en el novedoso artículo de María Amalia Barchiesi quien, inspirada en Assunto, estudia los orígenes semiótico-textuales de “El jardín de senderos que se bifurcan” a partir de la estética

de los jardines paisajísticos ingleses (el *Biddulph Grange Garden*, por ejemplo), vinculados también con el espacio de los laberintos vegetales.

La presente publicación renueva la fructífera y múltiple colaboración de la Università Venezia Ca' Foscari con la Sorbonne y consolida nuestra red de investigadores de países de América y de Europa.

Quisiera, para concluir, agradecer a Alfonso de Toro su mediación en la publicación de este volumen y a Susanna Regazzoni, Margherita Cannavacciuolo y Alice Favaro, las editoras, la cuidadosa factura de su unidad que estudia, desde sus variadas escrituras críticas, la rica pluralidad de la obra de Jorge Luis Borges.

Eduardo Ramos-Izquierdo
Sorbonne Université

Alfonso de Toro
Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar

Universität Leipzig

**BORGES Y LA “DELUSIÓN” DEL TIEMPO Y LOS
MULTIVERSOS**

Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio,
no sé qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo.
(Jorge Luis Borges, “Nueva refutación del tiempo” (1946), *OC* 1989, I: 761) ¹

El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo. (Jorge Luis Borges, “Nueva refutación del tiempo” (1946), *OC* 1989, I: 765)

People like us, who believe in physics, know that the distinction between past, present,
and future is only a stubbornly persistent illusion.
(Albert Einstein, citado en Michio Kaku 1994: 232 y en Max Tegmark 2014: 272)

[...] the concept of time has no meaning before the beginning of the universe.
[...]

This is known as the twins paradox, but it is a paradox only if one has the idea of absolute tie at the back of one’s mind. In the theory of relativity there is no unique absolute time, but instead each individual has his own personal measure of time that depends on where he is and how he is moving. (Stephen Hawking 1988/21992: 8, 33)

In 1957, physicist Hugh Everett raised the possibility that during the evolution of the universe, it continually “split” in half, like a fork in a road. In one universe, the uranium atom did not disintegrate and the cat was not shot. In the other, the uranium atom did disintegrate and the cat was shot. If Everett is correct, there are an infinite number of universes. Each universe is linked to every other through the network of forks in the road. Or, as the Argentinian writer Jorge Luis Borges wrote in *The Garden of Forking Paths*, “time forks perpetually toward innumerable futures.” (Michio Kaku 1994: 262)

Wann immer wir nämlich glauben, die Lösung eines Problems gefunden zu haben, sollten wir unsere Lösung nicht verteidigen, sondern mit allen Mitteln versuchen, sie selbst umzustoßen. (Karl Popper 1934/1994/112005: XX) ²

1 Observar: la primera fecha se refiere a la fecha de la publicación citada y la segunda es la de las Obras Completas (= *OC*) 1989.

2 Cuando quiere que creamos haber encontrado la solución de un problema, no debemos defender nuestra solución, sino por todos los medios tratar de cuestionarla.

0. Intenciones

Mi presentación se concentrará en el problema del tiempo, en un tema que ha sido quizás el más importante en la literatura de Borges ya que da cuenta de su obsesión por *el tiempo, la temporalidad y el espacio*, y con ello su búsqueda de la naturaleza de la realidad, del universo y de esa máquina de inteligencia superior que podemos denominar Dios. Borges mismo indica en “Nueva refutación del tiempo” (1946) que el tiempo ha invadido e invade toda su obra: “Esta refutación está de algún modo en todos mis libros [...]” (OC 1989, I: 759). Los términos tiempo y espacio han sido como un hilo de Ariana en toda mi reflexión hasta ahora que analizaré a continuación, ya no tan sólo en base a Everett VIII, al cual ya había tratado en mis trabajos ya mencionados, sino ahora en base a Stephen W. Hawking, *A Brief History of Time. From the Big Bang to the Black Holes* 1988/²1992, a Max Tegmark, *Our Mathematical Universe* 2014 y a Michio Kaku, *Hyperspace* 1994. También Gödel juega un papel importante, pero por el momento lo dejo sin mayor consideración (als respecto vid.: Woitschach 1986; Buldt et alii 2002; Dawson 2007; Guerrerio 2002; Hofstadter 1979/⁶1999, 2007; Köhler 2002).

1. Primeras aproximaciones al concepto y teoría del tiempo de Borges

Höfner (1999: 233), romanista alemán, constata en forma muy convincente que Borges “[...] se sirvió de la teoría de las series infinitas convergentes, algo que Zenón no había hecho” y que lo “lleva a la negación del tiempo y permite también dudar de la ‘relación causal’, conforme a la posición de Bradley, quien ha calificado todas las relaciones como inexistentes”. También Moulines (1999: 183-185), filósofo de la teoría de la ciencia analítica, concluye que Borges en su “Nueva refutación del tiempo” (1946) da “el golpe de gracia más demoledor que puede darse a la idea del tiempo”. Borges no solamente cuestiona la unidimensionalidad e irreversibilidad del tiempo a favor de una multidireccionalidad –en el marco de la teoría de la relatividad donde se admiten sucesiones temporales relativas (simultáneas)–, sino que niega la sucesión del tiempo y con ello la categoría ‘tiempo’ como tal, ya que el criterio de lo precedente (y así de lo sucesivo) se anula: una experiencia ‘ e_1 ’ en un t_1 se puede dar en forma idéntica nuevamente como ‘ e_1 ’ en un tiempo llamémoslo t_2 , pero que por la identidad de ‘ e_1 ’ se elimina la sucesión, es decir, no se puede sostener que la experiencia ‘ e_1 ’ en t_1 precede a aquélla en t_2 ya que son idénticas con lo cual t_1 se precede a sí mismo produciendo –como indica Moulines– una “contradicción lógica” (ibid.: 185). Borges no se encuentra aislado con esta posición, sino que la comparte, por ejemplo, con Einstein y la ‘relación indeterminada’ (*Unschärferelation*) de Heisenberg o con Gödel (cfr. Moulines 1999; Höfner 1999: 235), cuando indica en “Nueva refutación del tiempo” “[...] quiere decir que la fijación cronológica de un

suceso, de cualquier suceso del orbe, es ajena a él, y exterior” (OC 1946/1989, I: 769); al tema volveré en la segunda parte de mis reflexiones.³

En el planeta imaginario de Tlön, p.ej., se niega la existencia del tiempo y se considera el presente indefinido, el futuro existe tanto como esperanza en el presente y el pasado como recuerdo en el presente. Tenemos una absolutización del *hic et nunc*.

El problema del tiempo y de la continuidad es también articulado en analogía estructural con la paradoja de Zenón con sus efectos para la identidad y la concepción del origen ejemplificado en el sofisma de las nueve monedas de cobre que se pierden en un martes y luego son encontradas en un jueves y en un viernes. Borges no ve falacia en este caso, sino que el conflicto se desprende de la *presupuesta* continuidad del ser (¿han existido las monedas todo el tiempo entre el momento de su pérdida y el de su recuperación?) que presupone una ‘identidad’ general del ser, en vez de diferenciar entre ‘igualdad’ e ‘identidad’, donde ‘identidad siempre se realiza de otra forma, se posterga metonímicamente, donde hay un constante desplazamiento.

Así lo formula Borges con gran claridad:

Nosotros sentimos que estamos deslizándonos por el tiempo, es decir, podemos pensar que pasamos del futuro al pasado, o del pasado al futuro, pero no hay un momento en que podamos decirle al tiempo: “Detente. ¡Eres tan hermoso...!””, como quería Goethe. El presente no se detiene. No podríamos imaginar un presente puro; sería nulo.

[...]

Es decir, somos algo cambiante y algo permanente. Somos algo esencialmente misterioso. ¿Qué sería cada uno de nosotros sin su memoria? [...] No es necesario que yo recuerde, por ejemplo, para ser quien soy que he vivido en Palermo, Adrogué, en Ginebra, en España. Al mismo tiempo, yo tengo que sentir que no soy el que fui en esos lugares, que soy otro. Ese es el problema que nunca podremos resolver; el problema de la identidad cambiante. Y quizá la misma palabra cambio sea suficiente. Porque si hablamos del cambio de algo, no decimos que algo sea reemplazado por otra cosa. [...] Es decir, la idea de la permanencia en lo fugaz [...] Por eso el problema del tiempo nos toca más que los otros problemas metafísicos. Porque los otros son abstractos. El del tiempo es nuestro problema. ¿Quién soy yo? ¿Quién es cada uno de nosotros? ¿Quiénes somos? Quizá lo sepamos alguna vez. Quizá no. (Borges, “El tiempo”, Borges Oral, OC. 1975-1988, 1978/1979/²1997, Vol. IV, p. 205)

Estos postulados son rebatidos en cuanto si a la igualdad se le da la mayor extensión, entonces contiene la identidad y de tal forma las monedas serían una sola (Borges, “Tlön, Uqbar Orbis Tertius”, OC 1946/1989, I: 437-438). Lo que Borges está formulando es la negación de la existencia del espacio y del tiempo como *continuum*, y al fin postulando los múltiples mundos donde las monedas en uno existen y en otros aparentemente desaparecen, como consecuencia de nuestra incapacidad de percibir estos mundos al mismo tiempo, posición la cual corresponde, como veremos más adelante, a la teoría post-cuántica de Everett y a la ecuación de Schrödinger.

3 Con respecto al “Pierre Menard, autor del Quijote” como no-paradoja, véase A. de Toro (1999 y 2008).

Vemos pues que Borges trata el problema del origen, que de hecho niega su existencia de tipo normativo, ya que no existe ni *el libro*, ni *el autor*, sino una traza de libros y escrituras secundarias que son ejemplificados en los ‘*hrön*’/‘*hrönir*’, definidos como “objetos secundarios” (ibid.: 439). Existen ‘*hrönir*’ de segundo y tercer grado según su distancia al punto de partida (“los *hrönir* derivados de otro *hrön*, los *hrönir* derivación del *hrön* de un *hrön*”), donde los de quinto grado “son casi uniformes” y los de noveno grado “se confunden con los de segundo” hasta “borrarse y [...] perder los detalles cuando los olvida la gente” (“*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” (1941), *OC* 1989: 439-440). Borges no está aquí postulando una paradoja, sino la “postergación infinita” que se transforma en una “empresa imposible” (Borges, “Jorge Luis Borges habla del mundo de Kafka”, 1982: 5-28; especialmente: 10, 15, 18, 19, 23); “Suplemento centenario del nacimiento de Franz Kafka”, 1983: 3, 7.; Borges, *Biblioteca personal (prólogos)* 1988).

Esta posición de Borges la encontramos también, entre muchos otros lugares, en su concepción de *original* refiriéndose a la traducción, cuando precisamente sostiene que:

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio. (“Las versiones Homéricas” (1932), *OC* 1989 I: 239)

En “La lotería de Babilonia” (1941), (*OC* 1989 I: 456-460) Borges desarrolla una “teoría general de los juegos” (ibid.: 459) conectada con el infinito y con la infinita subdivisibilidad (o el principio de indeterminación/*Unschärferelation*) del tiempo (nuevamente una reminiscencia de la paradoja eleática que es mencionada explícitamente). La teoría del juego puede consistir en un “*número de sorteos* [...] infinito” (ibid.) donde no existe un término ya que cada término se prolifera en otros azares: “Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras” (ibid.). El término lotería y el azar constituyen una estructura del desplazamiento, del rodar, que además es empleada por Borges como una metáfora para su propia teoría de la escritura en cuanto la entiende como diferente, como la producción descentrada de paratextos o suplementos que van modificando (deconstruyendo) sutilmente los elementos de esa traza infinita que es la significación (ibid.: 460).

En “Nueva refutación del tiempo” (1946), *OC* 1989, I: 757-771) Borges comienza con una cita fundamental y que muestra la afinidad entre física teórica y literatura, además filosofía, en particular en la metafísica de Daniel von Czepko:⁴ “*Vor mir war keine Zeit, nach mir wird keine seyn. Mit mir gebiert sie sich, mit mir geht sie auch ein*”/“Antes de mí no existía el tiempo, después de mí tampoco. Conmigo nace éste, conmigo se muere” (mi traducción) (“Nueva refutación del tiempo” (1946), *OC* 1989 I: 757). Borges se define en la “Nota preliminar” como “un argentino extraviado en la metafísica” quien niega la existencia de la continuidad (sucesión) temporal-espacial,

4 Poeta y dramaturgo alemán nacido el 1605 in Koischwitz, condado de Liegnitz y fallecido el 8 de septiembre de 1660 en Wohlau en el condado de Wohlau.

el pasado y el futuro, y la simultaneidad (lo sincrónico) y acepta el instante autónomo en un presente infinito (= mundos paralelos) partiendo de que por lo general semejante intento se considera como una *contradictio in adjecto* ya que el querer refutar el tiempo implica aceptar la categoría de tiempo (1946), *OC* 1989 I: 762, 768-769). Borges quiere tratar esta supuesta paradoja (un *reductio ad absurdum*) partiendo del idealismo (de Berkeley, Hume y Schopenhauer) y osando ir más allá de las hasta la fecha propuestas especulaciones donde la aparente paradoja se desmorona (vid. A. de Toro (1999, 2008) . Borges parte de un mundo puramente matemático, o mental, semejante a un ‘caos’ y a un ‘sueño’ donde no existen ni los objetos (“materia”), ni los conceptos abstractos, ni el sujeto (“espíritu”); “Nueva refutación del tiempo” (1946), *OC* 1989 I: 761) concluyendo que:

El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo. (ibid.: 765)

que corresponde al *Multiverse Level IV*, un multi-universo que existe solamente en la matemática, según Max Tegmark (vid. más abajo):

Podemos suponer que hubiera diversas series de tiempo, decía no relacionadas entre sí. Tendríamos una serie que podríamos llamar a, b, c, d, e, f... Estos hechos están relacionados entre sí: uno es posterior al otro, uno es anterior a otro, uno es contemporánea de otro. Pero podríamos imaginar otra serie, con alfa, beta, gamma... Podríamos imaginar otras series de tiempos

¿Por qué imaginar una sola serie de tiempo? Yo no sé si la imaginación de ustedes acepta esa idea. La idea de que hay muchos tiempos y que esas series de tiempos –naturalmente que los miembros de las series son anteriores, contemporáneos o posteriores entre sí– no son ni anteriores, ni posteriores ni contemporáneos. Son series distintas. Eso podríamos imaginarlo en la conciencia de cada uno de nosotros. Podemos pensar en Leibniz, por ejemplo.

La idea es que cada uno de nosotros vive una serie de hechos, y esa serie de hechos puede ser paralela o no a otras. ¿Por qué aceptar esa idea? Esa idea es posible; nos daría un mundo más vasto, un mundo mucho más extraño al actual. La idea de que no hay un tiempo. Creo que esa idea ha sido en cierto modo *cobijada por la física actual*, que no comprendo y no conozco. *La idea de varios tiempos*. ¿Por qué suponer la idea de un solo tiempo, un tiempo absoluto, como lo suponía Newton? (Borges 1978/1979/²1997: “El tiempo”, en: *Borges Oral, OC. 1975-1988* Vol. IV, pp. 203-204) (Mis itálicas)

Esta cita y la referencia a la “física actual” de los varios tiempos” es significativa y no es otra cosa que aquella de los “muchos mundos” fundada –como he indicado– a más tardar por Everett VIII en los años 50 (vid., A. de Toro 2005, 2006, 2007a, 2008), pero ya iniciada por la física cuántica entre 1925 y 1936, entre otros, pero particularmente por Schrödinger en 1926 con su famosa “ecuación de la ondas mecánicas” como base para la descripción de la física cuántica y especialmente con su experimento teórico del gato de 1935 que vive a la vez en dos mundos diversos y

que dependen de la observación, y que hoy se le localiza en el *Multiverse Level IV*, un multi-universo que existe solamente en la matemática, según Max Tegmark supone:

The Mathematical Universe Hypothesis (MUH) [...] says that our physical reality is a mathematical structure, which in turn implies the existence of the Level IV multiverse. (Tegmark 2014: 351)

Tanto la categoría ‘espacio’ como la categoría tiempo son relegadas a la ‘mente’ (o a una fórmula matemática) y a estados de percepción sin centro, sin uniformidad, sin sucesión y, valiéndose de Hume (1739-40/⁸1992), Borges afirma en “Nueva refutación del tiempo” un mundo rizomático:⁵

Somos una colección o conjunto de percepciones, que se suceden unas a otras con inconcebible rapidez... La mente es una especie de teatro, donde las percepciones aparecen, desaparecen, vuelven y se combinan de infinitas maneras. La metáfora no debe engañarnos. Las percepciones constituyen la mente y no podemos vislumbrar en qué sitio ocurren las escenas ni de qué materiales está hecho el teatro. (OC 1989, I: 768)

Borges puede dar su solución al problema del tiempo porque consecuentemente piensa dentro de ciertas categorías del idealismo, evitando así la paradoja que significaría negar el tiempo dentro de un mundo de visión empírica. En la segunda versión queda muy clara la necesidad de diferenciar los niveles de argumentación. En una especie de epílogo Borges niega su negación del tiempo, “[...] negar la sucesión temporal, negar el yo [...] son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. [...] El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. [...] El mundo, desgraciadamente, es real” (OC 1989, I: 771).

La paradoja o contradicción de este final, que parece arrasar con toda mi argumentación anterior, se revela –como Moulines indica– como un cambio de nivel argumentativo y no como paradoja, en cuanto Borges, como idealista, niega el tiempo, pero en un “nivel metafilosófico, otro Borges existencialista [...] sabe del implacable yugo del tiempo” (Moulines 1999: 186). Esta conclusión y la forma en que Borges piensa el tiempo nos revelan que está muy lejos de un concepto binario que sería el que reclama la paradoja:

Es decir, el tiempo es un problema esencial. Quiero decir que no podemos prescindir del tiempo. Nuestra conciencia está continuamente pasando de un estado a otro, y ése es el tiempo; la sucesión.

[...]

Todo eso nos es dado sucesivamente porque no podemos aguantar esa intolerable carga, esa intolerable descarga de todo el ser del universo. El tiempo vendría a ser un don de la eternidad. La eternidad nos permite vivir sucesivamente.

[...]

¡Qué raro pensar que los tres tiempos en que hemos dividido el tiempo –el pasado, el presente, el futuro–, el más difícil, el más inasible, sea el presente. El presente es tan

5 Vid. Hume (1739-40/⁸1992, Book I, Part IV, Section VI: 252-253).

inasible como el punto. Porque si lo imaginamos sin extensión, no existe; tenemos que imaginar que el presente aparente vendría a ser un poco el pasado un poco el porvenir. Es decir, sentirnos el pasaje del tiempo. Cuando yo hablo del pasaje del tiempo, estoy hablando de algo que todos ustedes sienten. Si yo hablo del presente, estoy hablando de una entidad abstracta. El presente no es un dato inmediato de nuestra conciencia. (Borges, “El tiempo”, *Borges Oral, OC. 1975-1988, 1978/1979/1997*, Vol. IV, pp. 199, 200, 204)

2. Pluralidad de mundos en la obra de J. L. Borges

2.1 Generalidades

Ya lo brevemente expuesto nos permite sostener algo evidente: la obra y el pensamiento de Borges comparten no tan sólo con la filosofía, sino con la teoría de la ciencia y la física teórica un buen número de lazos en común. Así como Borges declara que la metafísica es una rama de la literatura fantástica (cfr. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *OC* 1989, I: 436), el Premio Nobel de física de 1979, Steven Weinberg, declara que “*the theoretical physics seems to be becoming more and more like science fiction*” (citado por Kaku 1994: 9).

Es evidente que la filosofía es lo que más ha marcado el pensamiento de Borges con respecto a la pluralidad de mundos, a la abolición del binarismo, del dualismo, teorías filosóficas que él cita asidua y explícitamente. Pero evidentemente Borges conocía, y esto sin lugar a dudas, la teoría de las ondas, de la gravitación, de la relatividad y de la cuántica y a la vez estaba avanzando y planteando similares preguntas y problemas que se formulaban en la física teórica y muy particularmente en la cosmología (vid. A. de Toro 2005, 2006, 2008).

Mis interpretaciones –como lo he ya acentuando en otros lugares– no son resultado de una mera arbitrariedad y subjetividad, sino que éstas se basan estrictamente en los textos de Borges y en su contextualización en el conocimiento y pensamiento del siglo XX y XXI y en la evidencia de que un buen número de filósofos, y de personalidades de los medios tecnológicos de la información o físicos teóricos que en la mayoría de los casos han descubierto las relaciones de la obra de Borges, describiendo una variedad de fenómenos que por la crítica literaria en general, y la de sobre Borges en particular, no habían considerados. Naturalmente que el pensamiento y las reflexiones de Borges muchas veces anticipan fenómenos que en algunos casos decenios más tarde serán elaborados por disciplinas tan distantes de la literatura, como lo es la física, la matemática o la tecnología. Por ello he puesto, y hoy pongo, especial atención en aquellos pensamientos que luego se concretizan en alguna disciplina determinada y a los cuales he referido pasajeramente hasta hora.

Y repito y recito la cita del siglo, punto de partida para cualquier reflexión sobre el pensamiento de la física y de la filosofía del siglo XX formulada por Borges literariamente:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên opta **–simultáneamente– por todas**. *Crea*, así, **diversos porvenires, diversos tiempos**, que también **proliferan** y se **bifurcan**.

[...]

En la obra de Ts'ui Pên, todos los *desenlaces ocurren*; *cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones*. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en **uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo**.

[...]

Creía en **infinitas series de tiempos**, en **una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos**. Esa **trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades**. (“El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), *OC* 1989, I: 478-479; mis acentuaciones en letras gordas)

Los términos fundamentales los he marcado con letra gorda: existe una ‘simultaneidad’, pero con otro sentido al habitual: en el caso de Borges se entienden bajo este término “tiempos diferentes”, estos es, “proliferaciones” y “bifurcaciones” que constituyen no solamente “diversos porvenires”, sino diversos pasados (“pasados posibles”) donde estados en un mundo temporal y espacial tradicionales, medibles y normativizados, serían contradictorios (una posible paradoja): ‘p’ es ‘q’ y ‘p’ no es ‘q’, sino ‘r’, pero no así en el caso en Borges, quien atribuye al término ‘simultaneidad’ otro significado: el de *la existencia de dos o más estados diferentes (diríamos en nuestra incapacidad lingüística, opuestos), pero que no constituyen ninguna contradicción, sino que se dan paralelamente en un mismo lugar, pero en tiempos diversos, esto es simultáneamente, donde ‘simultaneidad’ representa un estado en un punto indefinible tanto temporal como espacial meramente circunstancial y que crea “infinitas series de tiempos”, redes que se expanden permanentemente y en forma vertiginosa, donde los tiempos no solamente divergen, sino que convergen y son paralelos*. Esta perfecta definición de la teoría de la relatividad, que luego llevará a la física cuántica y post-cuántica de los muchos mundos, representa la definición del *Big Bang* y de la expansión del universo (infinita para nosotros mortales, que somos una coma en una nota a pie de página, como así también nuestro universo, o finita según la teoría de Hawking (1988/²1992: 5ss.), que desembocará en el próximo *Big Bang* (vid. más abajo).

Borges es explícito en este contexto relacionado con la ecuación de Schrödinger cuando en “Nueva refutación del tiempo” (1946) describe el sueño de Chuang Tzu:

[...] soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre

O

[...] Chuang Tzu soñó que era una mariposa y durante aquel sueño no era Chuang Tzu, era una mariposa. (*OC* 1989, I: 768, 769)

o recordemos en los “Jardines de senderos que se bifurcan” (1941): “[...] usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo” (*OC* 1989, I: 478).

La predominante cuestión del tiempo está estrechamente relacionada con dos otras cuestiones fundamentales que no solo han ocupado a la física, sino a la metafísica y a la teología ya que tiene que ver con la creación del universo y con la cuestión de la existencia de dios (Hawking 1988/²1992: 10-11), esto es, con la expansión y/o infinitud dinámica del universo, de un tiempo absoluto y de una infinitud estática o de un tiempo relativo y de una infinitud expansiva, al fin con la *finitud infinita* del universo, con el próximo *Big Bang*: “*It is an interesting reflection on the general climate of thought before the twentieth century that one had suggested that the universe was expanding or contracting*”; comenta Hawking (*ibid.*: 5).

Este tema es tratado también por Kant en su *Kritik der reinen Vernunft* (1781/1956/1983), pero quien construye una paradoja ya que deja la validez de ambas posibilidades de que el universo tiene un comienzo y no tiene un comienzo, posición la cual es una pseudo-paradoja, ya que, como Hawking (1988/²1992) indica, también Kant parte de un concepto absoluto del tiempo, estando influenciado en su metafísica por cuestiones de orden teleológicas; la existencia de dios juega en sus reflexiones un rol central (cfr. Kant 1781/1956/1983: 7-8).

Volviendo a nuestra argumentación: cuando decimos ‘tiempo’ implicamos las nociones de comienzo, fin y de un entremedio, de un desarrollo lineal infalible. Lo mismo equivale a nuestra noción y experiencia con el espacio, este deber ser circundado, delimitado, por ‘arriba’, ‘abajo’, ‘derecha’, ‘izquierda’, ‘delante’, ‘detrás’, de otra forma no existe para nosotros el espacio; y Borges lo tiene muy claro:

Creo delusoria la oposición entre los dos conceptos incontrastables de espacio y de tiempo. Me consta que la genealogía de esa equivocación es ilustre y que entre sus mayores está el nombre magistral de Spinoza, que dio a su indiferente divinidad –*Deus sive Natura*– los atributos de pensamiento (vale decir, de tiempo sentido) y de extensión (vale decir de espacio). Pienso que para un bien idealismo, el espacio no es sino una de las formas que integran la cargada fluencia del tiempo. Es uno de los episodios del tiempo y, contrariamente al consenso natural de los ametafísicos, está situado en él, y no viceversa. Con otras palabras, la relación espacial –más arriba, izquierda, derecha– es una especificación como tantas otras, no una continuidad. (Borges, “La penúltima versión de la realidad”, en: *Discusión. Obras Completas*, 1928/1932/1989, Vol. I. p. 200)

Como en el universo, y dentro de la teoría de la relatividad y la teoría cuántica, no existe ni un arriba ni un abajo, ni comienzo ni fin. Lo que Borges está haciendo es negar la posibilidad de la continuidad en el espacio, la identidad de los fenómenos. Más aún: según Einstein la distinción entre pasado y futuro, nociones que exigen un comienzo y un fin, son “una obstinada y terca ilusión” (recordemos la cita en epígrafe al comienzo de mi ensayo, Albert Einstein, citado en Michio Kaku 1994: 232 y “Nueva refutación del tiempo” (1946), *OC* 1989, I: 761). Borges niega la sucesión, lo contemporáneo (que es un punto en la sucesión ya que implica un pasado y un

futuro): “Niego, en un número elevado de casos, lo sucesivo; niego en un número elevado de casos, lo contemporáneo” (ibid.: 762). Y en el apartado “El truco” se refiere al carácter ficcional del tiempo:

Su juego es una repetición de juegos pasados, vale decir, de ratos de vivires pasados. Generaciones ya invisibles de criollos están como enterradas vivas en él: son él, podemos afirmar sin metáfora. Se trasluce que el tiempo es una ficción, por ese pensar. Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas. (Borges, “El truco”, *Evaristo Carriego. Obras Completas* 1930/1989, Vol. I. p. 147)

Estas observaciones dejan ya en claro, así espero, por qué según mi interpretación Borges no está produciendo paradojas, sino rizomas y muchos mundos, lo que George Gamow en su autobiografía denomina *My World Line* (1970) (citado en Tegmark 2014: 281), una expresión que también Einstein empleaba cuando hablaba de “los senderos que atraviesan el tiempo-espacio” (citado en Tegmark, ibid.: 282).

La segunda cita del siglo es aquella tan conocida de la descripción del Aleph:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi **desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten**; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este **informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad**. Por lo demás, **el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito**. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; **ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.** [...]

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. **Cada cosa [...] era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo.** (“El Aleph” (1949), *OC* 1989, I: 624-625)

Borges, aquí en la función de narrador, expone tres aspectos de central importancia para nuestra argumentación:

- a) No solamente es imposible para la lengua de reproducir la simultaneidad de tal forma que la lengua tan sólo puede decir “eso es simultáneo”, pero ni siquiera lo puede describir, ya que lo simultáneo no es de tipo lineal (ni espacial, ni temporal), por ello “la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito”: “lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”, o como indica en “Nueva refutación del tiempo” (1946): “Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil

para razonar lo eterno, lo intemporal” (OC 1989, I: 764). Lo irresoluble radica no tan sólo en la incapacidad del lenguaje de registrar el fenómeno, sino el fenómeno en sí es inaprehensible ya que los fenómenos, objetos y personas observados, “todos [ocupan] el mismo punto, sin superposición y sin transparencia” como así el intento de atravesar el fenómeno por la lengua es lo “contaminado de literatura, de falsedad”. Este fenómeno es equivalente a aquel del libro de arena:

Me dijo que su libro se llamaba el libro de arena porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin.

[...]

—No puede ser, pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número. (“El libro de arena” (1975), OC 1989, II: 69)

- b) La constatación de Borges: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo”, nos confirma que ‘simultaneidad no significa movimientos paralelos en el tiempo y en el espacio, sino todo lo contrario: todos los fenómenos observados están allí, todos a la vez, condensados en un “mismo punto, sin superposición y sin transparencia”. La frase “[...] eran infinitas cosas”, son infinitas por su no-temporalidad y no-espacialidad, y por ello el narrador las “veía desde todos los puntos del universo”. Así como el universo *es*, también el Aleph *es*.

Dentro de este pasaje tenemos una enunciación de fundamental importancia ya que nos indica que Borges —como en el caso de la cita anterior sobre los senderos que se bifurcan— no está haciendo sólo literatura ni contándonos sólo alguna interesante historia, sino que está tratando problemas que se encuentran fuera del trabajo literario y más allá de la literatura. Esta cita marca el pasaje o transgresión de la literatura a otros medios y disciplinas (transmedialidad/transdisciplinariedad), tematiza pues esa “desesperación de escritor” cuyo “problema central [...] [es] irresoluble”.

Anotemos otro aspecto: lo que más impresiona al narrador no es lo que ve, sino *la forma de la distribución no-espacial y no-temporal de lo que ve*: “ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia”. El Aleph hace visible por primera vez, lo que a la física teórica post-cuántica hasta hoy le ha sido imposible demostrar empíricamente: la prueba de la existencia de los muchos mundos. Borges emplea los términos ‘(sin) superposición’ y (sin) ‘transparencia’, términos que forman parte de la teoría general de la física post-cuántica de Everett y de la interpretación de DeWitt (1973).

La pregunta que nosotros lectores nos hacemos es, ¿sobre qué mundo está reflexionando y escribiendo Borges? Con el auxilio de las ciencias cosmológicas y de la técnica podemos responder que: Borges estaba con sus reflexiones creando la web y la teoría de los muchos mundos (vid. A. de Toro 2005, 2006, 2007a, 2008: cap. 11, 291-305). La web es una metáfora, como el rizoma, pero no la web y los mundos creados por Borges, si le creemos al Aleph, al libro de arena y a las infinitas bifurcaciones, estos mundos son realmente infinitos, describen un universo donde

según Hawking (vid. a continuación) no hay un centro, que es lo que el Aleph representa, o como lo describe Paul Davies:

[...] we could change the structure of space and time, tie our own knots in nothingness, and build matter to order. Controlling the superforce would enable us to construct and transmute particles at will, thus generating exotic forms of matter. We might even be able to manipulate the dimensionality of space itself, creating bizarre artificial worlds with unimaginable properties. Truly we should be lords of the universe. (Citado en Kaku 1994: 273)

Lo que Borges está tratando en “El Aleph” no es a mí parecer en *primer* lugar algo místico, o *solamente* místico, sino (o a la vez) uno de los centrales temas de la cosmología como lo anticipaba Isaac Newton (1691, vid. Hawking: 1988/²1992: 5ss): la *infinitud del universo* y su expansión. Hawking lo describe de la forma siguiente, y notemos las similitudes, una vez más, con la descripción que hace Borges del Aleph:

In an infinite universe, every point can be regarded as the center, because every point has an infinite number of stars on each side of it. (Hawking 1988/²1992: 5).

[...] era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. (Borges “El Aleph”, *OC* Ibid.: 625)

Y en al “Esfera de Pascal” Borges se ocupa detalladamente del problema de la infinitud del universo o de la “eternidad” constatando que:

Podemos afirmar con certidumbre que el universo es todo centro, o que el centro del universo está en todas partes y la circunferencia en ninguna. (Borges, “La Esfera de Pascal”, *Otras Inquisiciones. OC* 1951/1952/1989, vol. I. p. 637)

La “eternidad” es el universo inconmensurable, sin comienzo ni fin, carente de centro, donde espacio y tiempos son una consecuencia de la percepción y de conceptos de orden explicativo; la infinitud que se concretizan, en un punto indivisible e indefinible todos los pasados, los porvenires y los presentes, esto exactamente la figura del Aleph, la idea de los mundos que se bifurcan y se expanden, la idea de la infinita arena:

¿Qué es la eternidad? La eternidad no es la suma de nuestros ayeres. La eternidad es todos nuestros ayeres, todos los ayeres de todos los seres conscientes. Todo el pasado, ese pasado que no se sabe cuándo empezó. Y luego todo el presente. Este momento presente que abarca todas las ciudades, todos los mundos, el espacio entre los planetas. Y luego el provenir, El porvenir que no ha sido creado aún, pero que también existe.

El ser es más que el universo, más que el mundo. Si a nosotros nos mostraran el ser una sola vez, quedaríamos aniquilados, anulados, muertos. En cambio el tiempo es la dádiva de la eternidad. La eternidad nos permite nos permite todas esas experiencias de un modo sucesivo. (Borges, “El tiempo”, *Borges Oral, OC. 1975-1988, 1978/1979/²1997, Vol. IV, pp. 199-200)*

Sobre lo que Borges está reflexionando en “El Aleph” y en “El libro de arena” es también el concepto del ‘hiperespacio’, o del hipervolumen como él lo llama, lo que podemos reproducir con las siguientes imágenes:



Fig. 1 ©Max Tegmark: *Our Mathematical Universe*

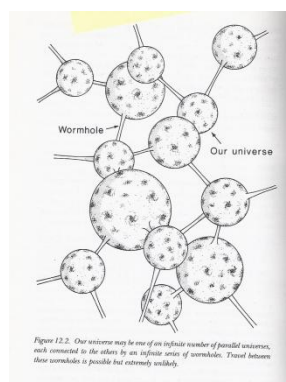


Fig. 2 © Kaku 1994: 256 ©<http://forums.relicnews.com/showthread.php?132512-B5-MOD-Discussion-Thread/page24>; (Hyperspace 25.05.2015)

©By permission of Oxford

Lo que yo describía muy en un comienzo (1992) como transtextualidad, transmedialidad, algo más tarde como hipertexto o la web, era en realidad la reflexión y predominante cuestión sobre el tiempo y sus relaciones, como así también la expansión y/o infinitud dinámica del universo que nos lleva a la argumentación sobre la concepción de dios de Whitehead (vid. 04.05.2015; 1926/1996; 1929/1979; vid. Hampe 1998; Hauskeller 1994; Wikipedia 04.05.2015). Este define al universo y a sus concretizaciones particulares, como sabemos, en base a una infinidad de sujetos que son los hombres, al fin como un dios en devenir (un *dios-palimpsesto* un *dios-rizoma*), ya que según él no hay un orden final –y en esto coincide con las actuales teorías de la física cosmológica, p.e. de Hawking de que no hay un punto de partida y uno final, tan sólo una eterna expansión–, sino solamente ideales en un universo latente en el cual orden y caos, devenir y transcurrir constituyen la realidad.

En el concepto de Whitehead (también citado por Borges), el poder de dios es el poder de persuasión y no la presión del determinismo. La “finalidad subjetiva” (ibid.) de los individuos reales está influenciada, pero no determinada por dios, y por ello no existe para Whitehead ningún principio divino autónomo. Particularmente esta posición se considera como una importante diferencia frente a un concepto teológico

de dios. El mundo no tiene por ello, como consecuencia para Whitehead, ni un comienzo ni un fin en la dimensión temporal, y como el mundo siempre ha sido, ha estado, no se puede hablar de un ideal total y absoluto hacia el cual se despliegue un desarrollo en su totalidad (lo teleológico de la teología). El ideal de la creación como elemento fundamental se debe buscar directamente en la realidad misma. Así, para Whitehead la finalidad principal es alcanzar la más grande intensidad en la experiencia para cada individuo (cfr. *ibid.*).

Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, que llamamos Dios. (Borges, “La Esfera de Pascal”, *Otras Inquisiciones. OC* 1951/1952/1989, vol. I, p. 637)

O

El tiempo es sucesivo porque habiendo salido de lo eterno quiere volver a lo eterno. Es decir, la idea del futuro corresponde a nuestro anhelo de volver al principio. Dios ha creado el mundo, todo el mundo, todo el universo de las criaturas, quiere volver a ese manantial eterno que es intemporal, no anterior al tiempo ni posterior; que está fuera del tiempo. Y eso ya quedaría en el ímpetu vital. Y también el hecho de que el tiempo está continuamente moviéndose. Hay quienes han negado el presente. (Borges, “El tiempo”, *Borges Oral, OC. 1975-1988, 1978/1979*²1997, Vol. IV, p. 204)

Estas breves observaciones nos muestran las afinidades que tiene Borges también con el gran matemático y metafísico: la atemporalidad que crea un eterno devenir que en Borges se llama el “*regressus infinito*”, diversos porvenires y pasados. A esto se suma que Borges no sostiene la creencia de una divinidad autónoma y rechaza las religiones, lo cual representa una significativa diferencia frente a la teología tradicional y las religiones (vid. A. de Toro 2012). Y en Borges la experiencia, por ejemplo, aquella de los sueños o de una vivencia determinada, es lo fundamental.

Estas reflexiones tienen que ver con la creación del mundo y con la cuestión de la existencia de dios (Hawking 1988/²1992: 10-11), esto es, con la expansión y o infinitud dinámica del universo, representan un cambio de pensamiento basado en un tiempo absoluto, en una infinitud estática, a un tipo de concepción del tiempo como tiempo relativo y de una infinitud expansiva, al fin, el pensar la *finitud infinita* del universo, con su próximo *Big Bang* en billones de años luz: “*It is an interesting reflection on the general climate of thought before the twentieth century that one had suggested that the universe was expanding or contracting*”, comenta Hawking (1988/²1992: 5) y la imagen siguiente lo visualiza:

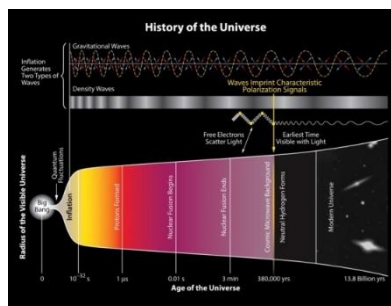


Fig. 3 © <http://bicepkeck.org/media/History-of-the-Universe-BICEP2.jpg>; (25.05.2015)

La imperante cuestión de un comienzo determinado del universo obtiene un impulso fundamental con la teoría de Edwin Hubble en 1929, quien constata que las galaxias se alejan de la tierra y que veinte billones de años antes estaban todas juntas en un mismo espacio infinito, un punto de enorme densidad que luego comienza a desmembrarse, a moverse, produciendo el *Big Bang* que también en algunas teorías se entiende como uno de los comienzos del universo ya que lo anterior desaparece y no tiene influencia ninguna, es inexistente en lo que acontece después del *Big Bang* (vid. Hawking, 1988/²1992: 8-9).

Borges plantea el problema del origen y del fin o de la causalidad de los fenómenos en “Avatares de la tortuga” (1932) de la forma siguiente citando a Tomas de Aquino de que “[c]ada estado proviene del anterior y determina el subsiguiente” (OC 1989, I: 256), pero Borges problematiza esta afirmación cuando sostiene que

[...] pero la serie general no pudo haber sido, pues los términos que la forman son condicionales, es decir, aleatorios. Sin embargo, el mundo es; de ellos podemos inferir una no contingente causa primera que será la divinidad. Tal es la prueba cosmológica [...]. (OC: 256)

Una de las razones a la resistencia a una cadena de *Big Bangs*, y con ello a la negación de *un comienzo*, radica en el pensamiento binario normativizante que predomina en nuestra civilización (vid. más arriba Hawking), la tendencia del individuo de querer encontrar para todo tipo de fenómenos un orden y de allí su incapacidad de aceptar que fenómenos desiguales, más allá de una lógica binaria, pueden suceder sin contradicción, sin “superposición ni transparencia”, como argumenta Borges en “El Aleph” en coincidencia con Hawking:

But ever since the dawn of civilization, people have not been content to see events as unconnected and inexplicable. They have craved an understanding of the underlying order in the world. Today we still yearn to know why we are here and where we came from. Humanity’s deepest desire for knowledge is justification enough for our continuing quest. And our goal is nothing less than a complete description of the universe we live in. (Hawking 1988/²1992: 13)

Esas ‘bifurcaciones’ y ‘proliferaciones’, esos ‘diversos futuros y pasados’, como así también los eventos comprimidos en un punto que se ven todos a la vez y que no pueden ser determinados, ya que ocurren en diversos tiempos y espacios sin superposición y sin transparencias, esa idea e imagen, corresponden a la falta de un tiempo absoluto, de un origen (de un dios) y con ello de un punto de descanso, de apoyo, como indica Hawking:

The lack of an absolute standard of rest meant that one could not determine whether two events that took place at different times occurred in the same position in space.

[...]

The nonexistence of absolute rest therefore meant that one could not give an event an absolute position in space, as Aristotle had believed. (ibid.: 17, 18)

Importante es comprender que Borges sabe que la teoría de la relatividad finaliza con la idea de tiempo absoluto dando paso a la indeterminación cuántica (cfr. Hawking, *ibid.*: 21). Borges está tematizando y exponiendo la idea fundamental de la teoría de la relatividad que transforma en forma radical e irreversible nuestras ideas sobre tiempo y espacio como fenómenos separados. Borges en la tradición de Einstein muestra con los términos de bifurcaciones y con el Aleph que tiempo y espacio no pueden ser ya más pensados en forma separada el uno del otro, sino que constituyen una unidad que se denomina “espacio-tiempo” (cfr. Hawking *ibid.*: 23).

The theory of relativity does, however, force us to change fundamentally our ideas of space and time. We must accept that time is not completely separate form and independent of space, but is combined with it to form object called space-time. (Hawking *ibid.*: 23)

Por ello, interpretamos el Aleph como la representación de una estructura que contiene todos los tiempos y los espacios de tal forma que no existen ni en *un* tiempo ni en *un* espacio determinado, determinable, ya que los conceptos tiempo y espacio no son categorías objetivas, sino subjetivas que simulan el fluir del tiempo. Una hora determinada no es más ya una cualidad del tiempo, sino la posición que ocupamos en el tiempo (vid. Tegmark 2014: 398-400):

Similarly, when you ask for the time, you're asking about a property of time, but rather about your location in time. Spacetime contain all places and all times, so there's no *the* time any more that there's *the* place. It would therefore be more appropriate (scientifically if not socially) to ask, “When am I?” Space time is like a map of cosmic history without a “You are here” marker. (Tegmark 2014: 275).

La idea del Aleph, la idea de la construcción de mundos líneas que se bifurcan y proliferan infinitamente, la idea del hipervolumen y del infinito libro de arena, exponen, sin lugar a duda, las nuevas teorías sobre espacio-tiempo. En este contexto Hawking sostiene (1988/²1992: 134ss.), en su intento de unificar la teoría de la relatividad y la teoría cuántica relacionando la teoría cuántica con la teoría de la gravitación, en base a los llamados “*imaginary numbers*”,⁶ “*that the distinction between time and space disappears completely*” (*ibid.*: 134), ambos constituyen una sola superficie. La teoría cuántica de la gravitación hace posible que “[*t*]he boundary

6 An “imaginary number” is a complex number that can be written as a real number multiplied by the imaginary unity, which is defined by its property $i^2 = -1$. The square of an imaginary number bi is $-b^2$. For example, $5i$ is an imaginary number, and its square is -25 . Except for 0 (which is both real and imaginary), imaginary numbers produce negative real numbers when squared; An imaginary number bi can be added to a real number a to form a complex number of the form $a + bi$, where the real numbers a and b are called, respectively, the real part and the imaginary part of the complex number. Imaginary numbers can therefore be thought of as complex numbers whose real part is zero. The name “imaginary number” was coined in the 17th century as a derogatory term, as such numbers were regarded by some as fictitious or useless. The term “imaginary number” now means simply a complex number with a real part equal to 0, that is, a number of the form bi . (Tegmark 30.05.2015; Wikipedia 04.05.2015a)

condition of the universe is that it has no boundary” (ibid.: 136). Borges está pues formulando en “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) y en “El Aleph” (1949) constantemente la teoría de la ‘indeterminación cuántica’ (*Unschärferelation*),⁷ en especial lo que se denomina el “principio antrópico fuerte” (Hawking 1988/²1992: 125ss.), teoría que sostiene que:

According to this theory, there are either many different universes or many different regions of a single universe, each with its own initial configuration and, perhaps, with its own set of laws of science. (Hawking ibid.: 125)

Formulado literariamente: Borges *expande* la estructura significante/significado de un texto y su trenzado textual de tal forma que produce una implosión, esto es, el punto original de partida se extingue, se derrumba, se pliega en sí mismo, fenómeno el cual en base al fenómeno y de la teoría del *Big Bang* queremos denominar *black holes*/huecos negros (Hawking 1988/²1992: 46; 49ss.) o *Big Bang de la significación del texto* que corresponde a un estado de compresión cero. Cada texto producido por Borges es un *Big Bang*, esto es una cadena, de *Big Bangs* y por ello hablando de la traducción, Borges afirma la inexistencia del original, como habíamos indicado más arriba.⁸

7 El término proviene de la teoría cuántica de Heisenberg, en la cual se entiende lo siguiente: la indeterminación general vale en principio para todas las formas de representación subatómicas, y no solamente para los electrones, sino también para los átomos y moléculas. Werner Heisenberg consiguió finalmente describir matemáticamente esta existente indeterminación en base a su “principio de incertidumbre”, cuya fórmula postula que dos magnitudes de una partícula no pueden ser determinadas con exactitud. Es ejemplo más conocido por un par de semejantes magnitudes es el “lugar” y el “impulso”. Ambas magnitudes no pueden ser medidas con absoluta exactitud, es decir, cuando se mide el lugar de una partícula, su impulso, esto es, su trayectoria, es automáticamente incierta, lo cual, por cierto, vale para también en el orden contrario. Importante en este contexto es además la observación que esta incertidumbre no es el producto de una insuficiencia del método de medida, sino inherente a la naturaleza del fenómeno. Seguimos a Mooser (04.06.2015):

No podemos saber al mismo tiempo en qué lugar se encuentra un átomo o un electrón –o lo que sea– y cómo se moverán. No solamente el hecho de que no lo podemos saber no tiene sentido, sino además la mera idea de que un átomo tenga un lugar fijo un determinado movimiento. El mundo difuso y nebuloso del átomo obtiene caracteres de realidad solamente cuando se lleva a cabo una observación. Sin ésta el átomo es un fantasma: éste consigue una forma cuando se le busca. Uno mismo puede decidir qué es lo que busca. Quien busca un lugar, encontrará un átomo en un lugar determinado. Quien busque un movimiento, encontrará uno con una velocidad determinada, pero ambos a la vez no es posible. (Paul Davies citado en Mooser 04.06.2015)

8 Paz siguiendo a Borges opina que:

Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. (1971/³1990: 13)

Esta posición de Borges, de la inexistencia del original y de un comienzo y que según él representan el cansancio y las religiones, corresponde a una banda eterna de gödeliana:

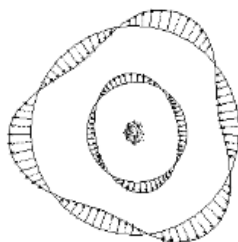


Fig. 4 ©Ziegler, Martin. *Einführung in Quantenmechanik*: 44 <http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.mathematik.tu-darmstadt.de%2F~ziegler%2Fgif%2Fqmkatze.gif&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.mathematik.tu-darmstadt.de%2F~ziegler%2Fqm.hat>
ml&h=268&w=543&tbnid=f032lfV6YZwciM%3A&zoom=1&docid=lbGU7Vmjy3ySgM&ei=y1lgVZiDM8aqsQGBq4CoCw&tbn=isch&iact=rc&uact=3&dur=647&page=1&start=0&ndsp=9&ved=0CCcQrQMwAg.Einführung in Quantenmechanik; (13.06.2015)

y también a la posición de Hawking, quien distingue entre un *Big Bang* de un universo en expansión, y que luego colapsará en otro *Big Bang*, de un concepto teleológico y teológico, de un *Big Bang* en un universo estático y lineal, que lo lleva a la afirmación que: “*Many people do not like the idea that time has a beginning, probably because it smacks of divine intervention*” (1988/²1992: 47).

Cada texto de Borges es un original, un *Unikat*, un *Big Bang*, pero en una cadena de originales de tal forma que ninguno es original, sino son puntos y líneas que se bifurcan y por ello no representan singularidades; dicho de otra forma: son *cuantos* (vid. Hawking *ibid.*: 50), son *petites pièces mineures* (siguiendo a Deleuze/Guattari 1975), o estructuras que pertenecen al mundo de la *Uncertainty/Unschärferelation/Indeterminación*, que no se dejan clasificar ni fijar en un sentido; son por ello indeterminables. Lo que reina es el azar, lo imprevisto, a pesar de la

Y Borges argumenta en “El oficio de traducir”:

[...] la traducción de poesía, en el caso de Fitzgerald [...] es posible porque se puede recrear la obra, tomar el texto, como pretexto. Otra forma de traducción creo que es imposible [...]. (*Borges en Sur 1931-1980*, 1999: 321)

Por ello, todos los textos son originales y ninguno lo es, como Paz (1971/³1990: 13) a su vez lo entiende:

[...] todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único [y] la traducción es una transformación del original. (*ibid.*: 14)

Y Borges apunta en “Las versiones homéricas (1932), (*Discusión, OC I*, 1989: 240):

Esa riqueza heterogénea y hasta contradictoria no es principalmente imputable a la evolución del inglés o a la mera longitud del original o a los desvíos o diversa capacidad de los traductores, sino a esta circunstancia, que debe ser privativa de Homero: la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esa dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes.

resistencia de Einstein, quien sostiene que *God does not play dice/Gott würfelt nicht!*; Dios no juega a los dados! (vid. Hawking 1988/²1992: 56ss.).

La producción escritural y textual de Borges se comporta como los cuantos que constituyen la luz, y se comportan como ondas, y véase en la cita siguiente las coincidencias con algunos enunciados en el “El Aleph” y Hawking:

[Light] can be emitted or absorbed only in packets, or quanta. Equally, Heisenberg’s uncertainty principle implies that particles behave in some respects like waves: they do not have a definitive position but are “smeared out” with a certain probability distribution. (Hawking *ibid.*: 56)

La concepción de Borges de la escritura sin un *Urtext*, como un fenómeno de proliferación, bifurcación y pululación corresponde a un pensamiento que piensa la vida, y con ello el universo, como algo sin límites ni barreras y converge con la posición de la teoría cuántica gravitacional de la “*no-boundary-condition*” y de un “*imaginary time*” de Hawking:

But in the imaginary time, there are no singularities or boundaries. So maybe what we call imaginary time is really more basic, and what we call real is just an idea that we invent to help us describe what we think the universe is like. But according to the approach [...] a scientific theory is just a mathematical model we make to describe our observations: it exists only in our minds. [...] It is simply a matter of which is the more useful description. (Hawking 1988/²1992: 139)

y como consecuencia se puede formular la teoría de que:

[...] if the universe is really completely self-contained, having no boundary or edge, it would have neither beginning nor end: it would simply be. What place, then, for a creator? (Hawking 1988/²1992: 141)

2.2 Multiversos

Y llegamos a nuestro último punto: a los multiversos pensados y co-pensados por Borges, universos que según Tegmark (2014: 124) “*are not a theory, but a predict of certain theories*”, esto es, una especulación infinita, *un regressus ad infinitum*. Tegmark distingue cuatro niveles de multiversos: *el primero* es el producto de la teoría de la *inflación o expansión* del universo; *el segundo* es producto de *distintas leyes de la naturaleza* (que por lo general en la física no se aceptan); *el tercero* es el *universo cuántico* como a) producto de la ecuación de Schrödinger (la presencia de dos estados diferentes) –así Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) cuando sostiene: “pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo” (OC 1989, I: 478-479) o en “Nueva refutación del tiempo”, sigue este tipo de pensamiento cuando se refiere al capitán Suárez quien vence en una batalla a “principios de agosto de 1824” en la guerra de Junín, en la misma fecha en que De

Quincey escribe contra *Wilhelm Meister*, constatando que: “[...] tales hechos no fueron contemporáneos (ahora lo son), ya que los dos hombres murieron, aquél en la ciudad de Montevideo, éste en Edimburgo, sin saber nada el uno del otro” (*OC I*, 1989: 762), y b) producto de la teoría de las ondas de Everett (y de Borges); *el cuarto es el universo matemático que es producto de estructuras matemáticas*:

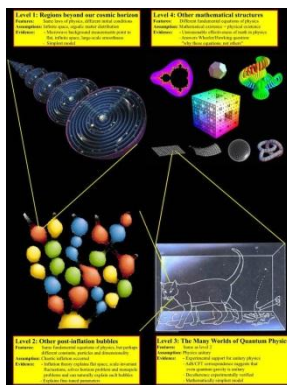


Fig. 5 © Tegmark: <http://space.mit.edu/home/tegmark/crazy.html>; (30.05.2015)

Estos cuatro niveles de multiversos Tegmark los define y caracteriza de la forma siguiente:

Level I-Multiverse: más de un universo / teoría de la expansión

Your doppelgänger’s universe, if it exists, is a sphere of the same size centered over there, none of which we can see or have any contact with yet, because light or other information from there hasn’t had time to reach us. This is the simplest (but far from the only) example of parallel universes. I like to call this kind, a distant region of space the size of our Universe, a *Level I* parallel universe. All the Level I parallel universes together form the *Level I multiverse*. Table 6.1. defines all the different types of multiverses we explore in this book and how they’re interrelated. (2014: 121; vid. también 126)

Level II-Multiverse: diversas teorías de la naturaleza

[...] an infinite set of distinct [Level I multiverse], some perhaps with apparently different laws of physics [...] is what inflation typically predicts, and we’ll refer to it as the Level II Multiverse.

[...]

[It gives] the level II multiverse a treelike structure [...]. Any inflating region keeps expanding rapidly, but inflation eventually ends various parts of it, forming U-shaped regions that each constitutes an infinite Level I multiverse. This tree continues growing forever creating an infinite number of such U-shaped regions –all of them together form the Level II multiverse. (ibid.: 132; 133)

Level III-Multiverse: un objeto se puede encontrar en dos o más lugares al mismo tiempo y en diversos estados: Schrödinger / Everett / la onda nunca se quiebra; universo cuántico; the many worlds of quantum mechanics

In this theory, particles can be created and destroyed, and can be in several places at once, but there is, was and always will be only one wavefunction, moving through Hilbert space as determined by Schrödinger equation.

[...]

This mathematically simple quantum theory, where the Schrödinger equation always rules, predicts the existence of parallel universes where you live and out countless variations of your life.

[...]

This quantum multiverse is unified with the spatial [Level Multiverse I] so that a wavefunction for a system describes its infinite copies throughout space, and quantum uncertainty reflects your ignorance about which particular copy you’re observing. (Ibid.: 230)

[...]

There may be a third type of parallel worlds that are not far away but in a sense right here. If the equations of physics are what mathematicians call *unitary*, as they so far appear to be, then the universe keeps branching into parallel universes as in the cartoon below: whenever a quantum event appears to have a random outcome, all outcomes in fact occur, one in each branch. This is the Level III multiverse. Although more debated and controversial than Level I and Level II, I’ve argued that, surprisingly, this level adds no new types of universes. Below are a series of papers of mine discussing these parallel universes in more detail. (Tegmark <http://space.mit.edu/home/tegmark/crazy.html>; 04.05.2015).

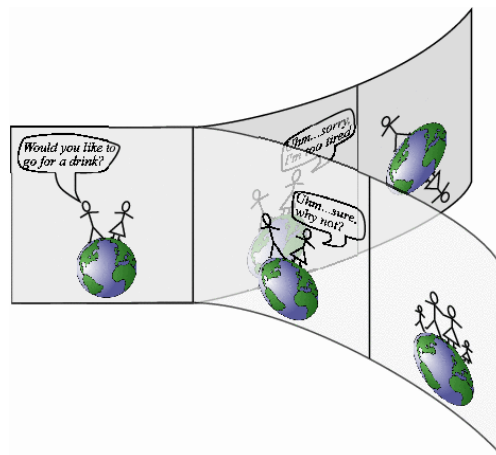


Fig. 6 © Max Tegmark Multiverse Level III (2014: 221)
<http://space.mit.edu/home/tegmark/crazy.html>;
 (30.05.2015)

$$|\Psi\rangle = \frac{1}{\sqrt{2}} \left(|\text{cat alive}\rangle + |\text{cat dead}\rangle \right)$$

Fig. 7 © Paul Mooser: <http://www.neuephysik.info/02.php>; (04.06.2015)

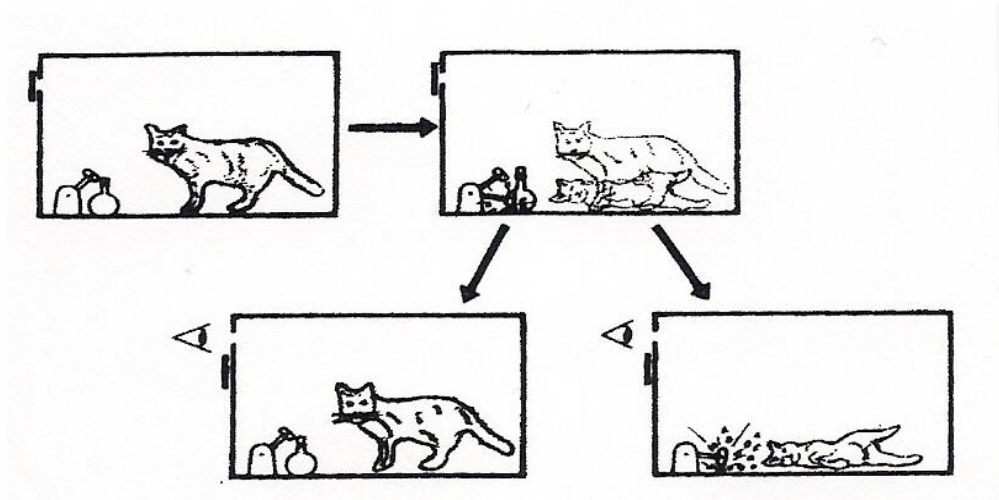


Fig. 8 © Paul Mooser: <http://www.neuephysik.info/02.php>©

http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.neuephysik.info%2Fbild_dyn%2FscanKatze.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.neuephysik.info%2F02.php&h=414&w=842&tbnid=Jw8t9ZS2hssZhM%3A&zoom=1&docid=MJ2vFDpAIf2FNM&ei=WWxwVbmmLYOMsAGI9ovwDg&tbn=isch&iact=rc&uact=3&dur=1439&page=1&start=0&ndsp=9&ved=0CCEQrQMwAA; (04.06.2015)

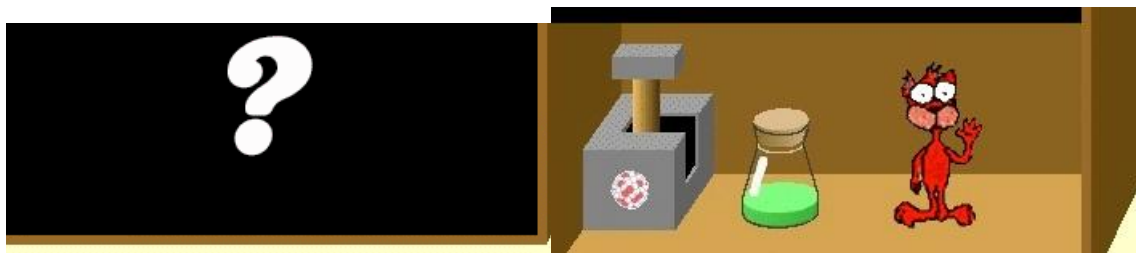


Fig. 9 © Münchener Internetprojekt zur Lehrerfortbildung im Quantenmechanik
<http://homepages.physik.uni-muenchen.de/~milq/kap6/images/Animation2.gif>; (04.06.2015)

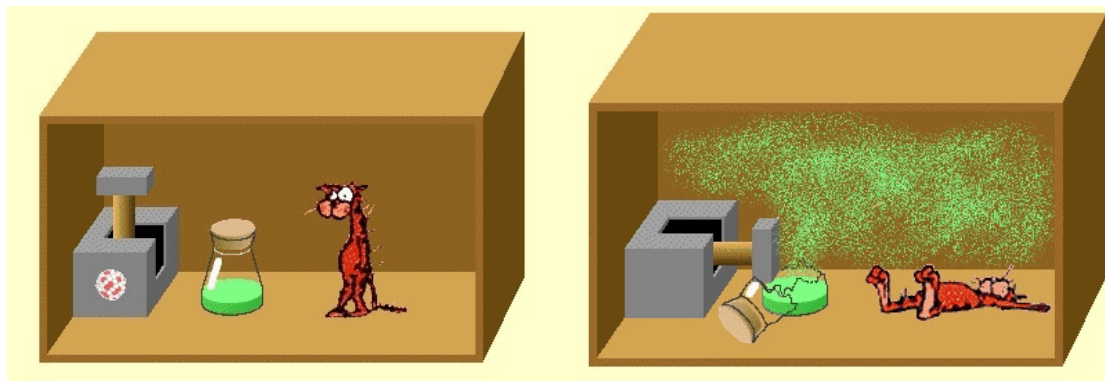


Fig. 10 © Münchener Internetprojekt zur Lehrerfortbildung im Quantenmechanik

<http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fhomepages.physik.uni-muenchen.de%2F~milq%2Fkap6%2Fimages%2FAnimation2.gif&imgrefurl=http%3A%2F%2Fhomepages.physik.uni-muen->

[chen.de%2F~milq%2Fkap6%2Fk65p01.html&h=293&w=439&tbnid=ZcIa_3qHyd7NZM%3A&zoom=1&docid=v00HLi1LT9jb8M&ei=WWxwVbmmLYOMsAGI9ovwDg&tbn=isch&iact=rc&uact=3&dur=528&page=1&start=0&ndsp=9&ved=0CCQrQMwAAQ](http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fhomepages.physik.uni-muenchen.de%2F~milq%2Fkap6%2Fk65p01.html&h=293&w=439&tbnid=ZcIa_3qHyd7NZM%3A&zoom=1&docid=v00HLi1LT9jb8M&ei=WWxwVbmmLYOMsAGI9ovwDg&tbn=isch&iact=rc&uact=3&dur=528&page=1&start=0&ndsp=9&ved=0CCQrQMwAAQ); (04.06.2015)

En relación con el experimento del gato de Schrödinger existen tres teorías, la de Kopenhagen, de la Decoherencia, y la de los múltiples mundos. En relación a Borges, nos interesa última. Pero antes algunas observaciones básicas.

La relación indeterminada (vid. también nota 14) quiere decir que dos unidades de medida de un átomo no pueden ser al mismo tiempo determinadas. Tenemos un

‘entrelazado’ (*Verschränkung*), según Schrödinger, de dos momentos: dos partículas (electrones) se encuentran en un campo subatómico en relación, aún cuando se encuentren separados el uno del otro.

El origen de este fenómeno es de principio, radica en el fenómeno mismo y no es una deficiencia técnica. La dirección, p. ej., en la cual un electrón choca, puede ser a la derecha o a la izquierda, pero el observador puede solamente seguir una dirección y solamente cuando el observador fija una dirección constata la presencia del electrón, y desatiende la otra que existe paralelamente, pero no la percibe. Es decir, en el momento preciso de la observación uno de los dos electrones desaparece, su onda colapsa y el electrón se transforma en una realidad concreta, en nuestra percepción, pero no en la realidad física, lo que Paul Davies denomina “el efecto del observador”.

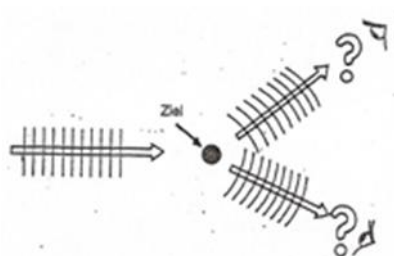


Fig. 11 © Paul Davies (1986): *Gott und die moderne Physik*. München: Bertelsmann. p. 153, p. 151

Niels Bohr y Max Born subrayan la central función del observador hasta tal punto de que tanto el aparato de medición como el observador constituyen una unidad de tal forma que una realidad física más allá de la conciencia del individuo es inexistente. Es la observación la hace posible una realidad, en un momento determinado (cfr. Mooser 04.06.2015).

La tercera teoría como consecuencia del experimento de Schrödinger es la ‘*Many-World-Interpretation*’ de Hugh Everett, como hemos expuesto en otros lugares. Este postula que cada medición de las superposiciones de estados (de los electrones) divide al universo en universos paralelos (o multiversos en la teoría de Tegmark), de tal forma que en un universo un gato está muerto, en otro vivo, inclusive la medición. Según Hawking se puede fundamentar matemáticamente considerando –como ya habíamos indicado– la medición y el científico como una unidad. Así la onda de uno de los electrones no observados no colapsa ya que los eventos tienen lugar y las mediciones se realizan en diversos mundos donde constituyen una realidad concreta, aunque diversa.

Insistimos, es que produce la realidad y este fenómeno lo tenemos como base en la obra de Borges no tan sólo en “El Aleph”, sino también en todas aquellas obras en donde Borges produce con la escritura una realidad, como la del libro de arena o de Tlön.

Level IV-Multiverse: Universo matemático

The Level IV multiverse resembles a vast and mostly uninhabitable desert, with life confined to rare oases, bio-friendly mathematical structures such as the one we inhabit. (Tegmark, 2014: 323)

The initial conditions and physical constants in the Level I, Level II and Level III multiverses can vary, but the fundamental laws that govern nature remain the same. Why stop there? Why not allow the laws themselves to vary? Welcome to the Level IV multiverse. You can think of what I'm arguing for as Platonism on steroids: that external physical reality is not only *described* by mathematics, but that it *is* mathematics. And that our physical world (our Level III multiverse) is a giant mathematical object in the Level IV multiverse of all mathematical objects. I first started having ideas along these lines back in grad school around 1990, and have written several papers about it over the years. (Tegmark <http://space.mit.edu/home/tegmark/crazy.html>, 30.05.2015)

The Mathematical Universe Hypothesis (MUH) [...] says that our physical reality is a mathematical structure, which in turn implies the existence of the Level IV multiverse (Tegmark 2014: 351)

El observador es el que produce la realidad y este fenómeno lo tenemos como base en la obra de Borges no tan sólo en “El Aleph”, sino también en todas aquellas obras en donde Borges produce con la escritura una realidad, como la del libro de arena o de Tlön.

Volvemos brevemente a “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939). El tema es el origen, el punto de partida, su validez y su legitimación, su poder y su autoridad. Este tema lo tratamos a partir de 1992 en adelante bajo el aspecto de desconstrucción, de un nuevo concepto de recepción como transformación y reinención, con ello de la negación del logos y de la imposición de la traza nómada y rizomática (Deleuze/Guattari 1976).

En un primer momento se nos presenta el problema de Pierre Menard como algo estrictamente literario; Borges reproduce el texto de Cervantes, quien originalmente escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. (“Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), *OC* 1989, I: 449)

Ahora bien: este problema abarcado por Borges, ahora en nuestro contexto a luz de las teorías de la física, se nos revela como un planteamiento más de sobre los multiversos, donde coexisten dos estados diferentes, en el caso de “Pierre Menard”: uno del concepto de realidad aristotélico y el otro jamesiano (James (1909/1977)). Otra vez: Borges no produce una paradoja, sino plantea dos estados, donde la diferencia temporal de siglos podría presentar algún inconveniente de orden lógico, ya que serían dos estados separados en el fluir del tiempo: pero se trata de un lugar de enunciación que tan sólo existe en el momento de la lectura, de su performance: los dos mundos, el del barroco y el de la modernidad, se condensan en el presente de la lectura de Menard proponiendo dos mundos diferentes.

3. Un breve resumen

En muchos lugares en la obra de Borges encontramos el tema del tiempo, y con ello de la construcción de la realidad como un acto de la percepción y de la imaginación, acompañado del esfuerzo de darnos, a través de la escritura, una idea de esa realidad incommensurable e inaprensible. De allí que la simulación tenga en el pensamiento de Borges y en su literatura un lugar privilegiado. Simbólicamente exponen textos como “Las ruinas circulares”, “El libro de arena”, “El inmortal”, “El Aleph” o “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” *pars pro toto* esa capacidad de hacer mundo con la literatura, con la especulación, de imponer estas construcciones como hipermundos o multiversos.

Borges comparte con los físicos teóricos aquello que Tegmark formula de la forma siguiente:

Scientists [...] have argued that simulated minds are both possible and imminent, and for some [...] have gone as far as discussing the probability that this has already happened – that we’re simulated. (2014: 347)

El soñador en las “Las ruinas circulares” (1941) nos envía calurosos saludos. Este confirma la hipótesis de Tegmark:

[...] tal vez imaginando que su hijo irreal [soñado por el mago: AdT] ejecutaba idénticos ritos, en otras ruinas circulares [...] lo despertaron dos remeros a medianoche [...] le hablaron de un hombre mágico en un templo del Norte, capaz de hollar el fuego y de no quemarse.

[...]

Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre [...]

Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo. (OC 1989: 454; 455)

Bibliografía

- Barth, John (1960/1967/³1987). *The Sot-Weed Factor*. New York: Random House.
- Barthes, Roland (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- Bode, Christoph (1992). “Das Paradoxon in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie”, en: Paul Geyer/Roland Hagenbüchle (eds.). *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 619-660.
- Borges, Jorge Luis (1978/1979/²1997). “El tiempo”, en: Idem. *Borges Oral, Obras Completas. 1975-1988*. Buenos Aires: Emecé. Vol. IV. pp. 198-205.
- Borges, Jorge Luis (1982). “Jorge Luis Borges habla del mundo de Kafka”, en: Franz Kafka. *La metamorfosis*. Traducción de Nérida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Orión, pp. 5-28.
- Borges, Jorge Luis (1983). “Suplemento centenario del nacimiento de Franz Kafka”, en: *El País*, 3, 7: 3.
- Borges, Jorge Luis. (1988). *Biblioteca personal (prólogos)*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. Vol I-III.
- Borges, Jorge Luis (²1997). *Obras Completas. 1975-1988*. Buenos Aires: Emecé. Vol. I-IV.
- Borges, Jorge Luis. (1999). *Borges en Sur, 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé.
- Bradley, Francis Herbert (1893). *Appearance and Reality*. London: Swan Sonnenschein. http://krishnamurti.abundanthope.org/index_htm_files/Appearance-and-Reality-by-FH-Bradley.pdf; 05.05.2015.
- Broich, Ulrich (1992). “Antike Paradoxa in postmodernen Texten”, en: Paul Geyer/Roland Hagenbüchle (eds.). *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 597-618.
- Buldt, Bernd/Köhler, Eckehart/Stöltzner, Michael/Weibel, Peter/De Pauli-Schimanovich-Göttig, Werner (eds.) (2002). *Kurt Gödel: Wahrheit und Beweisbarkeit. vol. 2: Kompendium zum Werk*. Wien: öbv&hpt.
- Dällenbach, Lucien (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- Davies, Paul (1986). *Gott und die moderne Physik*. München: Bertelsmann.
- Dawson jr., John W. (2007). *Das logische Dilemma. Leben und Werk von Kurt Gödel*. Wien: Springer.
- Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1975). *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976). *Rhizome*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles (1988). *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques (1972). *La dissémination*. Paris: Seuil.
- DeWitt, Bryce Seligman/Graham, Neill (eds.) (1973). *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*. Princeton/New York: University Press.

- Eco, Umberto (1986). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- Ehrich-Haefeli, Verena (1992). “Zum Paradox bei Kafka. Zur psychohistorischen Genese einer individuellen Sprach- und Denkform”, en: Paul Geyer/Roland Hagenbüchle (eds.). *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 511-530.
- Gamow, George (1970). *My Worldline (Autobiographie)*. New York: Viking Press.
- Geisler, Eberhard (1986). “Paradox und Metapher. Zu Borges’ Kafka Rezeption”, en: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1/2: 219-244.
- Geisler, Eberhard (1986a). “La paradoja y la metáfora: En torno a la lectura borgiana de Kafka”, en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 11, 24: 147-171.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Geyer, Paul (1992). “Das Paradox: Historisch-systematische Grundlegung”, en: ídem / Roland Hagenbüchle (eds.). *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 11-26.
- Geyer, Paul/Hagenbüchle, Roland (eds.) (1992). *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg.
- Guerrero, Gianbruno (2002). *Kurt Gödel. Logische Paradoxien und mathematische Wahrheit*. Heidelberg: Spektrum der Wissenschaft, Biografie. Spektrum.
- Gödel, Kurt Friedrich (1931). *Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I.*, en: *Monatshefte für Mathematik und Physik*. Akademische Verlagsgesellschaft, Leipzig 38: 173-198.
- Hagenbüchle, Roland (1992). “Was heißt ‘Paradoxon’? Eine Standortbestimmung”, en: Paul Geyer/Roland Hagenbüchle (eds.). *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 27-44.
- Hampe, Michael (1998). *Alfred North Whitehead*. München: C.H. Beck.
- Hauskeller, Michael (1994). *Alfred North Whitehead – Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Hawking, Stephan W (1988/²1992). *A Brief History of Time. From the Bing to the Black Holes*. Chartham/Kent: Space Time Publications.
- Hawking, Stephan W. “Schrödingers Katze - das “etwas” andere Lösungsmodell. Immer wenn ich von Schrödingers Katze höre, greife ich nach meinem Revolver”, en:
http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.neuephysik.info%2Fbild_dyn%2FscanKatze.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.neuephysik.info%2F02.php&h=414&w=842&tbnid=Jw8t9ZS2hssZhM%3A&zoom=1&docid=MJ2vFDpAIf2FNM&ei=y1lgVZiDM8aqsQGBq4CoCw&tbnid=isch&iact=rc&uact=3&dur=400&page=1&start=0&ndsp=9&ved=0CCEQrQMwAA&biw=1088&bih=502 (23.05.2015).
- Hempfer, Klaus W. (1976). *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis*. München: Fink.
- Heisenberg, Werner (1927). “Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik”, en: *Zeitschrift für Physik*. 43, Nr. 3: 172–198.
- Höfner, Eckhard (1999). “Unos aspectos del problema del tiempo en la obra de J. L. Borges: un ecléctico entre Platón y la teoría de la relatividad”, en: Alfonso de

- Toro/Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 223-257.
- Hofstadter, Douglas R. (1979/⁶1999). *Gödel - Escher - Bach: ein Endloses Geflochtenes Band*. München: DTV.
- Hofstadter, Douglas R. (2007). *I Am a Strange Loop*. New York: Basic Books/ Perseus Books Group.
- Hubble, Edwin (1929). "A relation between distance and radial velocity among extragalactic nebulae", en: *PNAS*, 15, 3: 168-173.
- Hume, David (1739-1740/⁸1992). *A Treatise of Human Nature*. Oxford: Clarendon Press.
- Imaginary numbers. https://en.wikipedia.org/wiki/Imaginary_number; 04.05. 2015.
- Jakobson, Roman. (1921/1971). "Über den Realismus in der Kunst", en: Jurij Striedter (ed.). *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink, pp. 373-391.
- James, William (1909/1977). *The Pluralistic Universe*. Massachusetts: Harvard University Press.
- [http://www.hudsoncress.net/hudsoncress.org/html/library/westernphilosophy/James, %20William%20-%20A%20Pluralistic%20Universe.pdf](http://www.hudsoncress.net/hudsoncress.org/html/library/westernphilosophy/James,%20William%20-%20A%20Pluralistic%20Universe.pdf)
- Kaku, Michio (1994). *Hyperspace. A Scientific Odyssey through the 10th Dimension*. Oxford: Oxford University Press.
- Kant, Immanuel (1781/1956/1983). *Kritik der reinen Vernunft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kraft, Heinrich (1992). "Die Paradoxie in der Bibel und bei den Griechen als Voraussetzung für die Entfaltung der Glaubenslehre", en: Paul Geyer/Roland Hagenbüchle (eds.). *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 247-272.
- Köhler, Eckehart/Weibel, Peter/Stöltzner, Michael/Buldt, Bernd/DePauli-Schimanovich-Göttig; Werner (eds.) (2002). *Kurt Gödel: Wahrheit & Beweisbarkeit. Band 1: Dokumente und historische Analysen*. Wien: öbv&hpt.
- Kristeva, Julia (1976). *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Paris: Mouton.
- Lacan, Jacques (1964/1973). "La ligne et la lumière", en: ídem. *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, pp. 85-96.
- Lacan, Jacques (1966). *Écrits I/II*. Paris: Seuil/Points.
- Lotman, Jurij (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- Merrell, Floyd (1991). "A Predilection for Paradox", en: Floyd Merrell. *Unthinking thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics, and the new Physics*. West Lafayette: Purdue University Press, pp. 31-52.
- Mooser, Paul. *Schrödingers Katze - das "etwas" andere Lösungsmodell*. <http://www.neuephysik.info/02.php>; 04.06.2015.
- Mooser, Paul (2006). *Gott, Zufall oder Geist? Die Analyse eines Spekulantens*. Monsenstein und Vannerdat. <http://www.derspekulant.info>; 04.03.2016.

- Moulines, C. Ulises (1999). “El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo”, en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 179-187.
- Münchener Internetprojekt zur Lehrerfortbildung im Quantenmechanik
http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fhomepages.physik.uni-muenchen.de%2F~milq%2Fkap6%2Fimages%2FAnimation2.gif&imgrefurl=http%3A%2F%2Fhomepages.physik.uni-muenchen.de%2F~milq%2Fkap6%2Fk65p01.html&h=293&w=439&tbnid=ZcIa_3qHyd7NzM%3A&zoom=1&docid=v00HLi1LT9jb8M&ei=WWxwVbmmLYOMsAGl9ovwDg&tbn=isch&iact=rc&uact=3&dur=528&page=1&start=0&ndsp=9&ved=0CCQQrQMwAQ;04.06.2015
- Nuño, Juan. (1986). *La filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. (1971/³1990). *Traducción: literatura y realidad*. Barcelona: Tusquets.
- Popper, Karl (1934/1994/¹¹2005). “Vorwort”, en: *Logik der Forschung*. Tübingen: Mohr Siebeck. p. XX.
- Quantenmechanik, en: <https://de.wikipedia.org/wiki/Quantenmechanik>, 06.07.16
- Ricardou, Jean (1967). *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil.
- Ritter, Joachim (ed.) (1972). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Vol. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schrödinger, Erwin (1935). *Schrödingers Katze*, en: https://de.wikipedia.org/wiki/Schr%C3%B6dingers_Katze; 06.07.16.
- Schröer, Henning (1989). “Paradox, das Paradoxe, Paradoxie”, en: Joachim Ritter (ed.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Vol. 7. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 81-96.
- Schröer, Henning (1992). “Das Paradox als Kategorie systematischer Theologie”, en: Paul Geyer/Roland Hagenbüchle (eds.). *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 61-70.
- Simon, Josef. (1992). “Das philosophische Paradoxon”, en: Paul Geyer/Roland Hagenbüchle (eds.). *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 45-60.
- Simon, Fritz B. (1992). “Paradoxien in der Psychologie”, en: Paul Geyer/Roland Hagenbüchle (eds.). *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 71-88.
- Tegmark, Max (2014). *Our Mathematical Universe: My Quest for the Ultimate Nature of Reality*. New York: Alfred A. Knopf.
- Tegmark, Max. <http://space.mit.edu/home/tegmark/crazy.html>; 04.05.2015.
- Toro, Alfonso de (1992). “El productor ‘rizomórfico’ y el lector como ‘detective literario’: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano. Intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción”, en: Alfonso de Toro/Karl A. Blüher (eds.). *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 145-184.

- Toro, Alfonso de (1994). "Borges y la 'simulación rizomática dirigida': percepción y objetivación de los signos", en: *Iberoamericana*, 18, 1, 53: 5-32.
- Toro, Alfonso de (1998). "Überlegungen zur Textsorte 'Fantastik' oder Borges und die Negation des Fantastischen: Rhizomatische Simulation, 'dirigierter Zufall' und semiotisches Skandalon", en: Elmar Schenkel/Wolfgang Schwarz/Ludwig Stockinger/Alfonso de Toro (eds.). *Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 11-74.
- Toro, Alfonso de (1999). ¿"Paradoja o rizoma? Transversalidad y escritibilidad en el discurso borgesiano", en: ídem / Fernando de Toro (eds.). *El siglo de Borges. Retrospectiva – Presente – Futuro*. Vol. I. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 170-200.
- Toro, Alfonso de (1999a). "Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heterotopia or beyond Literature (,hors-littérature'): Writing, Phantoms, Simulacra, Masks, the Carnival and ... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Janr, Hrön(n)/Hrönir, Ur and other Figures", en: ídem/Fernando de Toro (eds.). *The Thought and the Knowledge in the Twentieth Century*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 129-154.
- Toro, Alfonso de (2001). "Reflexiones sobre el subgénero fantástico. La literatura virtual o Borges y la negación de lo fantástico. Simulación rizomática. Azar dirigido y skándalon semiótico", en: *Litteraria Pragensia*, Vol. 13, 25: 93-137.
- Toro, Alfonso de (2002). "Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Hacia la literatura medial-virtual", en: ídem (ed.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra. Literatura - Ensayo - Filosofía*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 135-155.
- Toro, Alfonso de (2005). "Borgesvirtuell. Der Schöpfer digital-virtueller Medien und der Vielen-Welten-Theorie. Schrift - Wahrnehmung - Verdichtung - Implosion - Ausdehnung. Die navigierende Enzyklopädie oder The Navigation of the User in the Web", en: Uta Felten (edra.). *Estrategias intermediales en la historia de los medios hispanoamericanos: Rupturas e intersticios*. Bielefeld: Script, pp. 267-293.
- Toro, Alfonso de (2006). "*Borgesvirtual*. El creador de los medios virtuales-digitales y de la teoría de diversos mundos. Escritura – percepción – comprensión – implosión – expansión. La enciclopedia navegante o The Navigation of the user in the web", en: *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estética*, Julio, 39: 49-71.
- Toro, Alfonso de (2007). "Jorge Luis Borges o la literatura del deseo: descentración - simulación del canon y estrategias postmodernas", en: *Taller de Letras*. Universidad Católica, Santiago de Chile, 39: 101-126.
- Toro, Alfonso de (2007a). "*Borgesvirtual*. El creador de los medios virtuales-digitales y de la teoría de diversos mundos", en: ídem (ed.). *Jorge Luis Borges: Ciencia y filosofía*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, pp. 13-33.
- Toro, Alfonso de (2008). *Borges infinito. 'borgesvirtual'*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag.
- Vaihinger, Hans (1911/1922/1986). *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. Aalen: Scientia.

- Vollmer, Gerhard (1992). “Paradoxien und Antinomien. Stolperstein auf dem Weg zur Wahrheit”, en: Paul Geyer/Roland Hagenbüchle (eds.). *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 159-194.
- Weinberg, Steven (1976). *The First Three Minutes*. New York: Penguin.
- Weinberg, Steven (2015). *To Explain the World. The Discovery of Modern Science*. New York: Harper & Collins Publishers.
- Wellengleichung, en: <https://de.wikipedia.org/wiki/Wellengleichung>; 07.11.16.
- Whitehead, Alfred North. https://de.wikipedia.org/wiki/Alfred_North_Whitehead; 04.05.2015.
- Whitehead, Alfred North. (1926/1996). *Religion in the Making*. New York: Fordham University Press (también online).
- Whitehead, Alfred North. (1929/1979). *Process and Reality. An Essay in Cosmology*. New York: Sherburne, The Free Press.
- Woitschach, Max (1986). *Gödel, Götzen und Computer. Eine Kritik der unreinen Vernunft*. Stuttgart: Poller.
- Wünsch, Marianne (1991). *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen*. München: Fink.
- Ziegler, Martin. *Einführung in Quantenmechanik*.
<http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.mathematik.tu-darmstadt.de%2F~ziegler%2Fgif%2Fqmkatze.gif&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.mathematik.tu-darmstadt.de%2F~ziegler%2Fqm.hatml&h=268&w=543&tbnid=f032IfV6YZwciM%3A&zoom=1&docid=lbGU7Vmjy3ySgM&ei=y1lgVZiDM8aqsQGBq4CoCw&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=647&page=1&start=0&ndsp=9&ved=0CCcQrQMwAg>.Einführung in Quantenmechanik; 13.06.2015.

Rafael Olea Franco

El Colegio de México

EL OTRO, EL MISMO: BORGES Y LA (AUTO)BIOGRAFÍA

Quien habla exclusivamente y siempre de sí mismo hace la inmodestia de las autobiografías; este aspecto poco atrayente es salvado totalmente en mi autobiografía mediante el recurso de haberla hecho de otra persona.

Macedonio Fernández, *Papeles de reciénvenido*.

Paradoja e ironía, en eso consiste, en esencia, la dúctil literatura de Macedonio Fernández, cuyo epígrafe preside este trabajo. Dentro de ese modo literario, él suele expresar en forma sintética las contradicciones lógicas de cualquier referente, en este caso, la encrucijada en que se debaten las representaciones del sujeto, tanto desde la enunciación del yo de la autobiografía, como desde la enunciación en tercera persona propia de la biografía. Dentro de este dilema, deseo esbozar aquí algunos elementos generales de la relación de la literatura de Borges con los géneros de la autobiografía y la biografía, tema sobre el que hay ya diversos y ricos análisis.¹

Para aclarar desde el principio mi postura respecto de la conceptualización del primer género, escojo, entre las múltiples teorías que se han propuesto, esta conocida cita de un autor ya clásico, Philippe Lejeune, para quien la autobiografía es el “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 50). De acuerdo con esta postulación, a la cual aún reconozco validez crítica, entiendo que un texto autobiográfico tradicional cumple, *grosso modo*, con esta serie de rasgos: 1) Asume la forma verbal de la prosa narrativa; 2) Tematiza una vida individual o la historia de una personalidad; 3) Construye una relación de igualdad entre el narrador y el autor, cuyo nombre refiere a una persona real, o sea, a alguien cuya existencia histórica se considera comprobada, y 4) Acude a un punto de vista retrospectivo de la narración, con base en la identidad entre el narrador y el personaje principal. En estos elementos se funda lo que Lejeune denominó “pacto auto-

1 Uno de los trabajos más abarcadores en esta línea, porque analiza textos de todas las etapas creativas del autor, es el de Lefere (2005). Lefere reconoce varias instancias a las que Borges acudió a lo largo de su vida para forjar su imagen: la escritura en sí, el múltiple trabajo de edición de sus textos, las relaciones públicas (en particular las entrevistas) y la propia vida (la relación dialéctica con el discurso autobiográfico). En su conjunto, todas ellas contribuyen a formar el mito autobiográfico del autor.

biográfico”, que induce a los receptores a leer un texto desde esa perspectiva, y no, por ejemplo, desde la des-codificación que suscita una novela, como con frecuencia sucedía en el pasado; una simple muestra de ello en Hispanoamérica es el libro de 1935 *Ulises criollo*, de José Vasconcelos, que fue leído como la “novela de la vida” del autor.

El primer y temprano contacto de Borges con la autobiografía data de 1927, cuando a solicitud de la revista *Martín Fierro*, varios jóvenes vanguardistas redactaron breves notas descriptivas sobre ellos mismos. Con su barroco y a veces poco eficaz estilo del período, el autor escribió entonces:

Los íntimos quehaceres y quehaceres de mi vida, supongo haberlos publicado ya en prosa o en verso. Faltan los pormenores de fechas y de nombres propios (hojas de almanaque y mayúsculas) que paso a registrar, sin darles mayor importancia. Soy porteño: he nacido el mil novecientos en la parroquia de San Nicolás, la más antigua de la capital, al menos para mí. La época de la guerra la pasé en Ginebra, época sin salida, apretada, hecha de garúas y que recordaré siempre con algún odio. El dieciocho fui a España. Allí colaboré en los comienzos del ultraísmo. El veintiuno regresé a la patria y arriesgué, con González Lanuza, con Francisco Piñero, con Norah Lange, con mi primo Guillermo Juan, la publicación mural *Prisma*, cartelón que ni las paredes leyeron y que fue una disconformidad hermosa y chambona. (Borges 1997: 301)

Si bien la nota deriva de una solicitud expresa de la revista *Martín Fierro* y no de una decisión individual, conviene destacar tres puntos de esta síntesis de rasgos autobiográficos. En primer lugar, el propósito de forjar lo que, según cierta terminología crítica, podría denominarse como una “autobiografía intelectual”, pues de entrada Borges enfatiza que los aspectos sustanciales de su vida residen en sus poemas y ensayos; a esta imagen, centrada en la importancia vital de la escritura, se sumó después la de la lectura, a tal grado que, en reiteradas ocasiones, él se vanaglorió de lo que había leído (como si la existencia de un individuo fuera reductible al conjunto de lecturas cursadas por él).

En segundo lugar, los datos verificables proporcionados por el autobiógrafo en el pasaje citado, es decir, lo que él llama “fechas y nombres propios”, son mínimos, pues casi brinca sobre ellos para enlistar de inmediato labores literarias tal vez desconocidas para los receptores de la revista argentina, como su militancia previa en el ultraísmo español y su participación en una ignorada y efímera revista: en diciembre de 1921, Borges fundó, junto con Guillermo Juan Borges (su primo), Guillermo de Torre y Eduardo González Lanuza, *Prisma. Revista Mural*, la cual, como su nombre lo indica, era un cartel que se pegaba en las paredes de Buenos Aires. Por cierto que su voluntaria adscripción al ultraísmo en 1927 no deja de ser curiosa, porque ya desde 1923, con la publicación de su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires*, Borges había generado desencanto entre los creyentes en el ultraísmo, como él mismo había previsto en el prólogo de esa obra:

En este libro hay varias composiciones hechas por enfilamiento de imágenes, método que alcanzó perfección en breves poemas de Jacobo Sureda, J. Rivas Panedas y Norah Lange, pero que desde luego no es el único. Esto –que ha de parecer axioma desabrido al lector– será blasfemia para muchos compañeros sectarios. (Borges 1923: s. p.)

Un poema como “Alba desdibujada”, que desapareció para siempre de *Fervor de Buenos Aires* en 1943, se basa en una estructura de enfilamiento de imágenes; sin embargo esta técnica ultraísta es más bien esporádica en el volumen. Así que, por lo menos, podría juzgarse que su reivindicación ultraísta de 1927 es un tanto anacrónica, porque de hecho ya tenía varios años de haber abjurado del ultraísmo, como señaló su ex compañero de aventura Guillermo de Torre (1967).

En tercer y último lugar, en los mínimos datos sobre su vida hay otro deliberado anacronismo, pues en vez de 1899, fecha verdadera de su nacimiento, afirma haber nacido en 1900, dato incluso reproducido por algunos de sus primeros críticos. Quizá él pensaba que ese año de diferencia evitaría que se le considerara como decimonónico, lo cual de seguro le parecía anticuado (es normal que un joven escritor de menos de treinta años tenga esas debilidades).

Ahora bien, el interés primigenio de Borges por los géneros de representación de una personalidad, es decir tanto la autobiografía como la biografía, se manifiesta también en sus traducciones, por ejemplo en la incluida en su ensayo “El otro Whitman”. Una de las estrofas del poema de Walt Whitman “When I read the book” alude a la imposibilidad de que un sujeto pueda representar la vida de otro e incluso la propia; en la versión de ese texto, trasladado al español por Borges en 1929, se lee:

Cuando leí el libro, la biografía famosa,
Y esto es entonces (dije yo) lo que el escritor llama la vida de un hombre,
¿Y así piensa escribir alguno de mí cuando yo esté muerto?
(Como si alguien pudiera saber algo sobre mi vida;
Yo mismo suelo pensar que sé poco o nada sobre mi vida real.
Sólo unas cuantas señas, unas cuantas borrosas claves e indicaciones,
Intento, para mi propia información, resolver aquí). (Borges 1996, I: 207)

Obviamente, la única manera que tiene un sujeto para conjurar el peligro de que otro escriba sobre él, es el ejercicio de la “inmodesta” (Macedonio *dixit*) escritura autobiográfica. Pero aun en ese caso, subsiste el riesgo enunciado por el poema de Whitman y retomado por Borges: ni yo mismo sería capaz de elaborar mi autobiografía, porque sólo poseo “unas cuantas borrosas claves e indicaciones” sobre mi vida real. En última instancia, su escepticismo respecto de la posibilidad de que alguien pueda construir la representación literaria de una personalidad se liga con la filosófica duda sobre la existencia de una serie de rasgos específicos que constituyan un “yo” de conjunto, o sea, una entidad individual autónoma y diferenciada. Borges declaró esta inquietud desde su ensayo “La nadería de la personalidad”, publicado por vez primera en 1922 en la revista *Proa* y recogido tres años después en su libro *Inquisiciones*; en los dispersos fragmentos de ese ensayo, enlazados tenuemente por la anafórica frase “No hay tal yo de conjunto”, él consideraba imposible encontrar la sucesión de rasgos definitorios de cualquier individuo. Entre los ejemplos filosóficos y literarios que aducía está el famoso texto autobiográfico de Diego Torres de Villarroel, quien habría fracasado con estrépito en su intento por exhibir su individualidad, porque, según expresa Borges con su singular estilo de la época:

Este sistematizador de Quevedo, docto en estrellería, dueño y señor de todas las palabras, avezado al manejo de las más gritonas figuras, quiso también definirse, y palpó su fundamental incongruencia; vio que era semejante a los otros, vale decir, que no era nadie, o que era apenas una algarada confusa, persistiendo en el tiempo y fatigándose en el espacio. (Borges 1994: 97-98)

Debe decirse, en justicia, que el propio Torres de Villarroel habría sido consciente de su “nadería”, según se percibe en su obra autobiográfica, cuyo trabajoso y largo título es: *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres Villarroel, catedrático de prima de Matemáticas en la Universidad de Salamanca*, publicada por entregas entre 1743 y 1751. En efecto, el *incipit* de este libro, forjado mediante una frase que yo creo que Juan Rulfo hubiera suscrito con entusiasmo, es éste: “Mi vida, ni en su vida, ni en su muerte merece más honras ni más epitafios, que el olvido y el silencio” (2011: 93). Me pregunto si acaso podría haber un inicio más demoledor para un texto cuyo objetivo central es construir la imagen de una supuesta personalidad (aunque como Torres de Villarroel es hábil en el manejo de los artificios retóricos, su pretendida “nadería” es una mera simulación). Como dijo José Emilio Pacheco al hablar de los diarios de Federico Gamboa: “Ciertamente todo diario escrito para publicarse deja por definición de ser «íntimo». La «sinceridad» se vuelve por fuerza una estrategia narrativa” (Pacheco 1995: xxx). O, para decirlo en otras palabras, la única autobiografía o el único diario íntimos verdaderos serían aquellos que a un escritor no le gustaría ver difundidos.

En su intento por elaborar la imagen literaria de una personalidad, tanto la autobiografía como la biografía parten siempre de la convicción previa de que esa personalidad existe (al menos de manera parcial), si bien será el texto mismo el que se encargue de su construcción verbal. Pero de ser válida la filosófica refutación borgeana expresada en “La nadería de la personalidad” —es decir, la idea de que no existe ningún “yo” de conjunto—, se trataría de géneros condenados de antemano al fracaso. ¿Cómo explicar entonces que en 1930 Borges incursione *in extenso* en la segunda modalidad literaria con su libro *Evaristo Carriego*? Esta paradoja es aún más aguda si se considera el relativo éxito de esa supuesta biografía del poeta menor del mismo nombre, al cual Borges se propuso canonizar en la cultura argentina (y en cierto grado lo logró).

En el fondo, la figura de Evaristo Carriego (1883-1912) fue un útil pretexto para Borges, porque, según ha explicado Beatriz Sarlo (1996), le ayudó a definir su productivo ideograma de las orillas: ese espacio limítrofe entre la urbe y la pampa referido en su poesía inicial y en el que transcurren algunas de sus primeras narraciones; asimismo, añadido yo, le permitió precisar otro rasgo sustancial para su propia literatura: el rechazo de la “lacrimosa estética socialista”, frase peyorativa acuñada por Borges para denominar esa vertiente de la poesía de Carriego cuyo propósito era conmover al lector mediante la exhibición de las miserias humanas usando un tono sentimental.

En sentido estricto, en cuanto a su adscripción genérica, el libro titulado *Evaristo Carriego* puede calificarse, por lo menos, como una biografía oblicua, según avalan varios de sus capítulos, que versan sobre aspectos tangenciales o francamente

ajenos a la vida y obra de Carriego. Así sucede con los apartados “El truco” y “Las inscripciones de carro”, textos que se publicaron de forma autónoma, lo cual es una fehaciente prueba de su nula relación con el personaje biografiado, a quien ni siquiera se menciona. Como estudia Josefina Ludmer (1988) en su imprescindible libro sobre la literatura gauchesca, ésta se caracteriza por dos elementos predominantes e imbricados: el tono del desafío y el tono del lamento, ambos manifiestos en las dos partes del poema épico *Martín Fierro* (1872 y 1879), de José Hernández. Borges sólo recupera el primero, también presente en Carriego, pero rechaza enfáticamente el segundo, caracterizado por esa “lacrimosa estética socialista” que he mencionado. En última instancia, tanto “El truco”, que reflexiona filosóficamente sobre ese criollo juego de cartas, como “Las inscripciones de los carros”, nota sobre la retórica de los letreros distintivos que portaban los carros usados para sacar la basura de la ciudad, aluden más bien a Palermo, el barrio de Carriego (y de Borges).

Muchos años después de la escritura de *Evaristo Carriego*, el propio autor resumiría en los siguientes términos el dilema al que se enfrentó:

Pero cuando empecé a escribir mi libro, me ocurrió lo mismo que le había ocurrido a Carlyle cuando escribió su *Frederick the Great*. Cuanto más escribía, menos me interesaba mi protagonista. Yo había comenzado a hacer una biografía convencional, pero por ese camino me interesé cada vez más por el viejo Buenos Aires. Los lectores, desde luego, no tardaron en advertir que el libro no justificaba su título, *Evaristo Carriego*, y así el libro fracasó. (Borges 1999: 62)²

Convendría matizar esta afirmación diciendo que el camino de Borges hacia la definición de su propia literatura transitó por el necesario examen de la figura de Carriego, cuya poesía acabó por ser relegada a un plano más bien secundario en *Evaristo Carriego*, obra que sólo habría sido un fracaso frente a los lectores que buscaran en ella a la persona anunciada en el título, pero no para quienes se interesaran por la literatura borgeana.

Asimismo, en contra de lo dicho *a posteriori* por el autor, cabe aclarar que, por muy variadas razones, en ningún momento esa obra asumió el tono de lo que él designa como “una biografía convencional”. Para empezar, porque su capítulo inicial no trata de Carriego sino del barrio de Palermo, tan caro al propio Borges, quien residió ahí en su niñez. El segundo capítulo, bajo el significativo encabezado de “Una vida de E. Carriego”, tampoco es una muestra de biografía convencional, como se percibe en diversos pasajes. Uno de ellos parece entrar plenamente en materia: “Declaro ahora sus amistades de barrio, en las que fue riquísimo. La más operativa fue la del caudillo Paredes, entonces el patrón de Palermo” (1930: 40). Pero luego de narrar brevemente cómo el irreflexivo e inmaduro Carriego se atrevió a acercarse al temible Paredes de forma directa, la siguiente página es una nutrida descripción del

2 No obstante la afirmación final de Borges en esta cita, es obvio que algunos lectores no advirtieron (ni han advertido) ese fracaso, porque en diversas bibliotecas la obra aún aparece catalogada en la sección de biografías (lo cual, en otro sentido, es un triunfo para el autor, quien gracias a la magia literaria, ha logrado que un libro donde más bien habla de sí mismo, pase como referente de un tercero).

propio Paredes y de cómo se ejercían las elecciones antes de la emisión, en 1912, de la ley Sáenz-Peña (que supuestamente otorgaría el voto universal y secreto a todos los ciudadanos, aunque empezó por excluir a las mujeres). Por si esto no bastara, de pronto el sujeto enunciador comete una doble infracción, pues irrumpe él mismo como personaje en la descripción mediante una referencia que, además, lanza el relato a un lejano tiempo futuro, cuando Carriego, el biografiado, ya no vivía: refiere que treinta años después, Paredes dedicó a Borges unas décimas de las que, dice, “no olvidaré este acierto impensado, esta resolución de amistad: *A usted, compañero Borges, lo saludo enteramente*” (1930: 41). Al margen de que creo poco probable que el autor tuviera trato cercano con alguien de un medio sociocultural tan diferente, este modo de escritura infringe la pretendida objetividad de la biografía, en cuya escritura no debe inmiscuirse el sujeto de la enunciación, ni en la voz ni en la perspectiva (y menos aún en la acción).

Asimismo, fiel a su temprana costumbre de minar nuestra creencia absoluta en los géneros literarios a los que parecen adscribirse sus textos, en el segundo capítulo del volumen, aun antes de dibujar la vida de Carriego, el autor lanza esta escéptica impugnación contra el género biográfico mismo: “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía” (Borges 1930: 31). De esta forma, Borges fuerza al receptor a asumir plena conciencia del paradójico contrato de lectura en el que se funda toda biografía; para ello, usa una de las estrategias más visibles y persistentes de su obra: el intento de manipular la lectura de sus futuros receptores mediante prólogos y elementos paratextuales (aunque en este caso no estén al inicio del texto).

De hecho, la postura escéptica de Borges sobre el género arranca desde el truncado epígrafe de Thomas de Quincey con el que abre *Evaristo Carriego*: “... *a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered*”, que me gustaría traducir así: “una especie de verdad, pero no una verdad coherente y central, sino oblicua y fragmentaria”. Con ello se advertía al probable lector que no buscara en el libro una verdad definitiva sobre Carriego, sino tan sólo perspectivas parciales sobre el biografiado, redactadas desde la personal visión del biógrafo. Conviene añadir que la cita original del epígrafe es una frase de De Quincey usada como alabanza o concesión a Alexander Pope por algo que había logrado tangencialmente en uno de sus textos.

Aunque de forma intermitente, el género autobiográfico como tal siguió atrayendo a Borges en la década de 1930. Así, en una de sus rescatadas reseñas de la revista cotidiana *El Hogar*” (26 de marzo de 1937), bajo el título “Kipling y su autobiografía”, comentó la aparición de la entonces reciente autobiografía de Rudyard Kipling:

Se titula *Something of Myself* –Algo de mí mismo– y el texto cumple con la reticencia del título. Yo, por mi parte, deploro no poder deplorar esa reticencia. Entiendo que el interés de cualquier autobiografía es de orden psicológico, y que el hecho de omitir ciertos rasgos no es menos típico de un hombre que el de abundar en ellos. Entiendo que los hechos valen como ilustración del carácter y que el narrador puede silenciar los que

quiere. Regreso, siempre, a la conclusión de Mark Twain, que tantas noches dedicó a este problema de la autobiografía: “No es posible que un hombre cuente la verdad sobre él mismo, o deje de comunicar la verdad sobre él mismo”. (Borges 1996, IV: 270)

Además de transmitir esta curiosa opinión del escritor estadounidense (que en una deliberada lectura anacrónica sería calificada como lacaniana, pues de hecho Twain sugiere que el lenguaje delata siempre al sujeto), Borges identificaba con certeza que la autobiografía de Kipling (así como las de Wells y Chesterton) contenía un ineludible componente ficcional, aspecto desarrollado en detalle por los actuales estudios teóricos sobre la autobiografía.

Ahora bien, la única incursión “completa” de Borges en la autobiografía se produjo apenas en 1970, con “An Autobiographical Essay” (1970), texto de cerca de sesenta páginas que apareció primero en la prestigiosa revista *The New Yorker* y luego cerró el libro *The Aleph and Other Stories*, colección de algunas de sus narraciones de la década de 1940 (a la cual, en gran medida, debe su inicial y amplia divulgación en la cultura anglosajona). He entrecomillado la palabra “completa” porque el texto fue redactado y firmado al alimón junto con su traductor Norman Thomas di Giovanni, quien años después recordó con agrado esa experiencia de trabajo, en la cual brillaron la ironía y el humor con que Borges asumía sus habituales labores creativas (2003). Al auxiliar a éste con la redacción en inglés, Di Giovanni tuvo siempre en mente el ‘*skopos*’ de la obra, como diría el teórico alemán Hans Joseph Vermeer (véase Tapia Zúñiga 1996), pues buscó que sus opciones de traducción contribuyeran a la mejor comprensión, en la cultura anglosajona, de algunos detalles de la obra de Borges. A este ámbito cultural se dirigía el ensayo autobiográfico, como una especie de carta de presentación de los textos del autor incluidos en la antología, en cuya selección, por cierto, se privilegió la vertiente “cosmopolita” de su obra en detrimento de la tradición criollo-gauchesca, por las mismas razones de idoneidad para su recepción: era más probable que el público anglosajón entendiera los textos para cuya lectura no se requería familiaridad con la literatura gauchesca (esta variante resulta incluso ardua para los lectores hispanoamericanos no familiarizados con la cultura del Río de la Plata).

En primer lugar, cabe reflexionar sobre el curioso hecho de que Borges, quien solía identificar el pudor como parte de la idiosincrasia argentina, haya sido más efusivo sobre su intimidad en un texto redactado en inglés que en los difundidos en español; más todavía si se piensa que ese ensayo autobiográfico se preparó a sugerencia de la propia editorial Dutton, la cual deseaba promover la obra acompañada por la mayor cantidad posible de información personal sobre el escritor (el clásico esquema de “vida y obra”).

En el *incipit* de su autobiografía, que ya he citado por su versión traducida al español, la habilidad retórica de Borges funciona para evitar aludir a su infancia con sentimentalismo, pues en las primeras frases prima un tono neutro y dubitativo: “No puedo decir si mis primeros recuerdos se vuelven hacia la orilla oriental u occidental del barroso y lento Río de la Plata” (Borges 1999: 13). Luego de la enumeración de

algunos rasgos “circunstanciales” (por ejemplo, fecha y lugar de nacimiento), Borges concluye su primer párrafo con una proyección hacia su futura e inexistente obra:

Había también un Palermo de delincuentes, llamados compadritos, que eran famosos por sus peleas a cuchillo, pero ese Palermo sólo habría de capturar después mi imaginación, porque hicimos cuanto pudimos –con éxito– para ignorarlo, a diferencia de nuestro vecino Evaristo Carriego, quien fue el primer poeta argentino que exploró las posibilidades literarias que tenía a su alcance. (ibid.)

De forma sintética, este comienzo ilustra la construcción general del resto de su ensayo autobiográfico, basado en un esquema donde luego de enumerar breves datos de un itinerario vivencial, de inmediato pretende ligarlos con la concreción de una obra literaria.

Como ha dicho de forma certera Sylvia Molloy, en la escritura autobiográfica: “La evocación del pasado está condicionada por la autfiguración del sujeto en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene de sí, la que desea proyectar o la que el público exige” (Molloy 1996: 19). Esta condición es sustancial en el texto de Borges, donde se entremezclan la imagen que él mismo desea proyectar y la que supone, con la ayuda de Di Giovanni, que podría seducir a su público anglosajón. Como originalmente el texto se escribió en inglés y para lectores de esa cultura, Borges, quien era un maestro de la *captatio benevolentiae*, lanza guiños de complicidad a su público; por ejemplo, al describir su primer viaje a Europa en 1914, explica así la nula atracción que sintió al visitar París: “Quizás, sin saberlo, yo era ya un poco británico; de hecho, siempre pienso en Waterloo como en una victoria” (1999: 39). Si bien una de las ramas familiares del autor es británica, para aquilatar esta afirmación (muy poco criolla, por cierto) cabe citar lo que él había escrito en 1926 en el ensayo “El tamaño de mi esperanza”, que otorgó su nombre al libro homónimo; ahí, al enumerar las hazañas históricas de los argentinos, había empezado con ésta: “El arrojamiento de los ingleses de Buenos Aires fue la primer hazaña criolla...” (1926: 6), aunque de inmediato atenuaba esta efusión con su típica frase adverbial “tal vez”.

De posteriores y más serias consecuencias literarias fue otra aseveración suya. Luego de enlistar sus lecturas de infancia, la mayoría de raigambre anglosajona –entre ellas Twain, Wells, Poe y Dickens, el *Quijote*, *Las mil y una noches* de Burton–, Borges concluye: “Todos estos libros que he mencionado los leí en inglés. Cuando después leí *Don Quijote* en su lengua original, me sonó como una mala traducción” (1999: 16). Esta frase nace de su deseo por captar la simpatía de sus receptores en lengua inglesa. Además, quienes repiten esta anécdota sin hurgar en su sentido, se olvidan de la ironía típica del autor, ya que éste pudo haber querido reelaborar la broma, cierta o falsa, que se le adjudica a Byron, quien declaró que había leído a Shakespeare primero en italiano. En fin, como suele suceder con las anécdotas, ésta se difundió con rapidez, lo cual es lógico porque sí aparece en un texto firmado por Borges. Éste tuvo que desmentirla en más de una ocasión. Así, en un diálogo entre el escritor y su público efectuado en Sevilla en septiembre de 1984, uno de los asistentes le preguntó si había dicho alguna vez que prefería leer el *Quijote* en inglés, a lo cual él contestó: “No, jamás he dicho eso, además no lo he leído en inglés. No puedo imaginármelo en inglés

tampoco, es inconcebible para mí... Uno de los primeros libros que yo leí fue el *Quijote*. Y lo recuerdo desde luego en castellano, ya que hay tantas frases que yo aprendí de memoria” (Borges 1985: 28).

Como dije, el género autobiográfico se escribe desde las cambiantes coordenadas de un “yo” que, ubicado en el presente de la enunciación, construye su autofiguración; por ello la trascendencia de cualquier incidente vital es producto de su ulterior proyección, es decir, de qué supuesto efecto tenga en el futuro y de cómo se codifique (siempre *a posteriori*) respecto de él. En síntesis, una autobiografía se concibe desde el presente de un “yo” que construye una imagen de sí mismo a cuyas aristas busca adaptar cualquier referencia proveniente del pasado. Una muestra de este proceso es la vacilante opinión de Ginebra expresada por Borges en diferentes momentos. En la nota autobiográfica de 1927 para la revista *Martín Fierro*, había dicho, como consta en una cita previa: “La época de la guerra la pasé en Ginebra, época sin salida, apretada, hecha de garúas y que recordaré siempre con algún odio”. En contraste con esta imagen primigenia, en su ensayo autobiográfico de 1970, la ciudad suiza ocupa un lugar positivo para la formación intelectual del joven Borges durante los años de su bachillerato, ya que de ahí derivan varias de sus más connotadas lecturas, tanto en el campo literario (Carlyle, Heine, Meyrink y el expresionismo alemán) como en el filosófico (en especial la obra de Schopenhauer); además, recuerda con nostalgia sus agradables paseos al lado del río Ródano. El grado de idealización de esa ciudad aumentó paulatinamente en la memoria autobiográfica de Borges, a tal extremo que al final de su vida decidió regresar a Ginebra e incluso permanecer allí para la eternidad. Por ello en su libro *Atlas* dedicó un exaltado poema en prosa a Ginebra, el cual empieza: “De todas las ciudades del planeta, de las diversas e íntimas patrias que un hombre va buscando y mereciendo en el decurso de los viajes, Ginebra me parece la más propicia a la felicidad” (Borges III, 1996: 420). Aunque a la mitad del poema la voz lírica atenúa esta efusión: “En la memoria todo es grato, hasta la desventura” (ibid.). No en balde él siempre reivindicó las capacidades creativas de la memoria.

He esbozado apenas algunos rasgos del *Ensayo autobiográfico*, pues me interesa mostrar su forma global, no sus pormenores. En el penúltimo párrafo de este texto, cuando Borges menciona los ataques de sus aparentes enemigos, dice, quizá menos irónicamente de lo que en principio parecería, que ellos deberían mandarle sus quejas con anticipación, con la certeza de que recibirán su ayuda. Luego concluye: “Incluso he ansiado secretamente escribir con pseudónimo una implacable diatriba contra mí mismo” (1999: 97). A diferencia del escritor mexicano Salvador Novo, quien llegó a atacarse a sí mismo en cartas firmadas con seudónimo dirigidas a los diarios, la postura de Borges no parece un calculado fingimiento, pues de inmediato remata con la frase más confesional y enigmática del volumen (y tal vez de su obra): “¡Ah, las crudas verdades que llevo en mi interior” (ibid.); esta frase encierra la “auténtica” e inexpressada autobiografía de Borges: la que él nunca escribió y que nunca hubiera autorizado que se difundiera.

Al final de su texto, el autor no anuncia los varios proyectos literarios que tenía en ciernes (no hay que olvidar que en la década de 1970 volvió con regularidad al ejercicio de la narrativa), sino que más bien declara, en su última frase, un íntimo de-

seo sentimental: “Lo que busco ahora es la paz, el disfrute del pensamiento y de la amistad, y aunque sea demasiado ambicioso, la sensación de amar y ser amado” (1999: 97). En realidad, este giro sentimental no es brusco, porque ese tono había impregnado el texto, empezando por sus anécdotas, como expresa Renaud: “Pero cuando se examina detenidamente el contenido de las anécdotas relatadas, no puede sino comprobarse que todas ellas aspiran a crear no tanto una adhesión de tipo intelectual como de tipo afectivo” (Renaud 2004: 371). A mi modo de ver, ambas posibilidades no son excluyentes sino complementarias, porque el texto busca generar en el lector tanto una complicidad intelectual como afectiva.

Para finalizar, deseo referirme a otra práctica del autor, marginal en apariencia, pero importante para el tema: la codificación de rasgos personales suyos dentro de varios de sus textos narrativos o ensayísticos cuyo eje estructural no es el género autobiográfico.³ En este punto, conviene precaverse de incurrir, como acontece con el biografismo ingenuo, en identificaciones mecánicas entre el mundo de ficción y el contexto histórico, ya que Borges incluso solía asignar leves rasgos propios a personajes cuya intencionalidad última era peyorativa. Esto se percibe, por ejemplo, en Carlos Argentino Daneri, el memorable “escritor” de “El Aleph”, cuya imagen él forjó, según declaró críticamente en una entrevista, a partir de un amigo suyo que había sido incapaz de percibir la aguda broma en su contra. Pero si se analiza en detalle el relato, se verá, entre otros rasgos, que en Daneri se cifra más de un referente. Por ejemplo, la retahíla de adjetivos mediante los cuales éste pretende multiplicar el color azul con absurdas variantes (“azulado”, “azulino”, “azulenco”, “azulillo”), es una clara alusión a Leopoldo Lugones, no a ningún amigo suyo. Asimismo, gracias a una fina y sana autoironía, un rasgo definitorio de Daneri, su trabajo en un cargo “subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur” (OC, I: 618), es una directa alusión a las labores del propio Borges en la Biblioteca Municipal Miguel Cané, “localizada en una parte monótona y triste de la ciudad, hacia el sur-suroeste” (1999: 76), como años después confesó. Que yo sepa, el estatuto de la autoironía no ha sido suficientemente elucidado por la teoría literaria. A diferencia de la ironía, cuya naturaleza implica, de acuerdo con Linda Hutcheon (1992), un ethos peyorativo y una evaluación del objeto contra el que se aplica, la autoironía funciona a partir de una clara intención de defensa por parte del enunciador, quien de esa manera se adelanta a sus posibles detractores y los desarma. Desde esta perspectiva, no sería posible calificar esa práctica como un ejemplo de la diatriba contra sí mismo de la que habla Borges en una cita previa: no puede haber diatriba plena porque la auto-ironía atenúa cualquier crítica mediante su implícito sentido de autodefensa (como hacía Cyrano de Bergerac en la obra homónima de Rostand).

Asimismo, en varios textos el autor crea una entidad de ficción que comparte su nombre (curiosamente, tan sólo el apellido, mediante el cual, por cierto, pedía que la

3 Hay ya trabajos críticos sobre el tema. Por ejemplo, Cajero (2012) se centra en el uso de algunos elementos autobiográficos en los relatos de Borges. Entre otros puntos, este crítico sostiene que, de hecho, en el conjunto de esos textos narrativos incluso hay más datos sobre el escritor real e histórico que en *Un ensayo autobiográfico*.

gente cercana se dirigiera a él). No se trata de textos autobiográficos en el sentido clásico del término, porque el principio estructural que los rige no opera con esa intención. Por su ambigüedad extrema, apenas desde hace pocos años la crítica se ha acercado a ellos con un nuevo bagaje teórico: el de la “autoficción”, cuyo estatuto genérico todavía se discute en la teoría literaria.

Como se sabe, el término empezó a usarse en la cultura francesa a partir de 1977 con la novela *Fils*, de Serge Doubrovsky, donde de hecho se respondió a una de las posibilidades enunciadas por Philippe Lejeune, quien en su esquema de *El pacto autobiográfico*, difundido originalmente en 1975, se refirió a lo que denominó como “casos ciegos”, en los que sólo de modo parcial se produce la identidad entre autor y personaje. Al respecto, Lejeune se pregunta:

El héroe de una novela ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo. Y si el caso se da, el lector tiene la impresión de que hay un error. (Lejeune 1994: 70)

En la contraportada de su libro, Doubrovsky discute la denominación más conveniente para la modalidad que ejercita; luego de descartar con ironía el término “Autobiografía” (porque dice que se trata de un privilegio para las personas importantes, quienes usan un estilo grandilocuente), propone el de *autoficción*, que él asocia con la ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales.⁴ En un reciente libro, Negrete (2016) muestra cómo en realidad el argentino Ernesto Sábato, cuya novela *Abaddón el exterminador* es de 1974, antecede en esa práctica al escritor francés; por ello, algunos críticos literarios hispanoamericanos han enfatizado, con ánimo reivindicativo, que el “creador” de esa forma literaria fue Sábato y no Doubrovsky, cuya novela es de 1977. No creo que en la literatura haya paternidades, sino más bien influencias o coincidencias.

Considero que *Abaddón el exterminador* es un ejemplo extremo de las variantes de la autoficción, porque en su compleja novela, el autor inventa tres entidades ficticias asociadas con su nombre: Ernesto Sábato, Sábato y, simplemente, S. En ellas se conjugan rasgos ficticios y otros verificables fuera del texto, como la previa formación científica de Sábato y su profesión de escritor; así, el autor, en calidad de personaje, entra en contacto con otras entidades meramente ficticias (aunque algunas de ellas tienen estatuto de realidad histórica, como el propio Borges, quien en *Abaddón* aparece un tanto ridiculizado, lo mismo que Sábato).

4 En varios productivos trabajos críticos, Alfonso de Toro (1999, 2004 y 2007) ha discutido este punto, con ejemplos en lengua española o francesa, provenientes de diversas tradiciones culturales (en el caso del segundo idioma, lo mismo los franceses Doubrovsky y Robbe-Grillet que el marroquí Abdelkebir Khatibi). Algunos de estos trabajos están en alemán (lengua que desconozco a plenitud) y otros en francés; en español, véase de Toro 2007. De Toro asigna a Doubrovsky y a Robbe-Grillet la función de haber transformado el paradigma de la anterior autobiografía para proponer un nuevo discurso autobiográfico, que él denomina como *nouvelle autobiographie*, la cual se caracteriza, sobre todo, por construir un texto descentrado e híbrido, sin un eje estructural único.

Al elaborar una extensa lista de probables autoficciones, Manuel Alberca (2007: 301-307) incluye en su inventario hispanoamericano varios textos del escritor argentino: “Hombre de la esquina rosada”, de *Historia universal de la infamia* (1935); “El Aleph”, del libro homónimo (1949); “Borges y yo”, de *El hacedor* (1960), y “El otro”, de *El libro de arena* (1975). En todos ellos interviene una entidad ficticia que responde al nombre de Borges, a veces aludido por un tercero (como en “Hombre de la esquina rosada”), y en otras por la propia voz enunciativa que se identifica como “Borges”; esto último sucede en “El Aleph”, en uno de cuyos pasajes aparece una de las más personales, memorables y emotivas frases de su literatura: “Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges” (Borges 1996, I: 623).

Me parece que a esta lista, ya estudiada por la crítica, podrían agregarse otros textos, en los que quizá no se ha reparado porque no contienen el nombre “Borges”; no obstante esta carencia, se construye en ellos una entidad ficticia asociada con el autor. Por cuestiones de espacio, me centraré en uno solo de ellos: “Historia de Rosendo Juárez”, de *El informe de Brodie* (1970). Este texto pertenece a la intratextualidad borgeana, pues es la continuación del primer relato de plena autoría individual del escritor: “Hombre de la esquina rosada”, difundido por vez primera en 1933, en la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica*, con el título “Hombres pelearon”, y sumado a *Historia universal de la infamia* en 1935, bajo el título con que lo conocemos. Al final de este texto, el cuchillero que está contando los pormenores de un crimen, pero sin nombrar al ejecutor, dice: “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastro de sangre” (1996, I: 336). En ese relato, Rosendo Juárez actúa como un cobarde que no acepta el desafío lanzado por el bravucón e invasor nombrado el Corralero, a quien finalmente asesina el anónimo narrador del texto, con lo cual reivindica el honor de su grupo, aunque los demás personajes no conocen la identidad del justiciero, la cual él sólo revela a su interlocutor “Borges”.

En “Historia de Rosendo Juárez”, el personaje con este nombre, que había sido humillado en “Hombre de la esquina rosada”, ofrece su propia versión de los hechos. Pero mientras el narrador anónimo de “Hombre de la esquina rosada” asume la voz de manera directa, Rosendo Juárez está mediado por un narrador principal que primero lo describe y luego le cede la voz. En su intervención inicial, Rosendo explica por qué ha hecho señas a su interlocutor para que se acerque:

Usted no me conoce más que de mentas, pero usted me es conocido, señor. Soy Rosendo Juárez. El finado Paredes le habrá hablado de mí [...] Ahora que no tenemos nada que hacer, le voy a contar lo que de veras ocurrió aquella noche. La noche que lo mataron al Corralero. Usted, señor, ha puesto lo sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre esos infundios. (1996, II: 410)

Como se ve, en “Historia de Rosendo Juárez” no aparece el nombre de Borges, por lo cual cabría preguntarse si se trata de un caso de autoficción. Más allá de los términos,

deseo destacar que la lectura de ese texto presupone, para su completa descodificación, el conocimiento previo de “Hombre de la esquina rosada”, en cuyo final se identifica al interlocutor como “Borges”. Así pues, considero que el nombre de Borges estaría implícito, sobre todo a partir de su función de escritor, enunciada con inocencia por Rosendo Juárez, quien no logra diferenciar entre una novela y un cuento.

En su relato, Rosendo describe así al personaje que, por instrucciones del caudillo Nicolás Paredes, redacta una carta de recomendación: “La carta se la escribió un mocito de negro, que componía versos, a lo que oí, sobre conventillos y mugre, asuntos que no son del interés de un público ilustrado” (1996, II: 412). Ese mocito vestido de negro es, obviamente, Evaristo Carriego, cuyo nombre está ausente, pero no así su caracterización, elaborada mediante rasgos provenientes de la falsa biografía *Evaristo Carriego*. En cuanto a la incipiente crítica literaria practicada por Rosendo, se trata de un rasgo autoirónico, porque, en efecto, en el medio al que pertenecía Borges (es decir, el “público ilustrado”), no debería haber interés por los asuntos de las orillas y los cuchilleros. De hecho, él publicó la versión inicial de “Hombre de la esquina rosada” bajo el seudónimo de F. Bustos, uno de sus antepasados; con esta medida preventiva buscaba evitar el disgusto de su familia por esa vertiente de su literatura. En el transcurso de diversas conversaciones que sostiene con Borges en la década de 1950, James Irby nota que, en el plano literario, el autor diverge del “criterio aristocrático” de su madre: aunque comparte con ella su conciencia de abolengo distinguido y su horror a la vulgaridad, también idealiza esas “imágenes populares del coraje ilícito” que repugnan a su madre. Del mismo modo, su valoración de *Don Segundo Sombra* y del *Martín Fierro* es diferente: para la madre, el último es apenas una vulgar “payada” y su autor poco menos que un gaucho cualquiera, mientras que juzga la novela de Güiraldes como la obra refinada de un autor culto; Borges, por su parte, intenta infructuosamente mostrar a su madre la mayor riqueza y profundidad del poema de Hernández. Después de presenciar estas disensiones, el crítico se pregunta si el “populismo” de Borges no podría explicarse por un rasgo biográfico: “Posible tema para los futuros investigadores de la vida de Borges: el populismo de éste como una reacción en contra del mismo ambiente familiar respetable y cosmopolita que le ha proporcionado el refinamiento necesario para su arte” (Irby 1968: 18).

Ahora bien, ¿qué ofrece a un autor esa variante de escritura que se ha denominado autoficción? A mi entender, un abanico más amplio de opciones para la ficción que el que posibilita la autobiografía en sí. El componente ficcional de este último género siempre tiene restricciones precisas, marcadas por elementos extra textuales. Ilustro esto de nuevo con *Ulises criollo*, de Vasconcelos, quien pudo ficcionalizar con libertad casi absoluta los hechos más íntimos de su vida, pero no fingir, por ejemplo, que alcanzó la presidencia de México: sus receptores saben que eso es falso, pues la historia de su país prueba que no fue declarado ganador de las elecciones de 1929, en las cuales fue candidato. En el caso de Borges, el contrato global de lectura que genera la intención biográfica del libro *Evaristo Carriego* (más bien factual) permite poner en duda su cercanía con personajes marginales como

Nicolás Paredes, porque sabemos que no pertenecen al medio sociocultural del autor histórico. Sin embargo, “Hombre de la esquina rosada” o “Historia de Rosendo Juárez” plantean otro modelo, pese a las alusiones al Borges histórico y factual; es decir, cuando el lector entiende que el componente estructural básico (aunque no exclusivo) de esos relatos es la ficción, debe suspender su escepticismo y aceptar que los personajes son sobre todo entidades de ficción, cuyos rasgos pueden coincidir parcialmente con algunos del autor real.

He descrito, a grandes rasgos, dos prácticas generales de Borges relacionadas con la construcción en su obra de imágenes sobre él mismo, en cuanto sujeto histórico y ficcional. Conviene añadir que, además de su relación con las escrituras del yo, él aprendió a inscribir rasgos suyos en los márgenes de sus textos, a veces de la manera más insospechada. Como mera muestra, menciono un caso de *Historia de la eternidad*, colección de ensayos de 1936 donde aparece esta estrategia. Por ejemplo, en “Las *kennningar*”, cuyo objetivo es exponer los mecanismos de esas metáforas lexicalizadas, propias de la antigua poesía de Islandia. Pero de pronto, en la marginalidad de una nota a pie de página, el lector se topa con una íntima confesión, totalmente tangencial al tema descrito: “Dura palabra es *traidor*. Sturluson –quizá– era un mero fanático disponible, un hombre desgarrado hasta el escándalo por sucesivas y contrarias lealtades. En el orden intelectual, sé de dos ejemplos: el de Francisco Luis Bernárdez y el mío” (1996, I: 371, n. 1). Me pregunto si acaso ese pudor verbal que Borges distinguía como una característica argentina le impidió expresar de manera más directa y central que él también había sido un “hombre desgarrado por sucesivas y contrarias lealtades”, las cuales no sólo fueron intelectuales sino hasta políticas y amorosas (“¡Ah, las crudas verdades que llevo en mi interior”).

En suma, por las breves muestras de escritura tanto biográfica como autobiográfica analizadas aquí, resulta obvio que a lo largo de su obra, Borges persistió, en mayor o menor grado, en el anhelo de codificar literariamente algunas de sus características personales. En su temprano ensayo “Profesión de fe literaria”, él había dicho: “Toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él” (1926: 146). Pero esta afirmación se refiere a los nexos del creador con su obra, a la génesis de ésta, no al hecho de que el “yo” pretenda representarse (o autotranscribirse) en el texto.

Por ello, así como Mark Twain dijo con razón que ningún hombre es capaz de contar la verdad sobre sí mismo o dejar de contarla, podría concluirse que, en última instancia, a semejanza del hombre que se propone dibujar el mundo y que poco antes de morir se da cuenta de que ha trazado las líneas de su rostro,⁵ en su literatura, ya sea de tendencia biográfica o autobiográfica, Borges acaba siempre por dibujar su propia efigie, ciertamente oblicua, pero de todos modos perceptible.

5 “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” (Borges 1996, II: 232).

Bibliografía

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Borges, Jorge Luis (1923). *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta Serantes [edición de autor].
- Borges, Jorge Luis (1925/1994). *Inquisiciones*. México: Planeta.
- Borges, Jorge Luis (1926). *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa.
- Borges, Jorge Luis (1930). *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: M. Gleizer Ed.
- Borges, Jorge Luis, en colaboración con Norman Thomas di Giovanni (1970). "An autobiographical essay", en: *The Aleph and Other Stories*, tr. N. T. di Giovanni. Nueva York: Dutton, pp. 203-260.
- Borges, Jorge Luis (1985). "Coloquio con Borges", en: *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela.
- Borges, Jorge Luis (1996). *Obras completas*, 4 vols. Barcelona: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1997). "Jorge Luis Borges" [*Martín Fierro*, año 4, núm. 39, 28 de marzo de 1927], en: *Textos recobrados, 1919-1929*. Barcelona: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1999). *Un ensayo autobiográfico*, pról. y tr. Aníbal González, epílogo María Kodama. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé.
- Cajero, Antonio (2012). "Los usos de la autobiografía en la narrativa de Jorge Luis Borges", en: ídem. (ed.). *Intimidades: los géneros autobiográficos y la literatura*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, pp. 111-130.
- Di Giovanni, Norman Thomas (2003). "Borges and His Autobiography", en: *The Lesson of the Master*. Londres: Continuum, pp. 141-157.
- Dobrovsky, Serge (1977). *Fils*. París: Galilée.
- Hutcheon, Linda (1992). "Ironía, sátira y parodia", en: ídem. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, tr. Pilar Hernández Cobos. México: UAM-Iztapalapa, pp. 173-193.
- Irby, James (1968). "Encuentro con Borges", en: ídem. *et al.* (eds.). *Encuentro con Borges*. Buenos Aires: Galerna, pp. 7-53.
- Lefere, Robin (2005). *Borges: entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos.
- Lejeune, Philippe (1975/1994). "El pacto autobiográfico" y otros estudios, tr. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion.
- Ludmer, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, tr. José Esteban Calderón. México: El Colegio de México-FCE.
- Negrete Sandoval, Julia Érika (2016). *Autor y autoficción. Un estudio de "Abaddón el exterminador" de Ernesto Sábato*. México: El Colegio de México.
- Pacheco, José Emilio (1995). "Introducción" a Federico Gamboa, *Mi diario I (1892-1896)*. *Mucho de mi vida y algo de la de otros*. México: Conaculta, pp. ix-xxx.

- Renaud, Maryse (2004). “‘Amar y ser amado’: ¿clave del discurso autobiográfico borgeano? (Análisis de la *Autobiografía*)”, en: ídem. (coord.). *Espejismos autobiográficos*. Poitiers: Université de Poitiers, pp. 359-375.
- Sarlo, Beatriz (1996). *Jorge Luis Borges. Un escritor en las orillas*. Madrid: Ariel.
- Tapia Zúñiga, Pedro (1996). *Cicerón y la translatoología según Hans Joseph Vermeer*. México: UNAM.
- Toro, Alfonso de (1999). “Die postmoderne, neue Autobiographie, oder die Unmöglichkeit einer Ich-Geschichte am Beispiel von Robbe-Grillet's *Le miroir qui revient* und Doubrovskys *Livre brisé*”, en: Sybille Groß/Axel Schönberger (Ed.): *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Berlin 1999, pp. 1407-1443.
- Toro, Alfonso de (2004). “La nouvelle autobiographie postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne: Robbe-Grillet *Le miroir qui revient* et de Doubrovsky *Livre brisé*”, en: Toro, Alfonso de/ Gronemann, Claudia (Hrsg.). ‘*Autobiographie revisited*’: *Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, pp. 79-113.
- Toro, Alfonso de (2007). “‘Meta-autobiografía’/‘autobiografía transversal’ postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona: A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djébar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo”, en: *Estudios Públicos*, 107: 213-308.
- Torre, Guillermo de (1967). “Para la prehistoria ultraísta de Borges”, en: *Al pie de las letras*. Buenos Aires: Losada, pp. 171-185.
- Torres Villarroel, Diego de (2011). *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*, ed. Dámaso Alonso. Madrid: Cátedra.

Margherita Cannavacciuolo

Università Ca' Foscari Venezia

**“PÁGINAS OLVIDADAS”:
PRÓLOGOS Y EPÍLOGOS A LAS EDICIONES ITALIANAS DE
FICCIONES Y *EL ALEPH***

El *incipit* del título del presente trabajo es una cita extraída del prólogo de Jorge Luis Borges a su *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975) donde el autor entre otras definiciones habla de los textos recopilados que está presentando como de “páginas olvidadas” (Borges 2003b: 14). Mi objetivo es abordar la recepción italiana de *Ficciones* y *El Aleph* de Borges, enfocándola desde otro punto de vista con respecto a los estudios ya existentes; es decir, a través del análisis metacrítico de los prólogos o epílogos¹ –o de los paratextos que los sustituyen– que se han hecho a estos volúmenes en las diferentes ediciones italianas a partir de su primera publicación. La elección de estas dos obras como objeto de análisis se debe al hecho de que son los que estrenan la lectura de Borges en Italia, como Italo Calvino recuerda en un artículo publicado en el periódico *La Stampa* el 16 de octubre de 1984: “l’esperienza Borges [...] ha avuto per punto di partenza e per fulcro due libri, *Finzioni* e *L’Aleph*” (on line).

El estudio que propongo se desarrolla alrededor de dos líneas discursivas principales: por un lado, se cotejarán dichos paratextos italianos, analizando cambios y similitudes en los temas que se han subrayado y en las estrategias de presentación de los textos borgeanos a lo largo del tiempo, y; por el otro, se esbozará una reflexión crítica acerca de si y cómo estos paratextos dialogan con los que el mismo Borges hizo a sus libros, así como con el género prólogo.²

En este sentido, mi primer instrumento crítico de referencia es el mismo Borges, que en el prólogo a *Prólogos con un prólogo de prólogos* define este paratexto como “una especie lateral de la crítica” (2003b: 14). Borges somete al lector a un vertiginosa sucesión de definiciones donde se unen paradójicamente rigor y juego, ya que se oscila de una idea de prólogo concebido como aventura de la imaginación, a otra donde este paratexto se sugiere regido por leyes precisas:

1 Sobre las relaciones entre el prólogo y el epílogo, véanse: Gerard Genette (2001: 222); Henri Mitterand (1972: 3-13); Alberto Porqueras Mayo (1972: 172).

2 Se utiliza el término “género” de acuerdo con los estudios de Alberto Porqueras Mayo (1957 y 1972). En el segundo ensayo señalado, el autor hablando del prólogo declara: “[...] puede considerarse como género literario independiente, aunque muy circunstanciado al libro concreto del que biológicamente participa” (Porqueras Mayo 1972: 157).

La omisión no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata. El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérbolos irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género. Otros ejemplos hay [...] que enuncian y razonan una estética [...] En los tablados isabelinos el prólogo era el actor que proclamaba el tema del drama. [...] El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica. (Borges 2003b: 13-14)

Sigo a Gerard Genette en analizar prefacio y postfacio como dos expresiones paratextuales equivalentes: “Llamaré prefacio a toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autorial o alógrafo, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede. El «postfacio» será considerado como una variedad de prefacio” (Genette 2001: 135). Al mismo tiempo, utilizo el término género de acuerdo con el estudio de Alberto Porcheras Mayo *Temas y formas de la literatura española* (1972), antecedente a *Umbrales* de Genette pero cuya hipótesis se ha demostrado cierta en el creciente interés que la crítica ha demostrado al paratexto. El estudio *Paratexto* (1994) de Maite Alvarado me servirá para remarcar ciertas instancias paratextuales presentes en los textos que se analizarán y vincularlas con las diferentes políticas editoriales.

Antes de adentrarme en el análisis propuesto, es importante trazar un rápido recorrido por el discurso crítico italiano sobre la recepción de Borges. En este ámbito un referente preferencial es Roberto Paoli, quien ha dedicado al escritor argentino años de estudio en lecturas sucesivas enriquecidas con la intuición de Leo Spitzer, con las propuestas del estructuralismo y de la semiótica. Me limito a tres menciones fundamentales: *Borges, percorsi di significato* (1977), *Tre saggi su Borges* (1992) y *Borges e gli scrittori italiani* (1997). Con enfoque comparatista, Paoli ahonda en las presencias más íntimas de Borges en autores italianos y de éstos en el escritor argentino. Junto con los estudios de Paoli destacan también *Jorge Luis Borges poeta, saggista e narratore* (1971) de Stelio Cro, *L'io plurale* (1979) de Marco Bernardi Guardi e *Invito alla lettura di Borges* (1980) de Cesco Vian. Hay que recordar, además, el considerable aporte de Giuseppe Bellini con su estudio “Borges e la letteratura italiana” en *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di linguas pagnola* (1982), y “Ricordi e impressioni intorno a Borges” en *El siglo de Borges* a cargo de Susanna Regazzoni (1992). Señalo, finalmente, el estudio de Gloria Galli de Ortega “Borges en Italia e Italia en Borges” (1999) que traza un cuidadoso panorama de las relaciones entre Borges y la literatura italiana y rastrea la recepción de la obra de Borges por parte de los escritores italianos, entre ellos Leonardo Sciascia, Italo Calvino, Umberto Eco, Antonio Tabucchi, Dino Buzzati. La presencia de estos y otros estudios me eximen de insistir en la cuestión.

1. Einaudi

Italia lee a Borges en italiano desde 1955, cuando Einaudi publica *Ficciones* con el título *La biblioteca di Babele* en la colección “Gettoni”, y la cuidadosa traducción de

Franco Lucentini fue la primera de una obra de Borges. El libro no lleva ni prólogo ni epílogo del curador de la obra. Desde esa fecha, casi anualmente van apareciendo traducciones completas o parciales de la obra del argentino a medida que se van conociendo en nuestro país.³

La fecha de 1955 es muy significativa ya que representa un punto de convergencia para nuevos itinerarios culturales. A partir de ese año, de hecho, empiezan a traducirse en Italia obras de las literaturas de la América hispánica, encabezadas por las traducciones de *Ficciones* (1944) y la primera parte de *Canto General de Neruda* (1950), lo que es síntoma de un viraje del interés italiano hacia nuevos universos literarios.

En 1961 Einaudi reedita el volumen bajo el título de *Finzioni. (La biblioteca di Babele)*, en la traducción del mismo Lucentini. La carencia también en este caso tanto de prólogo como del epílogo se suple por el denso paratexto que figura en la contratapa del libro, a cargo del escritor y crítico italiano Pietro Citati. Ese texto constituye una especie de brújula para el lector que quiera orientarse en el laberinto literario de Borges, ya que traza un recorrido por la geografía literaria que el autor argentino construye en sus textos y alude al rasgo liminar que caracteriza la poética de Borges; en este sentido, la intuición de Citati parece anticipar el acertado estudio de Beatriz Sarlo *Borges un escritor en las orillas* (1995). En el texto se lee que aquel oscuro crisol de razas que conforma las modernas metrópolis de América del Sur “sembra, talvolta, confondersi con la Londra dell’Ottoceno e soprattutto con Parigi” y, más adelante, se remata el concepto de la osmosis espacio-temporal al subrayar la “combinazione di Londra, Buenos Aires y Parigi” y cómo ésta “produca, alla fine, un suono così antico” (Citati, Contratapa, en: *Finzioni. (La biblioteca di Babele)*, 1961). Si el rasgo liminar que expresa Citati anticipa la formulación de Sarlo, la idea de crisol de razas en Argentina, sin embargo, fue señalado desde épocas previas, por ejemplo por Roberto Arlt en su *Aguafuertes porteñas* (1933), donde el escritor al hablar del idioma de los argentinos afirma: “[...] los pueblos que, como el nuestro, están en una continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores” (Arlt: on line 43).

Al mismo tiempo, el texto es también una advertencia al lector sobre la paradoja que reside en la base de la literatura de Borges: “la ragione di Borges” –afirma Citati– “è soltanto una facoltà illusionistica che, dopo aver servito a sconcertare e a stupire,

3 La primera traducción al italiano de las *Obras Completas* fue la de Domenico Porzio, dos volúmenes de la colección Meridiani, con introducción y notas, en presentación bilingüe. Apareció en 1984, el año en que Borges recibió en Roma la distinción de la Academia dei Lincei y los Doctorados *ad honorem* en Roma y en Palermo. Otro modo de presencia en el mundo de los libros fue la colaboración con Franco María Ricci iniciada en 1972. Ricci, refinado editor y bibliófilo de Parma, en admirado y devoto afecto, propuso a Borges dirigir una colección de literatura fantástica, “La biblioteca di Babele”: treinta y dos títulos elegidos y prologados por Borges. Después fue el momento de “Finimondi”, otra colección de gran formato, ilustrada, encuadernada en seda, impresa con caracteres Bodoni sobre papel Fabriano; más de treinta obras -los clásicos de Borges- desde el Génesis a Virgilio, Séneca, Quevedo en una lista que llega a su *Alejandro 611 AD*. En colaboración con Franco María Ricci, Borges publica la edición italiana de *Atlas* y prologa la *Guida alla nuova edizione de l’Enciclopédie di Diderot e d’Alembert* (1980).

si compiace infine di dissolvere, insieme a se stessa, la natura del mondo”. El crítico, de este modo, introduce al lector italiano a la praxis del autor argentino de tejer y destejer mundos literarios y, al hacerlo, reconstruir y deconstruir el mundo referencial. En este caso, la contratapa es también un lugar donde se seleccionan a los lectores, dado que la estructura compleja y densa del paratexto contribuye a recortar ya, de la masa indiscriminada del público, una franja de lectores para los que la literatura no es solamente un pasatiempo.

En la contratapa de *El sexto del azúcar* de Eduardo Rosenzvaig, David Viñas define la contratapa y la solapa como

[...] dos formas de un mismo género literario que funciona de manera lateral y episódica. Y si en términos generales pretenden servir de prólogo, sus características más particulares apelan a la brevedad para facilitar que las mediaciones de los librerías resulten eficaces en la orientación de los eventuales lectores. Solapear, como es una práctica ambigua que oscila entre lo institucional, la fugacidad y lo clandestino, apenas si se convierte en el merodeo de un texto. La economía de tiempo, por lo tanto, condiciona que este género resulte inexorablemente «menor» y sea leído en diagonal o al soslayo. (Viñas 1991)

A partir de la edición de 1967, el volumen se publicará con el título de *Finzioni* y se enriquece con un ensayo introductorio de Maurice Blanchot “L’infinito letterario”, traducción de “L’infinito littéraire: l’Aleph” contenido en su *Le livre à venir*, publicado por Gallimard en 1959.⁴ Estamos frente al caso, señalado por Genette, de un ensayo originalmente autónomo adoptado en un segundo momento como prefacio (2001: 147). Dicha elección editorial representa una primera trasgresión de la práctica paratextual y no constituirá un caso aislado, ya que también la edición de *Finzioni* de 2003 y la de *L’Aleph* de 1998 irán acompañadas por dos ensayos finales a manera de epílogos respectivamente firmados por Antonio Melis y Tommaso Scarano que se analizarán más adelante.

Volviendo al ensayo de Blanchot, como se sabe la única mención que se hace del volumen que introduce es la referencia al relato “Pierre Menard, autor del Quijote”, ya que este escrito se centra más bien en la relación entre literatura y experiencia del infinito, constitutiva de la praxis de Borges: “Sospecho que Borges recibió el infinito de la literatura” (Blanchot 1969: 109). La consideración sobre la narrativa de Borges es el punto de partida del filósofo para una reflexión más amplia sobre la sustancia de la literatura, cuya verdad residiría precisamente “en el error del infinito”, o lo que Hegel llamaba el mal infinito, —en el sentido de erróneo, equivocado, falso—, el cual se genera si en el mundo limitado en el que vive el sujeto se extraviara. En el ensayo se lee:

Para el hombre medido y de medida, el cuarto, el desierto y el mundo son lugares estrictamente determinados. Para el hombre desértico y laberíntico, expuesto al error de

4 De ahora en adelante las referencias al texto de Maurice Blanchot estarán extraídas de la traducción castellana *El libro que vendrá* (1969) y, en particular, del ensayo “El Infinito literario: El Aleph” (Blanchot 1969: 109-112).

una tentativa necesariamente un poco más larga que su vida, el mismo espacio será verda-deramente infinito, aun cuando sepa que no lo es y tanto más cuanto que lo sabrá.
(Blanchot 1969: 109)

Es el error lo que cambia lo finito en infinito y a esto se añade que, si de lo finito siempre se puede esperar salir, la vastidad que caracteriza lo infinito, en cambio, es ella misma una prisión porque no tiene salida posible. En este sentido, el filósofo parece aludir al cuento “Dos reyes y dos laberintos” cuando habla del desierto como el laberinto más perfecto.

Borges, hombre esencialmente literario –lo cual significa que está siempre dispuesto a comprender según el modo de comprensión que autoriza la literatura–, se enfrenta a la falsa eternidad y a la errónea infinitud, tal vez las únicas que se puedan experimentar, y de ahí arranca su literatura. Para él, en principio, el libro es el mundo y el mundo es un libro, lo cual conlleva que si el libro constituye la posibilidad del mundo, en el mundo reside no sólo la posibilidad de hacer sino también el poder de fingir, “de falsificar y engañar” (Blanchot 1969: 110). El libro de ficción constituye la más lograda reverberación de este poder, con lo cual, dice el filósofo, “*Ficciones, Artificios*, tal vez sean éstos los nombres más honestos que pueda recibir la literatura” (Blanchot 1969: 110).

En 1984 Einaudi vuelve a publicar *Finzioni* esta vez en la colección “Tascabili. Scrittori tradotti da scrittori” en la traducción del mismo Franco Lucentini. Desprovista esta edición también de prólogo y epílogo, lleva al final una breve “Nota del traduttore” que cito a continuación:

Quando uscì nei «Gettoni» Einaudi trent’anni fa, questa traduzione –la prima in italiano di un’opera di Borges– sollevò obiezioni come troppo letterale, troppo spagnolescante. Rivedendola ora non ho mancato di apportarvi ritocchi qua e là, per aumentarne la letteralità e i presunti spagnolismi. Non sono responsabile, invece, delle correzioni «in buon italiano» che ne hanno afflitto la ristampa presso altro editore, in una recente raccolta di tutte le opere di Borges. (Lucentini 1997: 149)

El peritexto, en este caso, se hace lugar desde donde entablar un diálogo con el espacio extratextual y, en lo específico, con el epitextual. En este caso, el paratexto es disfrazado por el traductor de una función argumentativa y apologética, puesto que la primera parte se refiere a las críticas recibidas a la primera traducción italiana del volumen y a las correcciones aportadas en la edición presente. En la tercera línea, sin embargo, el discurso sufre una vuelta de tuerca, ya que Lucentini declara haber amplificado aquellos aspectos que habían generado perplejidad.

El interés que despierta la breve respuesta paratextual que el traductor articula se debe a dos razones: por un lado, abre una posible pista de investigación para ahondar en la “supuestamente” contrastante recepción de la primera traducción del texto de Borges; por el otro, el estudioso italiano parece articular un juego exquisitamente borgiano, ya que declara explícitamente haber amplificado la literariedad y los españolismos observados en su primera traducción.

Al mismo tiempo, en la “recopilación reciente de la obra completa” de Borges a la cual Lucentini dirige, a su vez, la crítica de *demasiado* buen italiano es posible reconocer los dos volúmenes publicados en 1984 y 1989 con el título de *Tutte le opere* por Mondadori en la colección “I Meridiani”, a cargo de Domenico Porzio.⁵ En este sentido, el juego se enreda ya que no se han encontrado huellas en los periódicos culturales de la época de críticas movidas a la traducción de Lucentini y, al mismo tiempo, la traducción de *Ficciones* que Porzio incluye en los dos volúmenes de la obra completa del argentino es precisamente la de Lucentini, concedida a Mondadori por Einaudi.

2. Feltrinelli

Con respecto a *El Aleph*, la primera edición italiana está fechada 1959; el volumen sale en la editorial Feltrinelli de Milán a cargo de Francesco Tentori Montalto⁶ –ensayista, poeta, antologista, traductor e hispanoamericanista italiano–, y se reimprimirá en cuarenta reediciones hasta 2011. La primera edición está introducida por un “Prefacio” del mismo Tentori Montalto, cuyo texto aparece también en la última edición. Del cotejo entre las dos versiones del paratexto, aparece una diferencia con respecto al contenido del texto: en la primera edición aparece un listado de citas extraídas de los relatos de *El Aleph*, listado que resulta ausente en la última edición. Las referencias a los cuentos de Borges se introducen en la edición de 1959 de la siguiente manera: “Ci si conceda di cedere alla tentazione di mettere insieme, a titolo d’esempio, una minuscola antologia, tratta da *El Aleph*, di meditazioni e intuizioni borgesiane” (Tentori Montalto 1959: 12).

La diferencia más evidente, sin embargo, reside en la posición distinta que el paratexto del traductor ocupa –al principio del libro en la primera edición y al final en la

5 Después de Argentina, Italia es el primer país que publica la obra completa de Jorge Luis Borges actualizada al año 1984. El 7 de octubre de 1984 el periódico *La Repubblica* dedica un artículo –“La setta della Fenice”– a la salida del primer volumen de *Tutte le opere* a cargo de Domenico Porzio, en ocasión de la llegada a Roma de Jorge Luis Borges el 12 de octubre de 1984 para recibir la *laurea honoris causa* por la Universidad de Roma y asistir como invitado de honor a la apertura del Curso de Altos Estudios “Cultura spagnola e latino-americana nel quadro della cultura occidentale” en la Accademia dei Lincei. Entre los invitados, destacan Dario Puccini, a cargo del cual está el elogio de Borges en ocasión de la entrega de la laurea, e Italo Calvino, quien presentará la figura y la obra del escritor.

6 A cargo de Francesco Tentori Montalto están también las siguientes traducciones: *Antologia personale* (Milán, Silva, 1962), *Altre inquisizioni* (Milán, Feltrinelli, 1963), *L’artefice* (Milán, Rizzoli, 1963), *Elogio dell’ombra* (Turín, Einaudi, colección “Einaudi letteratura”, 1971), *Cronache di Bustos Domecq* (Turín, Einaudi, 1975), *Conversazioni con Osvaldo Ferrari* (Milán, Bompiani, 1986), *Altre conversazione con Osvaldo Ferrari* (Milán, Bompiani, 1989), *Ultime conversazioni con Osvaldo Ferrari* (Milán, Bompiani, 1990), *Dall’intimità* (Florencia, Passigli, 1991), *Cos’è il buddismo* (Roma, Newton, 1995), *Il piacere della letteratura. Oscar Wilde e altri autori* (Palermo, Novecento, 1995). Los dos volúmenes de la obra completa de Borges a cargo de Domenico Porzio (*Tutte le opere*, Milán, Mondadori, colección “I Meridiani”, 1984-1985) incluyen las siguientes traducciones de Franco Tentori Montalto: *L’Aleph*, *Altre inquisizioni*, *L’Artefice*, *L’altro, lo stesso*, *Elogio dell’ombra*.

segunda–, lo cual implica un cambio de estatus (Genette 2001: 147) señalado también por el diferente título que lo introduce, ya que en la primera edición el texto de Tentori Montalto se presenta como “Prefacio”, mientras que en la última como “Nota”.

De este texto quisiera señalar una afirmación en particular. Dice Tentori Montalto: “siamo [...] davanti a un umanista, forse all’ultimo; e si vuole intendere, qui, l’umanesimo che ha carità dell’uomo e del suo destino, e si prova a consolarlo” (Tentori Montalto 1959: 11). La referencia al humanismo como característica peculiar de Borges aparece también en el cierre del prólogo de Franco Lucentini a la edición italiana de 1970 de *Manual de zoología fantástica* (*Manuale di zoologia fantastica*) publicado por Einaudi en la colección “I coralli”. En el prólogo, Lucentini propone hablar de humanismo “radical” en lugar de esteticismo para describir al autor argentino ya que Borges restituye a todos los hombres la posibilidad de seguir sus inclinaciones a la diversión, al juego y a lo inútil (Lucentini 1970: 8). Lucentini, además, atribuye este rasgo a

[...] la formazione prima in Francia, auspice R. Callois, poi –più lentamente– in Italia, d’una cerchia di quasi adepti dell’autore bonaerense: che dai saggi pubblicati su “Temps Modernes” a questo leggerissimo *Manuale*, sotto specie ora filologica, ora matematica, ora metafisica, è senza dubbio lo scrittore che più civilmente e integralmente viene ri-proponendo agli uomini d’oggi le consolazioni della poesia. (Lucentini 1970: 8)

La repetida referencia a la virtud humanista de Borges encuentra un eco también en la verdadera naturaleza del compromiso del autor argentino según Giuseppe Bellini quien, en un artículo acerca de la recepción de Borges en Italia, lo define como “un impegno con l’uomo e quindi anche con se stesso” (1999: 183) y, más adelante, explica cómo sus reflexiones abarcaran la complejidad y el límite del ser humano (1999: 184).

El paratexto de Tentori Montalto se caracteriza, además, por ofrecer un panorama de los estudios críticos sobre la literatura del autor que refleja su recepción en Francia, Estados Unidos e Inglaterra (se nombra, por ejemplo, la difusión que *Ficciones* tuvo en Francia gracias a la traducción de Roger Callois). Sin embargo, es posible notar una discrepancia entre la parte inicial del texto y su continuación; ya que el crítico italiano empieza su discurso trayendo a colación citas críticas de la obra de Borges cuyas fuentes, sin embargo, no nombra. Entre éstas destaca la siguiente:

Una profonda capacità filosofica di commozione di fronte alla grandezza e alla miseria dell’uomo, di fronte a quanto è in essa di sorprendente e paradossale” Questa (*di un critico argentino*)⁷ è una delle possibili definizioni dell’intuizione, o poetica, che preside al mondo fantastico dell’argentino Jorge Luis Borges.⁸ (Tentori Montalto 2011: 173)

7 Lo subrayado es mío.

8 Más adelante el crítico hace referencias a “otras definiciones” atribuidas a las creaciones de Borges: “Altre definizioni hanno puntato sul «carattere metafisico» proprio delle invenzioni di Borges [...] hanno riconosciuto che con il suo è un «mondo fantastico governato dalla logica»” (2011: 173).

La inicial omisión de las fuentes críticas a las que el estudioso acude no coincide con su siguiente actitud, ya que las referencias siguientes, en cambio, están introducidas por los nombres de los autores y los títulos de los textos de donde se extraen.

Después de una larga reflexión sobre los motivos principales de la poética borgiana, como los muy bien conocidos de las simetrías y el desorden, el juego –casual o gratuito–, las alusiones a realidades incomunicables, y el laberinto, Tentori Montalto retoma el recorrido inicial por las fuentes críticas, y subraya que la crítica inglesa ha afirmado que Borges “con la sua maniera fantastica, ha attaccato dalle fondamenta il realismo narrativo spagnolo” (2011: 176). Esta aserción le sirve al crítico para referirse a la recepción de los primeros poemarios del argentino en España –en 1924 y 1925–, gracias a los elogios de Ramón Gómez de la Serna y Benjamín Jarnés en la *Revista de Occidente*; y de *Ficciones* y cuatro cuentos de *El Aleph* en Francia gracias a las traducciones hechas por Roger Callois en la *Nouvelle Revue Française* en 1935.

Tras la referencia a la aparición de *Finzioni* en Italia en 1955, Tentori Montalto subraya la importancia del estudio de Allen W. Philips aparecido en la *Revista Iberoamericana* (enero-junio de 1957) –cuyo título sin embargo no se nombra– para la recepción de Borges en Estados Unidos.

La inicial ausencia de las fuentes críticas podría considerarse una tentativa, tal vez infeliz, de diálogo con la conyuntura que Borges establece entre memoria y olvido, textos reales y apócrifos ficticios; sin embargo, el recorrido por la crítica española, francesa y estadounidense parece sugerir más bien la necesidad de inscribir la narrativa de Borges en un horizonte cultural occidental, lo cual en los años cincuenta coincidía con cierta visión “universalista” (Olea Franco 2015: 272) de la obra del argentino. El carácter cosmopolita de su literatura, sinónimo de universalidad, subyace este prefacio por la omisión de los nexos que la obra del argentino enlaza con la historia literaria y cultural argentina e hispanoamericana. La omisión de la fuente crítica argentina citada posiblemente constituya una especie de juego literario que el crítico entabla con el autor –a través de la imitación de la erudición (documentada) al servicio de la invención–, o si, en cambio, refleje una actitud algo simplista porque exótica hacia lo hispanoamericano o, parafraseando a Julio Ortega, hacia la naturaleza hispanoamericana de la escritura (1981: 25).

3. Adelphi

A partir del año 1998 también la editorial Adelphi de Milán se encarga de las ediciones de la obra de Borges en Italia, bajo la dirección de Antonio Melis, Fabio Rodríguez Amaya y Tommaso Scarano. Los últimos dos paratextos que voy a considerar son los ya citados estudios de Antonio Melis y Tommaso Scarano que ocupan el espacio posliminar respectivamente de *Finzioni* –a partir de la edición de 2003 hasta la de 2010⁹–

9 Las seis ediciones que se publican de *Finzioni* desde 2003 hasta 2010 presentan una versión de *Ficciones* que toma en consideración las variaciones y los textos añadidos en la segunda edición del volumen de 1956. Esta nueva versión incluye los tres cuentos “El fin”, “La secta del Fenix” y “El sur”.

y de *El Aleph* –edición de 1998–. Se ha elegido examinar juntos estos dos paratextos porque encarnan la diferente política editorial de Adelphi con respecto a Einaudi y Feltrinelli.

En primer lugar, el epílogo o posfacio clásico se sustituye con estudios encargados a críticos y académicos especialistas de la obra. A pesar de la posición paratextual que ocupan y de la función auxiliar que desempeñan con respecto al texto que presentan, estos escritos se caracterizan por llevar un título propio, lo cual ya sugiere cierta autonomía con respecto al género. Otra transgresión se debe a la extensión de estos paratextos que alude, además, a un valor científico independiente con respecto al volumen que acompañan. Finalmente, si el paratexto ejerce la tarea transicional y transaccional con respecto al lector o al poseedor del libro, destinatario privilegiado del discurso paratextual, en estos ensayos nunca se superan las fronteras de lo impersonal y el diálogo con el lector queda implícito.

Es conocida la predilección de Borges por la parte inicial del texto, donde coloca la mayoría de sus prólogos. Sin embargo, en el epílogo a *El libro de arena* leemos: “Prologar cuentos no leídos aún es tarea casi imposible, ya que exige el análisis de tramas que no conviene anticipar. Prefiero por consiguiente un epílogo” (2003a: 72). A pesar de que *Ficciones* esté introducido por dos prólogos de Borges, Melis y Scarano parecen seguir esta indicación borgiana –que se refleja también en la elección de un epílogo para *El Aleph*–, y eligen el umbral de salida del volumen para entregar sus reflexiones al lector.

De las cinco ediciones de *Ficciones* que se han publicado de 2003 a 2010 con Adelphi se toma en consideración la última, que se cierra con una nota al texto –en la que no me detendré porque consiste en un recorrido de la génesis de cada relato contenido en el volumen– y un artículo de Antonio Melis titulado “Un laberinto che conduce al sud”. El texto del crítico italiano empieza con una afirmación de primacía y universalidad del volumen de Borges: “*Finzioni* è certamente, insieme all’*Aleph*, il libro più famoso di Borges e uno dei più universali della letteratura ispanoamericana del XX secolo” (2010: 175).

Melis pone el acento sobre otro aspecto liminar de la literatura del autor argentino, ya que subraya la contaminación entre la dimensión narrativa y la ensayística y la transgresión sistemática de los géneros que caracteriza los textos de *Ficciones*, así como la naturaleza de palimpsesto de la escritura borgiana, relacionada con la construcción de una realidad bibliográfica virtual. No me detendré más sobre este paratexto porque consiste en una presentación y una detenida descripción de los cuentos de Borges que el crítico hace siguiendo el orden del índice de la edición ampliada de *Ficciones* de 1956.

Tommaso Scarano es el autor del paratexto que cierra la edición de *L’Aleph* de 1998. Lejos de clasificarse como epílogo o nota, también su texto lleva un título que repite un verso de Borges “...repiten una trama / eterna y frágil, misteriosa y clara”, extraídos del poema “Caja de música” de *Historia de la noche* (1977). En este texto también, el crítico presenta todos los cuentos del volumen, poniendo particular atención en su exégesis. Siguiendo el criterio del epílogo de Borges a *El Aleph*, Scarano a diferencia de Melis no sigue el orden del índice y empieza su recorrido a partir del re-

lato “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. Es precisamente el relato que Borges había definido en su epílogo “no memorable a pesar de su título tremebundo” (2004: 629), lo cual le permite a Scarano la referencia a la naturaleza laberíntica de los textos de Borges, que “non è finalizzata a confondere ma a guidare” (1998: 157). Es esta estructuración racionalmente caótica de la narrativa del autor lo que constituirá el hilo discursivo de todo el texto del crítico italiano.

Si se puede observar una característica negativa a los ensayos de Melis y Scarano es que, aunque ejercen la función de epílogos, se nota en ellos un visible aumento de la argumentación y explicación, aumento que rebasa la brevedad característica de los pre- y postfacios y que corresponde a una reorientación del paratexto hacia la información, con respecto a la breve nota de Lucentini a *Finzioni* y al prefacio de Tentori Montalto a *L'Aleph*. Tanto el ensayo de Scarano como el de Melis ahondan en una dimensión vertical de análisis de los relatos, ya que abundan en datos acerca de la gestación de los relatos de Borges y de sus rasgos estilísticos y temáticos. La copiosidad de los datos, además, contrasta también con las escuetas informaciones que Borges da de sus relatos en sus prólogos y epílogos.

Esa disparidad pone de relieve la retórica de la persuasión que caracteriza los paratextos de los dos críticos italianos, frente a la que Adam Elbanowski (2001) define una “retórica de la antipersuasión” que califica, en cambio, los de Borges. Los dos paratextos italianos siguen el principio genettiano de valorizar un texto, ya que en ellos se demuestra y pone de relieve la unidad temática y formal que se da en la obra del autor entre historias aparentemente distintas; mientras que el escritor argentino trastoca totalmente el principio citado, dado que banaliza sus textos –en sus prólogos a *Ficciones*– o se presenta como escritor quien imita o duplica los modelos de otros autores. La retórica de la antipersuasión que Borges adopta, coincide con la genericidad en la deficiencia de sus textos y la lista de influencias contribuyen a la visión borgiana de la literatura concebida como juego intertextual, como una serie de citas, influencias, plagios inevitables.

Por citar dos ejemplos, si para Borges el relato “El jardín de senderos que se bifurcan” se clasifica como “una pieza [...] policial” (2004: 429), Melis empieza su presentación del mismo, afirmando que con este cuento “entriamo nell'ambito di una delle creazioni più universali dello scrittore, sintesi perfetta di procedimenti già sperimentati e insieme annuncio di successive avventure della sua scrittura” (2010: 180). Diferente es también el tratamiento de “El inmortal” que Borges liquida apuntando a su tema como “el efecto que la inmortalidad causaría a los hombres” (2004: 629), mientras que para Scarano el relato es “uno dei racconti più difficili e complessi della raccolta” (1998: 159), que pone el problema de la identidad personal como otredad, y al cual el crítico dedica dos hojas de su texto.

Coincido con Adam Elbanowski (2001: 107) en no atribuir a esta actitud borgiana una dimensión retórica o autoirónico-convencional, sino que esta actitud reiterada del autor contribuye a realizar o declinar la tesis que Borges plantea múltiples

veces en su obra: la literatura no es sino una tautología, una serie de reiteraciones, influencias, estilizaciones.¹⁰

Los epílogos-ensayos alógrafos considerados, en este caso, suplen la función del prefacio autorial original –es decir el del propio Borges– y asumen la que tendría que ser su “función cardinal [...] de *asegurar al texto una buena lectura*” (Genette 2001: 168), ya que parecen tener como finalidad no sólo obtener una lectura, sino que esta lectura sea buena.

Este aspecto se refleja en el hecho de que los ensayos-epílogos italianos se preocupan de llenar vacíos interpretativos dejados por Borges en sus prólogos. Un ejemplo interesante es el tratamiento distinto que sufre “El Sur”, ya que la presentación de Antonio Melis empieza donde la observación de Borges sobre su relato acaba, y se conforma como aquella instrucción de lectura que el autor no brinda. Borges declara que el relato “es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de *otro modo*” (...); en la misma línea del argentino, Melis afirma:

Borges ha sempre manifestato una particolare predilezione per «Il Sud», e non senza ragione [...] E il fatto che chiuda il volume è il segno eloquente del valore strategico che lo scrittore gli attribuiva. Nell’economia complessiva di Finzioni, *tuttavia*, «Il Sud» può essere *anche*¹¹ letto come clamoroso rovesciamento di un monumento eretto al primato della letteratura sulla vita. (2010: 185)

Por no detenerse en la codificación de sus textos, los prefacios de Borges no responden a la ley genettiana según la cual el autor es “el principal y, a decir verdad, el único interesado en una buena lectura” (2001: 168) y, de este modo, sugieren ya el rechazo del concepto de una lectura que sea buena. Los posfacios considerados, en cambio, parecen ejercer una “función curativa o correctiva” (Genette 2001: 203), dedicándose de manera más libre a escudriñar aquellos temas y posibilidades hermenéuticas que el autor omite.

Por el afán de desmentir y ampliar lo que el autor dice sobre sus relatos, los ensayos de Antonio Melis y Tommaso Scarano se podrían vincular a la afirmación de Ricardo Piglia acerca de la relación de Borges con la crítica literaria: “Entonces yo tomaría todo lo que Borges dice como verdadero, porque a menudo es verdadero, pero no pensaría que la relación de lo que dice con su obra es verdadera” (2001: 161). Los relatos se desentrañan en todos sus elementos y los críticos italianos parecen olvidar que cualquier lectura de Borges es, de antemano, una sobrelectura ya que Borges prodiga las referencias y cualquier pista lleva a cualquier otra (Ortega 1999: 179).

10 Sobre la idea de la repetición, el autor ha creado una categoría estética: reitera en sus textos los mismos símbolos y tópicos, aprovecha en sus poesías las mismas metáforas e imágenes. En fin, los párrafos y fragmentos enteros se repiten, en la versión idéntica, a lo largo de ensayos, entrevistas, conferencias.

11 La cursiva es mía.

Posiblemente este cambio de extensión y de retórica refleje una exigencia de aquello que Adorno define como “esquema de la cultura de masas” en su homónimo estudio y de la “industria cultural” (2013: 281-316). Siguiendo la teoría de Adorno, en la misma valoración que la industria cultural hace de la obra de arte se puede reconocer un signo de la reducción –y degradación– de la experiencia artística, así como la privación al lector/fruidor –que ahora se hace consumidor– de una experiencia estética propia e individual. Según el crítico:

Se acostumbra a los consumidores a reconocer el bien cultural, pues éste se presenta como el producto acabado en que se ha convertido, y quiere ser identificado. El carácter informativo universal es el sello del distanciamiento radical entre el consumidor y el producto inevitablemente cercano. El consumidor se ve remitido a la información cuando su experiencia no es suficiente, y el aparato lo adiestra para presentarse como un individuo informado –de lo cual depende su prestigio– y librarse de la fatigosa experiencia. (Adorno 2013: 301)

La expropiación por parte del mercado de consumo de la intimidad de la experiencia estética conlleva la eliminación de la familiaridad que el fruidor sentía con la obra de arte y su sustitución con cierto sentido de extrañeza: “[...] todo el que casualmente accede a ella se siente tan sólo como un extraño en el recinto de una exposición” (Adorno 2013: 301). Al sentido negativo que Adorno le da al sistema de valoración en la cultura de masa es reconducible también la opinión de Ricardo Piglia acerca del sentido de la valoración, entendida como conyuntural, histórica, que “siempre suena un poco frágil y fraudulenta” (2011: 162), por ser la gran literatura en el fondo anónima y por la imposibilidad del escritor de inventar porque metido dentro de una tradición y por trabajar con lo que la tradición le brinda.

Por lo tanto, detrás de la función auxiliar del texto que Genette atribuye a prefacios y postfacios, es posible vislumbrar otra más profunda y oculta, es decir, estos textos se configuran como instancias textuales auterreferenciales de la cultura de masa misma. Una cifra de lo afirmado parece encontrarse en el espacio moderno marcado por la pérdida que según Julio Ortega postula el cuento “El Aleph”, “un espacio dominado por el comercio que transforma la ciudad, derriba las casas y confunde los valores” (1981: 171), baste con pensar en la imagen de la inmigración que acecha, en la falsedad del aleph y en los “ilimitados” Zunino y Zungri (Borges 2004: 622).

Si la genericidad en la definición de sus textos –fantásticos, policiales– y la anti-persuasión de los comentarios de Borges incitan la imaginación del lector, el sistema de codificación, clasificación, organización y jerarquización (Alvarado 1994: 21) construido en los paratextos italianos produce un efecto ilustrativo que neutraliza la curiosidad del lector. El resultado sería una “inhibición” de la lectura que encuentra correspondencia en lo que el mismo Borges advertía en “La supersticiosa ética del lector”: “[...] ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales” (2004: 202).

4. La otra cara de la moneda: del paratexto al hipertexto

Es posible, sin embargo, aplicar al ensayo de Tommaso Scarano también una segunda lectura sesgada, en contraluz, que permite descifrar en el cuidadoso estudio de cada cuento un mapa que conecta los cuentos epilogados a otros textos de Borges. Me parece interesante insistir en este aspecto porque refleja el y remite al carácter “abierto” de los relatos de Borges, y permite al lector salir de una lectura lineal y elegir un camino de lectura personal dentro del universo narrativo del escritor argentino. En este sentido, a mi manera de ver, es posible concebir dicho paratexto dentro de una dimensión hipertextual, ya que su arquitectura guarda una relación de imitación con los relatos de Borges. Del mismo modo que los textos del escritor argentino, éste está construido como una compleja red de referencias intertextuales a otros textos del autor. Es precisamente dicha imitación de la práctica intertextual característica de la literatura de Borges lo que permite inscribir este metatexto en una dimensión hipertextual.

El ensayo de Scarano presenta una arquitectura concéntrica constituida por tres estratos discursivos: título – epígrafes – apartados. La cita poética que constituye el título –“...repiten una trama/eterna y frágil, misteriosa y clara”– conforma un círculo que encierra todo el texto, ya que aparece en la apertura y volverá a presentarse en el cierre del texto como metáfora de la literatura del autor:

[...] le opere di Borges (come i racconti di questa raccolta) “ripetono una trama/ eterna e fragile, misteriosa e chiara”, al cui centro è sempre l'uomo e il mistero della sua esistenza e della sua morte, l'uomo con le sue angosce, il suo dolore, le sue sconfitte, le sue contraddizioni, il suo sentimento di solitudine e di inutilità, il suo destino tragico e patetico. (Scarano 1999: 171)

Al mismo tiempo, la elección de los versos de Borges ensancha idealmente el lugar peritextual del ensayo, así como sus posibilidades paratextuales, puesto que se sugiere que el ensayo se podría concebir como paratexto tanto de *El Aleph* como de *Historia de la noche*; del mismo modo, también el pacto de lectura que en este caso el postfacio determina queda afectado, dado que se establece implícitamente la estrecha conexión entre narrativa y poesía.

En la misma línea, el entramado textual se enriquece por el hecho de que el texto está dividido en siete apartados, introducidos cada uno por un epígrafe, que a su vez resulta extraído de poemas de Borges. Dicha elección amplifica, una vez más, el contrato de lectura citado. Las inscripciones son las siguientes: “Al destino piacciono le ripetizioni,/ le varianti, le simmetrie (La trama)” (Scarano 1998: 157), “...Non esiste al mondo /cosa che non sia altra, o contraria, o nessuna (L'ingenuo)” (Scarano 1998: 158), “e sentí che era suo quel destino (Rafael Cansinos Asséns)” (Scarano 1998: 162), “...un fatale ieri inevitabile (Il passato)” (Scarano 1998: 164), “fino a un'ora che già conosce il Destino (Frammento)” (Scarano 1998: 166), “...fosse almeno/ questo l'ultimo giorno dell'attesa (Il labirinto)” (Scarano 1998: 167), y “l'atto di intendere l'universo/ sia pur fallacemente... (La clessidra)” (Scarano 1998: 169).

Es interesante notar que estos epígrafes abarcan una dimensión vertical y horizontal, porque, por un lado, introducen el tema de los relatos de *El Aleph* que el crítico presentará en cada apartado, y, por el otro, vinculan los mismos relatos que se analizarán a otros textos, poéticos todos, de Borges. En particular, este segundo aspecto me parece importante, ya que el mismo autor indica entre paréntesis la fuente de la cita –“La trama” (*El Hacedor*), “El ingenuo” (*La moneda de hierro*), “Rafael Cansinos Asséns” (*El otro el mismo*), “El pasado” (*El oro de los tigres*), “Fragmento” (*El otro, el mismo*), “El laberinto” (*Elogio de las sombras*), “La clepsidra” (*La moneda de hierro*)–, y, de este modo, propicia e impulsa una dirección de lectura que excede los límites del libro y lleva al lector hacia otras esferas textuales. Esta estrategia reproduce uno de los rasgos más consabidos de la construcción literaria de Borges, es decir, la eliminación de los referentes extratextuales de los relatos y su sustitución por otros referentes textuales, en una cadena sin fin de reenvíos.

Además de una lectura que rebasa los límites del volumen, la colocación que Scarano le da a los relatos de *El Aleph* dentro de cada apartado designan una posibilidad ulterior de lectura ya que se trasgrede la sucesión indicada por el índice, facilitando, en cambio, una lectura por saltos.

De este modo, el ensayo y el primer apartado se abren con la presentación del relato “Abenkhaçàn il Bokhari, morto nel suo laberinto”, el cual se presenta como modelo de la geometría laberíntica, y a la vez lúcida y rigurosa, que caracteriza las narraciones de Borges. Al mismo tiempo, se establece una relación del relato con un elemento epitextual, es decir, una reseña de Borges a una novela de Sylvia Bullrich, reseña aparecida en la revista *Sur* en 1944. El crítico cita una observación de Borges: “Sotto la penna di J.L.B. (ad esempio), un argomento ingegnoso come questo sarebbe stato sottoposto a un ferreo sistema di simmetrie, di coincidenze e di contrasti” (Scarano 1998: 157).

El relato “I teologi” comparte el segundo apartado con “L’immortale” y “L’uomo sulla soglia” por el tema común de la identificación problemático del otro y el mismo, y los primeros dos, a su vez, Scarano los vincula a “Il tintore mascherato Hakim de Merv” (en *Historia universal de la infamia*) por transfigurarse los inmortales en la imagen de los dioses degradados de la cosmogonía de Hakim de Merv.

A “Storia del guerriero e della prigioniera” y “Biografia di Tadeo Isidoro Cruz” está dedicada la tercera sección, ya que los textos se centran sobre el problema del destino –como fruto de una casual elección o reconocimiento y reencuentro–; mientras que la cuarta sección está dedicada a “L’altra morte” y a “Deutsches Requiem”. La relación de *El Aleph* con *Ficciones* está subrayada a través de la conexión del protagonista de “L’altra morte” Pedro Damián con las vicisitudes de Johannes Dahmann de “Il sud” y Hladík de “Il miracolo segreto”. Al mismo tiempo, el rescate interior de Damián le sirve a Scarano para establecer un vínculo por contraste con Isidoro Acevedo en el homónimo poema de *Cuaderno San Martín*. Otra oposición establecida es la que interesa Otto Dietrich zur Linde, protagonista de “Deutsches Requiem”, y el inquisidor del homónimo poema (*La moneda de hierro*), ya que aquél no lamenta la vida justa no vivida, sino que, como Francisco Laprida, protagonista de

“Poema conjetural” (*El otro el mismo*) descubre una teología individual “che gli rivela l’ordine segreto dei suoi atti” (Scarano 1998: 165).

Arquetipo del cuento “El muerto” reside en el relato “El mago postergado” (*Antología de literatura fantástica* y, sucesivamente, *Historia universal de la infamia*) y cuyo argumento procede del *Libro de los ejemplos del conde Lucanor* y de *Patronio* de Juan Manuel; mientras que la demora del Minotauro de “La casa de Asterión” encuentra su reflejo en la biblioteca de “La biblioteca de Babel” (*Ficciones*), los dos réplica y símbolo del universo y de sus secretos insondables. Paralelamente, la espera de Asterión es la misma de Villari, protagonista de “La espera”.

La última reflexión está dedicada a los relatos “El Aleph”, “La escritura de Dios”, “El Zahir” y “La busca de Averroés”, los cuatro unidos por presentar el anhelo a la visión –como comprensión– estática del universo y lo divino. Una vez más, se establece la referencia a un elemento epitextual, y, sin embargo, anunciado en la dedicatoria del relato. Scarano no puede eximirse de aludir a la relación de amistad entre el autor argentino y Estela Canto, citando, en particular, una carta escrita por Borges a su amiga, donde el escritor habla de la gestación del cuento “El Aleph” y de su voluntad de dedicárselo.¹² La cita está tomada del volumen *Borges en contraluz* y recita: “Esta semana concluiré el borrador de la historia que me gustaría dedicarte: la de un lugar (en la calle Brasil) donde están todos los lugares del mundo. Tengo otro objeto semimágico para ti, una especie de calidoscopio” (Scarano 1998: 58).

Además de utilizar los versos del título como ya mencionado, el ensayo se cierra con una referencia al prólogo de Borges a su *Antología personal* (1961): “All’ordine cronologico ho preferito quello di «affinità e diversità»” (Scarano 1998: 171). Detrás de esta cita es posible leer la misma intención que mueve la organización del paratexto considerado y, por esto, la voluntad por parte del crítico italiano de legitimar su elección adheriendo a los criterios establecidos por el autor argentino. Si la desventaja de paratextos argumentativos y explicativos como el analizado reside en su dimensión vertical, que corre el riesgo de quitarle libertad al lector, su dimensión horizontal hace del texto un mapa que permite al lector desplazarse por saltos en la lectura.

La dimensión hipertextual de este metatexto desencadena un proceso de democratización de los saberes ya que se dirige al lector y lo llama en causa; por su complejidad y profundidad de análisis, este tipo de estudios remarca la crisis del concepto monolítico de autor fundado en las categorías tradicionales de firma y propiedad intelectual, ya que el lector es puesto en la condición de elegir sus trayectos de lectura. Al mismo tiempo, siempre a partir de la perspectiva hipertextual, el epílogo citado reafirma también el fin de los conceptos de unidad y unicidad del texto: los relatos de Borges, ya “abiertos” de por sí –y utilizo el término en relación con el concepto de *opera aperta* de Umberto Eco–, se presentan al lector filtrados por una hiper retórica

12 Es conocida la relación que une Estela Canto al cuento de Borges, ya que ella será la que transcribirá a máquina el manuscrito del mismo en 1945, como ella misma recuerda en *Borges a contraluz*: “El original quedó en casa y las hojas dactilografiadas fueron llevadas a la revista Sur, donde se publicó el cuento” (1999: 89). Ella lo vendió en 1985 a la casa de remates Sotherby’s de Nueva York, donde la Biblioteca Nacional de Madrid lo adquirió.

que amplifica su apertura, ya que están explícitamente colocados y recolocados dentro de una red de otros textos que les permiten existir sólo como parte de un diálogo complejo y polifónico.

Siguiendo la sugestión de Robert Coover en un artículo aparecido en el *New York Times* en 1992, a través de estos paratextos hipertextuales el lector se vuelve compañero de viaje del escritor, ambos se hacen en cierto modo autores, concepto que encuentra confirmación con lo afirmado por Borges en *Inquisiciones*, donde el argentino afirma que el prólogo es este fragmento de la obra donde cambia el estatus del autor, quien desde entonces “es menos autor”, se asemeja al lector, en cierto modo resumiendo su papel y actitud (Borges 1994: 7). Cada lectura de la obra significa su transformación, su reinterpretación, su nueva faz. El lector es un partícipe legítimo del autor dado que, leemos en el prólogo a *Para las seis cuerdas*, “toda lectura implica una colaboración, y casi una complicidad” (2002: 331). La misma idea se repite en el prólogo al ciclo de conferencias titulado *Borges oral* (1979), donde la ponencia, igualmente que la lectura, se revela como una obra en colaboración del destinatario y del autor (10).¹³ Tal vez las palabras más adecuadas para un prólogo o un epílogo a la narrativa de Borges son las que sugiere él mismo en “La supersticiosa ética del lector” para definir la Literatura: “la literatura es un arte que sabe profetizar aquél tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin” (2004: 205).

13 En múltiples prefacios o postfacios de Borges se reitera la apóstrofe a un lector “ideal”, “invisible”, “curioso” y esperado. Como sugiere Adam Elbanowski, “El apóstrofe al lector tiene, en primer lugar, un carácter de la exhortación para seguir inventando. Expresa un deseo del autor para que su obra continúe en la mente e imaginación del lector” (2001: 106). En el epílogo a *El libro de arena* dice: “Espero que las notas apresuradas que acabo de dictar no agoten este libro y que sus sueños sigan ramificándose en la hospitalaria imaginación de quienes ahora lo cierran” (2003a: 73). Cabe recalcar una forma particular del discurso preliminar o final, reflejada en la obra propiamente dicha. Tanto los textos orales, como el mencionado ciclo de conferencias, como también los textos propiamente dichos, poseen características del diálogo que el escritor ciego entabla con sus lectores. Borges no escribe, él habla, dirigiéndose al lector. Su texto parece ser dictado más que escrito, siendo una voz del escritor quien no puede ver. Este monólogo, sin embargo, siempre confluye en un diálogo implicado puesto que por su presencia perceptible el lector deja huellas en el proceso creativo. “Al dictar estas líneas”—afirma en “Emanuel Swedemborg: *Mystical Works*”—, siento que me detiene la incredulidad del lector como un alto muro de bronce” (2003b: 144).

Bibliografía

- AA.VV. (1996). *Borges, Calvino, la literatura (El coloquio en la isla)*. Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Madrid: Fundamentos, 2 vol.
- Adorno, Theodor (2013). “El esquema de la cultura de masas”, en: *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 281-316.
- Ainsa, Fernando (1996). “Los sueños de Borges y Calvino revisitados por Marco Polo”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 553-554: 105-120.
- Alvarado, Maite (1994). *Paratextos*. Instituto de Lingüística. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones.
- Bellini, Giuseppe (1982). “Borges e la letteratura italiana”, en: *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di linguaspagnola*. Milán: Cisalpina/Goliardica, pp. 305-319.
- Bellini, Giuseppe (1999). “Ricordi e impressioni intorno a Borges”, en: Alfonso de Toro/Susanna Regazzoni (eds.). *El siglo de Borges*, vol. II. Madrid: Iberoamericana, pp. 183-188.
- Bernardi Guardi, Marco (1979). *L'io plurale: Borges et Borges*. Milán: Il Falco.
- Blanchot, Maurice (1969). “El Infinito literario: El Aleph”, en: *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 109-112.
- Borges, Jorge Luis (1955). *La biblioteca di Babele*. Turín: Einaudi.
- Borges, Jorge Luis (1961). *Finzioni. La biblioteca di Babele*. Turín: Einaudi.
- Borges, Jorge Luis (1967). *Finzioni*. Turín: Einaudi.
- Borges, Jorge Luis (1984). *Tutte le opere*, vol. I. Milán: Mondadori.
- Borges, Jorge Luis (1985). *Tutte le opere*, vol. II, Milán: Mondadori.
- Borges, Jorge Luis (1994). *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis (1997). *Finzioni*. Turín: Einaudi.
- Borges, Jorge Luis (2002). *Obras completas*, vol. II. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2003a). *Obras completas*, vol. III. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2003b). *Obras completas*, vol. IV. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2004). *Obras completas*, vol. I. Buenos Aires: Emecé.
- Calvino, Ítalo (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- Coover, Robert. “The end of books?”. *New York Times*, 02.08.1992.
- Cro, Stelio (1971). *Jorge Luis Borges poeta, saggista e narratore*. Milán: Mursia.
- Elbanowski, Adam (2001). “Los límites del texto: el prólogo y el epílogo en Borges”, en: *Revista del CESLA*, 1: 100-123.
- Elbanowski, Adam (2009). “El prólogo y el concepto de la ficción en la literatura hispanoamericana”, en: *Revista del CESLA*, 12: 73-80.
- Galli de Ortega, Gloria (1999). “Borges e Italia, Italia en Borges”, en: *Revista de Literaturas Modernas*, 29: 161-174.
- Genette, Gerard (2001). *Umbrales*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Lucentini, Franco (1970). “Prólogo”, en: Jorge Luis Borges/Margarita Guerrero. *Manuale di zoologia fantastica*. Turín: Einaudi, pp. 7-8.

- Lucentini, Franco (1997). “Nota del traduttore”, en: Jorge Luis Borges. *Finzioni*. Turín: Einaudi, p. 149.
- Maison, Elvira Dolores (1992). “Algunos aspectos de la presencia de Borges en Italia”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507: 212-220.
- Melis, Antonio (2010). “Un labirinto che conduce al sud”, en: Jorge Luis Borges. *Finzioni*. Milán: Adelphi, pp. 175-186.
- Mitterand, Henri (1972). “Le discours préfaciel”, en: *Acte du Colloque de Toronto “Lecture sociocritique”*. Toronto University, pp. 3-13.
- Olea Franco, Rafael (2015). “Sobre la difusión de Borges en el mundo”, en: *El legado de Borges*. México D.F.: El Colegio de México, pp. 257-274.
- Ortega, Julio (1981). “Borges y la cultura hispanoamericana”, en: *Asedio a Jorge Luis Borges*. Madrid: Ultramar, pp. 23-42.
- Paoli, Roberto (1977). *Borges, percorsi di significato*. Messina/Firenze: D’Anna.
- Paoli, Roberto (1992). *Tre saggi su Borges*. Roma: Bulzoni.
- Paoli, Roberto (1994). *Presencia de Borges en la literatura italiana contemporánea*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras.
- Paoli, Roberto (1997). *Borges e gli scrittori italiani*. Nápoles: Liguori.
- Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Porqueras Mayo, Alberto (1957). *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Porqueras Mayo, Alberto (1972). *Temas y formas de la literatura española*. Madrid: Gredos.
- Regazzoni, Susanna (2007). “Borges y Dante: la construcción del canon por sí mismo”, en: Alfonso de Toro (ed.). *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*. Hildesheim: Olms, pp. 77-88.
- Rosenzvaig, Eduardo (1991). *El Sexo Del Azúcar*. Santa Fe: Ediciones Letra Buena.
- Sabato, Ernesto (2014). “Los dos Borges”, en: *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (1995). *Borges un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Scarano, Tommaso (1998). “...repiten una trama/eterna y frágil, misteriosa y clara”, en: Jorge Luis Borges. *L’Aleph*, Milán: Adelphi, pp. 155-171.
- Tentori Montalto, Francesco (1959). “Prefacio”, en: Jorge Luis Borges. *El Aleph*, Milán: Feltrinelli, pp. 9-15.
- Tentori Montalto, Francesco (2011). “Nota”, en: Jorge Luis Borges. *El Aleph*, Milán: Feltrinelli, pp. 173-179.
- Terracini, Lore (1988). “Un lettore d’eccezione: Borges legge Dante”, en: *I codici del silenzio*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, pp. 53-72.
- Vian, Cesco (1980). *Invito alla lettura di Borges*. Milán: Mursia.
- “La setta della Fenice”, en *La Repubblica*, 07.10.1987, en: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/10/07/la-setta-della-fenice.html>; 18.10.2016.

Trinidad Barrera

Universidad de Sevilla

BORGES, LECTOR DE BIOY

En 1940 Borges prologó la novela, *La Invención de Morel*, de su entrañable amigo Adolfo Bioy Casares, dicho prólogo, fechado el 2 de noviembre de 1940, se convirtió inmediatamente en una declaración de principios sobre gustos narrativos puestos en práctica. Por esas mismas fechas, Borges había escrito uno de sus cuentos más célebres, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” donde explícitamente había mencionado a Bioy pero donde además, a todo lo largo del relato hizo varios guiños ocultos sobre la relación que ambos mantenían por aquellas décadas. Las interrelaciones entre estos textos resultan muy significativas.

Antes de la aparición en *El jardín de senderos que se bifurcan* y en la posterior *Ficciones*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” vio la luz en la revista *Sur* (número 68, mayo de 1940). Y en ese mismo año, meses después, lo incluyen en la *Antología de la literatura fantástica* (diciembre de 1940), punto de referencia obligada en el juego especular entre Borges, Bioy Casares y su esposa Silvina Ocampo.

Si nos detenemos en el comienzo del relato borgiano, advertiremos varias cosas:

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) y es una reimpression literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. *Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal.* Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.¹ (*OC*, I: 431)

Un dato a tener en cuenta es que, aunque Bioy publica *La invención de Morel* en 1940, un fragmento de la misma había aparecido ese mismo año en *Sur*, número 72. Borges, unido en aquel tiempo por una fraternal amistad con Bioy, prologa la novela, estableciéndose de entrada un triángulo cuyo vértice fue la revista *Sur* que Victoria Ocampo, hermana de Silvina, dirigía con mano firme.

1 La cursiva es mía.

Si reparamos en el párrafo en cursiva podemos deducir sin temor que la novela sobre la que discutían era *La invención de Morel*, ya que remite a una síntesis perfecta de su argumento. Entre el prólogo borgiano que analiza la novela de Bioy y el cuento borgiano en el que figura la conversación con Bioy se produce un interesante juego especular, amén de las lecturas en común. El prólogo borgiano a *La invención* dice de Bioy pero dice, más si cabe, de las preferencias literarias borgianas.

Así se manifiesta en este paratexto famoso:

Stevenson, hacia 1882, anotó que los lectores británicos desdeñaban un poco las peripecias y opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado. José Ortega y Gasset –*La deshumanización del arte*, 1925– trata de razonar el desdén anotado por Stevenson y estatuye en la página 96, que “*es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior*”, y en la 97, que esa invención “*es prácticamente imposible*”. En otras páginas, en casi todas las otras páginas, aboga por la novela “*psicológica*” y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril. Tal es, sin duda, el común parecer de 1882, de 1925 y aún de 1940. Algunos escritores (entre los que me place contar a Adolfo Bioy Casares) creen razonable disentir. Resumiré, aquí, los motivos de ese disentiimiento. (Borges 1982: 89)

El autor de *Ficciones* establece de entrada un desigual triángulo: el novelista inglés Stevenson, el maestro por excelencia de la novela de aventuras; el crítico español José Ortega y Gasset, en un libro de referencia obligada en aquellos años y en especial con el arte de vanguardia, y Adolfo Bioy Casares, escritor novel por entonces. Stevenson, el gran novelista de la aventura, *La isla del tesoro* y tantas otras, es tomado aquí para referirse al ensayo *Familiar Studies of Men and Books* de 1882. El escritor inglés, novelista, poeta, ensayista, viajero, supo tener un sexto sentido para diseccionar los gustos literarios novelescos de su tiempo, como quedó reflejado en sus ensayos. La referencia es certera. No se olvidó Borges de su querido Stevenson cuando lo eligió para su *Biblioteca personal*. En el prólogo que le dedicara en él, dejó dicho: “El alter ego, que los espejos de cristal y el agua han sugerido a las generaciones, preocupó siempre a Stevenson... Es uno de los autores más escrupulosos, más inventivos y más apasionados de la literatura” (Borges 1988: 97). El doble, el espejo, el agua, entre otros detalles, además de la capacidad inventiva, que el argentino asumirá simbólicamente para sus relatos.

Por otro lado, si analizamos las razones de su referencia al filósofo español convendría aclarar a priori que las ideas que Borges pone en boca de Ortega están contenidas en el ensayo “Ideas sobre la novela” y no en el que lleva por título “La deshumanización del arte”, aunque ambos ensayos estén relacionados. Muy probablemente cite *La deshumanización del arte* porque en la edición de Espasa Calpe se contenían ambos y el nombre que daba título al libro era *La deshumanización del arte y otros ensayos*.

En “Ideas sobre la novela” Ortega pone en práctica las teorías desarrolladas en *La deshumanización del arte* para explicar la crisis de la novela de entonces. Su interés por la teoría y crítica literaria tuvo su origen en el análisis de las obras barrojanas,

a propósito especialmente de la publicación de *Las figuras de cera* (1924) y la defensa que el propio Baroja hace en su prólogo de su concepción narrativa. Al defender que la novela es más verdad que la historia, aseveración que pone en boca de Leguía, defiende su concepto del arte y de la realidad y apostilla.: “el *Quijote* da más impresión de la España de su tiempo que ninguna obra de los historiadores [nuestros]. Y lo mismo le pasa a *La Celestina* y *El gran tacaño*” (OC, IV: 174). Las relaciones entre realidad y ficción ya preocupaban al escritor vasco y Ortega hace suyo ese punto de partida para su reflexión sobre la crisis de la novela en lo referente a la búsqueda de nuevos temas y nuevos estímulos lectores. Su defensa de lo imaginativo e intelectual frente a los argumentos lleva a Ortega a plantearse la encrucijada en la que parece hallarse la novela, ante la dificultad de encontrar temas que satisfagan el gusto lector. Por ahí empieza a colarse la importancia de lo imaginativo o los juegos del intelecto que podrán desembocar en una novela “deshumanizada”. La morosidad se superpone a la importancia de los hechos, la irrealidad no es óbice para el deleite, tampoco la cotidianidad, el autor puede así sumergirse en un mundo creado por el autor que consiga aislar al lector, y ese mundo imaginario va a ser lo más importante. Los personajes deben mostrarse abiertamente por medio de sus actuaciones, sin importar que éstas bordeen la inacción, o que el relato caiga en lo cotidiano.

Es esta línea de pensamiento orteguiano la que está en la base de su defensa pues rápidamente continúa Borges en el siguiente párrafo del prólogo ahondando en la oposición novela psicológica frente a novela de aventuras, tomando como punto de referencia a los narradores rusos y a Marcel Proust entre los exponentes de la primera y aludiendo a obras canónicas de la segunda modalidad, tales como *El asno de oro* de Apuleyo, *Simbad, el marino* o el *Quijote*. Y dice así:

El primero (cuyo aire de paradoja no quiero destacar ni atenuar) es el intrínseco rigor de la novela de peripecias. La novela característica, “psicológica”, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela “psicológica” quiere ser también novela “realista”: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del Asno de Oro, de los siete viajes de Simbad o del Quijote, le impone un *riguroso argumento*.² (Borges 1982: 89-90)

Un riguroso argumento pero, al mismo tiempo, como novela de aventuras, apuesta por la condición de objeto artificial. No otra cosa es el universo de Morel, como lo es el de Tlön, una nota sobre una enciclopedia imaginaria que muestra un evidente para-

2 La cursiva es mía.

lelismo con la realidad imaginaria que idea Morel. A nuestro entender Tlön y *La invención* comparten los mismos presupuestos pero con factura diferente, más intelectual y filosófica en el caso borgiano, más novelesca en el caso de Bioy. La teoría y la práctica. Dice Alazraki, a propósito de Tlön, que “el mundo imaginario de Tlön proyecta una imagen oblicua de nuestro propio mundo” (Alazraki 1977: 80), frase que bien podríamos adjudicar al inventor Morel, el mundo imaginado por Morel proyecta una imagen oblicua de nuestro propio mundo.

Continúa Borges añadiendo más genealogías:

He alegado un motivo de orden intelectual; hay otros de carácter empírico. Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, *esa primacía es la de las tramas*. Stevenson es más apasionado, más diverso, más lúcido, quizá más digno de nuestra absoluta amistad que Chesterton; pero los argumentos que gobierna son inferiores. De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos, pero no amonedó su impresión de *unutterable and self-repeating infinities* (*infinidades indecibles y de auto repetición*) en fábulas comparables a las de Kafka. Anota con justicia Ortega y Gasset que la “psicología” de Balzac no nos satisface; lo mismo cabe anotar de sus argumentos. A Shakespeare, a Cervantes, les agrada la antinómica idea de una muchacha que, sin disminución de hermosura, logra pasar por hombre; ese móvil no funciona con nosotros. Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy o diferirá de mañana; pero considero que ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como *The turn of the screw*, como *Der Prozess*, como *Le Voyageur sur la terre*, como ésta que ha logrado, en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares. (Borges 1982: 90)

Otro autor dilecto para Borges fue Thomas de Quincey, famoso por sus *Confesiones de un inglés comedor de opio* (1821), una obra crucial en la trayectoria del escritor inglés. Es sabida la admiración que Borges sentía hacia él, desvinculándolo en buena medida de su adicción, como ejemplo de la fantasía pura. De Quincey, junto a S.T. Coleridge, forma un dúo admirable para el argentino. En los escritos de Borges la lista de aplausos a de Quincey es interminable. Elegido también para su *Biblioteca personal*, le dedica un prólogo en el que dice: “A nadie debo tantas horas de felicidad personal.... El goce intelectual y el goce estético se aúnan en su obra” (Borges 1988: 91-92).

Vendrán después las citas de Julien Green, Franz Kafka y Henry James, pero ¿qué lazo de unión tienen las obras citadas de estos tres escritores? Indudablemente lo fantástico, el argumento desde la óptica de lo fantástico. Y en esa triada coloca a su amigo Bioy, a nivel de igualdad:

Las ficciones de índole policial –otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos– refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un sólo postulado fantástico pero no sobrenatural. El temor de incurrir en prematuras o parciales revelaciones me prohíbe el examen del argumento y de las muchas delicadas sabidurías de la ejecu-

ción. Básteme declarar que Bioy renueva literariamente un concepto que San Agustín y Orígenes refutaron, que Louis Auguste Blanqui razonó y que dijo con música memorable Dante Gabriel Rossetti:

I have been here before,

But when or how I cannot tell: I know the grass beyond the door, The sweet keen smell, The sighing sound, the lights around the shore ...

En español, son infrecuentes y aún rarísimas las obras de imaginación razonada. Los clásicos ejercieron la alegoría, las exageraciones de la sátira y, alguna vez, la mera incoherencia verbal; de fechas recientes no recuerdo sino algún cuento de *Las fuerzas extrañas* y alguno de Santiago Dabove: olvidado con injusticia. *La invención de Morel*, (cuyo título alude filialmente a otro inventor isleño, a Moreau), traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo.

He discutido con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta. (Borges 1982: 90-91)

La alusión al volumen de cuentos de Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas* (1906), es justa ya que es conocido su importante y destacado papel en la configuración del cuento fantástico argentino; más insólita es la alusión al amigo de las tertulias con Macedonio Fernández, el olvidado, como dice, Santiago Dabove (1889-1951), cuyo volumen de cuentos póstumo, *La muerte y su traje* (1961) coquetea con la ciencia ficción lo que le permite a Borges el enlace con la novela de Bioy.

De Argentina a Inglaterra. En esta ocasión con el prerrafaelista más conocido Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), muy admirado por Borges,³ quien sale a colación a propósito de unos versos que remiten al poema “Sudden Light” dedicado a su amada Lizzie Siddal, incluido en su colección *Poems* que reúne composiciones escritas entre 1847 y 1881. Rossetti, pintor prerrafaelista, de vida tumultuosa y agitada del que se recuerda, entre otras cosas, su obsesión por Lizzie, le trae a la memoria la obsesión del isleño por Faustine y el tema de lo “ya visto o vivido”, tan importante en la novela de Bioy.

I have been here before,
 But when or how I cannot tell:
 I know the grass beyond the door,
 The sweet keen smell,
 The sighing sound, the lights around the shore.
 You have been mine before,-
 How long ago I may not know:
 But just when at that swallow's soar
 Your neck turned so,
 Some veil did fall, -I knew it all of yore.
 Has this been thus before?
 And shall not thus time's eddying flight
 Still with our lives our love restore

3 Fue tema de una de sus lecciones recogidas en *Borges, profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires* Edición, investigación y notas: Martín Arias & Martín Hadis, Buenos Aires, 2000.

In death's despite,
And day and night yield one delight once more?⁴ (Rossetti 1881: 242)

Por último, destaquemos de este final del prólogo la alusión a Blanqui, Luis Auguste Blanqui (1805-1881), activista político, revolucionario y socialista francés que organizó el movimiento estudiantil de París, y luchó por la república y el socialismo. Sus escritos ejercieron una enorme influencia en su país durante el siglo XIX, pero ¿qué le atrae a Borges de este revolucionario francés? Su obra *La eternidad a través de los astros. Una hipótesis astronómica* (1872), base para la utilización del tiempo cíclico. El influjo del pensador francés en la obra de Bioy no se limita a esta novela, está presente también en algunos de los cuentos de *La trama celeste* (1945).⁵

Según el libro de Blanqui, el número de elementos que configuran la materia es finito pero no ocurre así con el espacio y el tiempo que son infinitos. Partiendo de esta hipótesis, Blanqui nos plantea un universo en constante movimiento que sufre continuas recombinaciones de la materia de todas las formas posibles. Si los elementos son los mismos en todo el universo, y además finitos, las combinaciones no pueden ser ilimitadas. Si tenemos en cuenta que espacio y tiempo sí son infinitos, la multitud de copias de cada combinación serán infinitas. De ahí a admitir que existen copias infinitas de nuestro planeta, no hay más que un paso, tenemos infinitos dobles en infinitas tierras, luego lo que ocurrirá ya ha ocurrido, aún cuando queramos evitarlo. La eternidad estará así llena de repeticiones. Dichas teorías vienen como anillo al dedo a la justificación de las imágenes morelianas.

Entre Borges y Bioy se establece, por un lado, un entramado de correspondencias especulares que van desde “Tlön...” al prólogo borgiano de la pionera novela de Bioy, pasando por la *Antología* y al que añadiríamos la reseña de Bioy a *El jardín de senderos que se bifurcan*, donde se incluía el cuento borgiano. Una prueba de la interrelación entre ambos, pero sobre todo de las ideas y lecturas compartidas en aquella década que se reflejarán además en sus publicaciones conjuntas. En ese sentido debemos tener en cuenta las múltiples alusiones a escritores que Borges despliega en el prólogo a *La invención de Morel* que enlazan con sus conceptos sobre la novela de aventura, la imaginación razonada, la ciencia ficción, la fantasía, las teorías metafísicas sobre la concepción del universo y un largo etcétera. Dichas genealogías literarias no son sino formas sutiles de insertar la novela de su amigo en una ilustre tradición.

4 Citamos por la edición de *Poems* (1881). Dicho poema fue escrito en 1853 o 1854 y publicado por vez primera en 1863 en la antología *Poems: An Offering to Lancashire* (1863: 25), con una última estrofa diferente: “Before may be again/Oh!, press my eyes into your neck/shall we not be for ever lain/this for love's sake/ and sleep and wake, yet never break the chain”. Aquí hemos recogido la versión definitiva.

5 Este influjo ha sido estudiado por varios críticos, entre los que se cuentan Block de Behar, a quien debemos una edición anotada de su obra.

Bibliografía

- AA.VV. (1863). *Poems: An Offering to Lancashire*. London: Emily Faithfull and Co.
- Alazraki, Jaime (1977). *Versiones, Inversiones, Reversiones*. Madrid: Gredos.
- Baroja, Pío (1924). “Las figuras de cera”, en: *Obras Completas*, vol. IV, Madrid: Taurus, pp. 171-303.
- Bioy Casares, Adolfo (1982). *La Invención de Morel*. Madrid: Cátedra.
- Blanqui, Louis- Auguste (2000). *La eternidad a través de los astros*. Traducción y notas de Lisa Block de Behar. México: Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis (1982). “Prólogo”, en: Adolfo Bioy Casares, *La Invención de Morel*. Madrid: Cátedra, pp. 89-91.
- Borges, Jorge Luis (1988). *Biblioteca personal*. Madrid: Alianza Tres.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obras Completas*, vol. I, Barcelona: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis/ Ocampo, Silvina/ Bioy Casares, Adolfo (1977). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa.
- Ortega y Gasset, José (1999). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe.
- Rossetti, Dante Gabriel (1881). *Poems (A New Edition)*. London: Ellis & White, 29 Bond Street.
- Rossetti, Dante Gabriel (1996). *La casa de la vida*. Madrid: Hiperion.

Fabiola Cecere

Università Ca' Foscari Venezia

EL INSOMNIO: VIRGILIO PIÑERA Y JORGE LUIS BORGES EN COMPARACIÓN

1. Los textos

El encuentro con Jorge Luis Borges es un acontecimiento clave en el camino literario del escritor cubano Virgilio Piñera en sus viajes intermitentes a Buenos Aires, entre los años 40 y 50.¹ La crítica subraya la relevancia del evento principalmente por dos razones: en primer lugar, porque lleva a la publicación de los primeros cuentos de Piñera (“En el insomnio” y “El señor ministro”) y, por lo tanto, al primer reconocimiento de su talento literario fuera de Cuba; en segundo lugar, porque la divulgación de esta narrativa en el sur del continente confirma que no se lee la obra de Piñera en su país natal y muestra la poca adecuación de su escritura dentro al canon de la isla y, en particular, de aquel del grupo *Orígenes*, reunido alrededor de las figuras de Cintio Vitier y José Lezama Lima.²

Esa primera publicación narrativa en Buenos Aires se muestra significativa para leer y analizar el tema del insomnio propuesto por Piñera en relación con algunos escritos de Borges.

Cabe subrayar que los vínculos que el autor cubano establece con la sociedad letrada argentina datan de un periodo anterior a su primera estancia en Buenos Aires. En los años 40, Adolfo Fernández de Obieta es uno de los tempranos lectores (y admiradores) de las propuestas de Piñera, conocidas a través de la lectura de las revistas culturales cubanas que circulan en Argentina. Una carta que Fernández de Obieta escribe en 1942, efectivamente, muestra una recepción distinta de los textos piñerianos con respecto a las críticas adversas que hasta aquel momento el autor había sufrido en Cuba:

1 Virgilio Piñera residió en el país durante doce años: desde 1946 hasta 1947, como becario de la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires, desde 1950 hasta 1954, como empleado administrativo del Consulado de Cuba, y desde 1955 hasta 1958, como corresponsal de la revista *Ciclón* dirigida por José Rodríguez Feo.

2 Recuérdese que también su primera novela, *La carne de René*, se publica en Argentina en 1952, así como el primer volumen de *Cuentos fríos* en 1956. A este propósito, cabe señalar que tuvieron que pasar diez años desde la difusión de sus cuentos en Argentina para que en su país natal se hiciera referencia a Piñera cuentista. También esta anécdota subraya la dificultad de recepción con la que el autor se ha enfrentado en la isla.

Me ha gustado muchísimo su *Conflicto* –escribe de Obieta– y me ha dejado en un estado de saturación bastante maravillosa y melancólica. Me parece una pieza insigne de fantasía, de ingenio, de tristeza, de poesía. Y metafísicamente irrefutable...[...] Yo lo felicito interminablemente sobre tantas resoluciones y detalles. [...] Su revista me atemoriza de perfección e inteligencia. (Espinosa 2003: 107-108)

En el mismo año, Fernández de Obieta pide a Piñera una colaboración para la revista *Papeles de Buenos Aires* y le publica *Poema para la poesía*. La primera estancia del autor cubano en el continente se desarrolla en 1946, cuando, después de años turbulentos por la estrechez económica y cultural padecida en la isla, decide experimentar nuevas rutas artísticas. En un período crucial de su camino literario, la ciudad porteña representa la posibilidad de perseguir un cambio estético y vital, en aras de la constante renovación a la que se debe someter el ejercicio literario.³

En aquel primer año en Buenos Aires, efectivamente, Piñera consigue publicar de nuevo: se trata del cuento “En el insomnio”, en la revista *Anales de Buenos Aires*, dirigida por Borges. Años más tarde lo ve incluido en la antología compilada por el mismo Borges junto con Adolfo Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios* de 1954 y también en *Sur*, que, en los años 70, incluye una selección de textos narrativos.⁴ Los cuentos de Piñera insertados en este volumen responden a una estética cuentística descarnada y esencial que, de alguna manera, es afín al corte al que apunta Borges y, por eso –se puede suponer– se muestra atractiva para el escritor argentino. Todos estos acontecimientos corroboran la buena recepción de las propuestas de Piñera en el sur del continente y amplían la distancia que lo separa de la crítica de su país. A este propósito, Antón Arrufat habló de una ‘torpeza de juicio’ que pertenece a los grandes críticos profesionales cuando se enfrentan a sus compatriotas y que, con respecto al caso de Piñera, se manifiesta de manera evidente (Espinosa 2003: 107).

El cuento del escritor cubano “En el insomnio” estimula el interés de Borges por el parentesco con su poema “Insomnio”, fechado 1936, relación ya destacada por Thomas Anderson (2006) y luego profundizada por Nancy Calomarde (2010). A este propósito es necesario recordar también la propuesta comparativa de María Dolores Adsuar Fernández (2009) por lo que respecta a otro tema común, el de la temporalidad, en los cuentos “El milagro secreto” de Borges (1942) y “El conflicto” (1943) de Piñera.

Con el objetivo de examinar el tema del insomnio en ambos autores, el presente trabajo se articula en algunos puntos fundamentales: después de revisar las peculiaridades del tiempo nocturno según Borges y Piñera, el primer objetivo es establecer un vínculo entre dos cuentos de Piñera, “En el insomnio” y “El infierno”, porque su-

3 En sus ensayos, Piñera se refiere a menudo al ejercicio literario y a su incesante transformación como “el único móvil del artista” (Areta Marigó 2015: 318), como la única ruta que todo intelectual debería seguir para construir su propia literatura, sin emular a nadie ni someter su escritura a elementos extraliterarios.

4 “En el insomnio” y “El señor ministro” son los primeros cuentos que aparecen en *Anales*. En cambio, en *Sur* se publican “El enemigo”, “La carne”, “La caída”, “El infierno” y “La gran escalera del palacio legislativo”.

gieren una lectura contigua.⁵ El paso siguiente será leer estos dos cuentos como si fueran una unidad, en una relación comparativa y contrastiva con otro poema de Borges, extraído de la colección *La cifra* (1981), titulado “Dos formas del insomnio”.

2. Borges

El protagonista del breve texto “En el insomnio” del autor cubano decide quitarse la vida por sufrir un insomnio inaguantable. La muerte, sin embargo, no pondrá fin a sus sufrimientos, ya que, como se declara al final del cuento, “el hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido. El insomnio es una cosa muy persistente” (Piñera 2008: 194). El relato juega con las tres palabras vigilia-infierno-eternidad, en la medida en que la eternidad (debida a la privación de sueño) supone una ausencia de destino, una condena interminable del sujeto. En el poema “Insomnio” de Borges, de 1936 –texto que Piñera a lo mejor conocía porque fue publicado en *Sur*– el yo poético propone una imagen parecida en los versos finales:

Creo esta noche en la terrible inmortalidad:
ningún hombre ha muerto en el tiempo, ninguna mujer, ningún muerto
porque esta inevitable realidad de fierro y de barro
tiene que atravesar la indiferencia de cuantos estén dormidos o muertos
aunque se oculten en la corrupción o en los siglos
y condenarlos a vigilia espantosa. (Borges 1936: 72)

Puesto que en la obra de Borges la esfera del insomnio constituye la otra cara imprescindible del sueño, tanto lo soñado estando dormido como lo soñado estando despierto puede ser el motor de la fantasía creadora del sujeto, esto es, de la producción del artista. A este propósito, se puede reflexionar sobre el personaje de “Las ruinas circulares”, quien, por más que el insomnio lo irrite, necesita soñar estando consciente, o sobre Juan Dahlmann de “El Sur”, cuya historia podría leerse como un delirio, en el que se comenta a sí mismo que “alguna vez durmió” (Borges 1984: 200). Estos, como otros célebres relatos, remiten al ámbito de la creación textual y artística, tan recurrente en la producción del autor argentino. Un proceso que se desarrolla a menudo en un tiempo nocturno. Por lo tanto, cabe recordar la importancia de la imagen de la noche en la obra de Borges, sobre todo en su poesía temprana, al plantear temáticas cruciales en este estudio comparativo.

El tiempo nocturno de Borges se divide en dos noches, la del dormir y la del soñar. La segunda constituye una condición preliminar para todo proceso creativo y artístico. Esta se presenta como una página en blanco para el sujeto, como un campo vacío, libre y vivo, que se ofrece a la potencia del sueño para ser rellenado y que, necesariamente, no puede ser una copia del día (Goloboff 1973: 7). Por estas características, la noche creativa de Borges muestra algunos rasgos en común con la ‘otra’ noche de la que Maurice Blanchot trata en *El espacio literario* (2002). En su estudio,

5 Señalo que también “El infierno” fue publicado por Borges.

el crítico francés la define como el tiempo en que, en el medio del silencio y del reposo, todo desaparece, pero vuelve a aparecer bajo otras formas:

La noche es la aparición del ‘todo ha desaparecido’. Es aquello que se presiente cuando los sueños reemplazan al sueño, cuando los muertos pasan por el fondo de la noche cuando el fondo de la noche aparece en los que han desaparecido. Las apariciones, los fantasmas y los sueños aluden a esa noche vacía. (Blanchot 2002: 147)

Es un tiempo que se aleja lentamente del mundo, que ya no pertenece al día y a sus cosas materiales. Es un tiempo ‘productivo’, es el paso que precede a la creación artística, porque en este el sujeto se convierte siempre en otro, experimenta, se acerca más a su intimidad y a lo esencial, condición necesaria para que se produzca una obra de arte.

A la hora de acercarse a este tema, el planteamiento de Maurice Blanchot constituye un contributo aclaratorio, ya que explica el origen de la importancia de este espacio nocturno a través del mito. El crítico señala que el proceso creativo se explica a partir de la leyenda de Orfeo y Eurídice y del error de impaciencia del dios poeta, que ya no puede cantar a su amada y, por lo tanto, ya no puede producir versos. En el mito, la mujer representa el arte que se puede alcanzar. En palabras de Blanchot, ella es “el punto profundamente oscuro hacia el cual parece tender el arte [...]. Ella es el instante en que la esencia de la noche se acerca como la *otra* noche” (Blanchot 2002: 154).

Sin embargo, Orfeo no cumple con su misión, se asusta por el camino oscuro que él mismo produce con el son de la lira y, víctima de la ansiedad, no respeta la condición de partida impuesta por los vigilantes del Hades donde se encuentra Eurídice. Ellos habían decidido que Orfeo no pudiera mirar a su amada hasta que ella estuviera a salvo bajo la luz del día (en otras palabras, hasta que pudiera producirse una obra de arte). Como afirma Zenia Yébenes Escardó (2007), el error de Orfeo revela que lo esencial es la oscuridad (de la noche) antes del día, es decir que es indispensable pasar y superar la *otra* noche para que se pueda crear y escribir.⁶

Bastan pocas referencias para observar cómo la dialéctica entre la fecundidad del tiempo nocturno y la producción de literatura resulta recurrente en la obra de Borges, a partir de los poemarios de los años 20 y 30, *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925). Las referencias pueden ser muchas: la noche llega “como una música esperada y antigua” (Borges 1974: 20) en el poema “Calle desconocida”, mientras que la “variedad de la noche” de “Casi juicio final” abre un espacio donde el yo lírico puede andar suelto, “atestiguar el mundo” y “conmemorar con versos la ciudad que le ciñe” (69).

La noche descrita en “Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad”, además, se revela como un tiempo hondo e intenso, que, en comparación con el día, favorece la plenitud creadora:

6 Blanchot, a este propósito, concluye que “el error de Orfeo parece ser entonces el deseo que lo lleva a ver y poseer a Eurídice; él, cuyo único destino es cantarle” (2002: 156).

En las trémulas tierras que exhalan el verano,
El día es invisible de puro blanco. El día
Es una estría cruel en una celosía,
Un fulgor en las costas y una fiebre en el llano.
Pero la antigua noche es honda como un jarro
De agua cóncava. El agua se abre a infinitas huellas,
Y en ociosas canoas, de cara a las estrellas,
El hombre mide el vago tiempo con el cigarro. (Borges 1974: 64)

Como ha destacado Cecil Wood (1980), la búsqueda de Borges en su deseo de trascender la realidad concreta se dirige hacia la noche porque esta abre posibilidades creadoras. Entre los elementos fronterizos que permiten el paso hacia la realidad deseada, los espacios urbanos juegan un papel decisivo, sobre todo las calles y los suburbios de Buenos Aires. En el poema de 1936, “Insomnio”, este proceso emerge de manera emblemática: en una noche insomne la realidad anhelada y pensada no se revela como algo agradable, el sujeto no logra conciliar el sueño por la imposición de una realidad repugnante: “En vano espero / las desintegraciones y los símbolos que preceden el sueño” (Borges 1936: 72). Tiende igualmente a su creación lírica, pero se encuentra en un escenario lúgubre, en un paisaje sucio y maloliente, que, de todas formas, es un espacio generador de figuras: ante sus ojos «abarrotados», el yo lírico ve desfilar imágenes pertenecientes a las experiencias molestas y desagradables, vividas hasta entonces.

En la lucidez de la vigilia los detalles de los sitios y de los hechos emergen con precisión, y la percepción de un tiempo que se repite provoca inquietud. El sujeto se muestra resistente a estas secuencias que recorren la mente, desea alejarse de la realidad, de los arrabales de Buenos Aires descritos como unos lugares despedazados y putrefactos:

Las fatigadas leguas incesantes del suburbio del Sur,
leguas de pampa basurera y obscena, leguas de execración.
no se quieren ir del recuerdo.

Lotes anegadizos, ranchos en montón como perros charcos de plata fétida:
soy el aborrecible centinela de esas colocaciones inmóviles.
Alambre, terraplenes, papeles muertos, sobras de Buenos Aires. (Borges 1936: 72)

La pesadumbre de las imágenes materializadas ante el hombre dilata el tiempo del insomnio y acentúa el carácter espantoso de la realidad descrita, soñada y vivida simultáneamente. Además, supone una eternidad turbadora, que, como el poeta escribe, “atraviesa la indiferencia de cuantos estén dormidos o muertos” (Borges 1936: 72). Como subraya Juan Arana, allí donde está la idea de lo eterno, Borges revela siempre su declarado anhelo de plenitud (Arana 1999: 210). Por lo tanto, introduciendo en la última estrofa del poema el concepto de la inmortalidad –como se cita al principio del análisis–, relacionado con el de una vigilia espantosa, donde el hombre está metido en todos los tiempos y los espacios, Borges sugiere que la creación también es posible en un estado de insomnio, no solo en el sueño (Wood 1980: 813). El escritor argenti-

no propone una operación verbal parecida, –como señala Nancy Calomarde– en el ensayo “La Duración del Infierno” (*Discusión*, 1932) cuando declara: “Esta vigilia desconsolada ya es el Infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad. Entonces desperté de veras: temblando” (Borges 1989: 238).

3. Piñera

El análisis propuesto lleva a considerar la secuencia insomnio-infierno-eternidad como el núcleo temático en los textos citados de Borges y de Piñera, a pesar de que el proceso engendra realidades distintas. Participo en parte de la opinión de Calomarde, quien indica que tanto Borges como Piñera consideran al insomnio como “el reverso de la subjetivación de la experiencia humana y literaria” (Calomarde 2010: 91), o sea, el reverso de toda creación. Se acaba de observar, efectivamente, que en la visión de Borges la experiencia literaria no solo se posibilita en el sueño, en su doble experimentación (dormido y despierto), sino también a través del insomnio. Este, por más que sea infernal, produce siempre una invención, una historia, una imagen para ser narrada, en la eternidad de la vigilia.

En la perspectiva de Piñera, en cambio, se observa algo distinto. Para el autor cubano la experiencia humana y literaria puede desarrollarse solamente en la realidad pura y acabada de los hechos y su ficción reproduce esta idea. Por eso, el insomnio perenne implica la consumación de toda posibilidad, también de la muerte. Ante el protagonista del cuento propuesto, en su noche de insomnio, se abre el vacío, que constituye su condena eterna. El hombre –y, al mismo tiempo, el lector– entiende que el insomnio persistente no produce nada más que un insomnio persistente.

En el poema de Borges y en el relato “En el insomnio” de Piñera la muerte no se configura como un término de la vigilia estremecedora. Sin embargo, mientras que para el autor argentino las posibilidades de creación no disminuyen en ese estado, sino que pueden crecer por la lucidez adquirida por el sujeto (porque va acercándose la noche creativa de Blanchot), en la visión de Piñera todo se acaba. La atención del autor cubano se centra en la rutina infernal padecida por el protagonista, en la medida en que esta constituye una de las varias restricciones que se imponen al personaje de la ficción piñeriana en general.

El cuento, efectivamente, es uno de los ejemplos más logrados de la ‘realidad literal’ que Piñera usa como recurso narrativo para destruir toda trascendencia y toda mitificación. El sintagma ‘realidad literal’ se refiere al sentido que le da Jorge Brioso en su estudio sobre el autor (2007) y explica, de manera cabal, el funcionamiento del universo que rodea a los personajes. A Piñera no le interesa la psicología del sujeto ficcional, ni su entorno o las posibles causas o los efectos de lo narrado, o, en el caso de este cuento, las quejas del protagonista que sufre las consecuencias de la vigilia. El autor simplemente lo coloca en una situación y la describe de manera fría, enumerando las reacciones de este al no conciliar el sueño (Espinosa 2003: 184):

El hombre se acuesta temprano. No puede conciliar el sueño. Da vueltas, como es lógico, en la cama. Se enreda entre las sábanas. Enciende un cigarro. Lee un poco. Vuelve a apagar la luz. [...] A las tres de la madrugada se levanta. Despierta al amigo de al lado y le confía que no puede dormir. [...] Se vuelve a levantar. Esta vez acude al médico. [...] A las seis de la mañana carga un revolver y se levanta la tapa de los sesos. (Piñera 2008: 194)

Con la frase final, “El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido” (194), Piñera subvierte una de las metáforas más sólidas del pensamiento occidental. Una muerte sin sueño, o sea, una muerte sin metamorfosis ni redención es una muerte que se queda de este otro lado, tangible e inmanente y, por eso, literal. Jorge Briosó propone el adjetivo ‘literal’ a propósito de la actitud desmitificadora y transgresora de la escritura de Piñera: los hechos relatados por él no se legitiman según doctrinas o imaginaciones que remiten a una cosmovisión específica del mundo, a un dogma, o a una idea que trasciende espacios que no sean literarios, que no sean literales. Todo lo que ocurre es un hecho, puro, acabado en los límites de la ficción narrativa.⁷ Briosó afirma que “lo literal desanima (enfriá) los significados, los desprovee de la vestidura semántica que las ideologías les imponen” (Briosó 2007: 82).

No se permite entrever ninguna esperanza ultraterrenal, ni posibilidades de huída. La falta de una alternativa en una atmósfera claustrofóbica –que se repite en la mayoría de sus relatos– es la razón de una condena que se hace eterna. En el cuento esta condena es ‘el no poder dormir’ y afecta al ámbito de la cotidianidad. La experiencia del insomnio, por lo tanto, se inscribe entre las muchas construcciones ficcionales que Piñera articula con el objetivo de negar toda posibilidad alrededor de un personaje.

El tema remite a la construcción del contexto precario en que los personajes piñerianos se mueven. Un espacio narrativo donde los obstáculos –como recuerda Alberto Garrandés– revelan una problemática expuesta y desarrollada no siempre explícitamente: la de los límites de la voluntad humana, cuando esta se manifiesta en circunstancias alienantes (Garrandés 1993: 54). En esta perspectiva, la decisión de suicidarse, en el cuento analizado, no tiene valor ni produce ningún cambio. La realidad se muestra como una prisión, cuya sustancia no prevé otra posibilidad que sufrir el insomnio y, por eso, acostumbrarse.

El otro cuento, “El infierno”, se puede leer, como se ha señalado, en la misma línea, y no es casualidad que ya en la primera edición de los *Cuentos fríos* (1956) de Piñera se encuentre después de “En el insomnio”, como para sugerir una lectura contigua. Además, vuelve el concepto de una costumbre infernal que se impone en la realidad del sujeto. El protagonista de este segundo texto expone brevemente las di-

7 En el prólogo a sus *Cuentos fríos* de 1956, Piñera advierte de que sus narraciones se limitan a exponer los «puros hechos», y de ningún modo pueden dar esperanzas o producir catarsis:

El autor estima que la vida no premia ni castiga, no condena ni salva, o, para ser más exactos, no alcanza a discernir esas complicadas categorías. Sólo puede decir que vive; que no se le exija que califique sus actos, que les dé un valor cualquiera o que espere una justificación al final de sus días. En realidad, dejamos correr la pluma entusiasmados. (Piñera 1956: 7)

versas ideas que, desde la infancia hasta la vejez, el hombre tiene del infierno, y concluye que, tras la muerte y un largo período de aflicciones, el dolor y el sufrimiento que ese lugar provoca se transforman en sensaciones diarias. Cuando por fin al hombre se le da la oportunidad de abandonar el infierno, el final llega con una pregunta singular: “¿quién renuncia a una querida costumbre?” (Piñera 2008: 195).

Si se leen los dos cuentos seguidamente, el vínculo que resulta es significativo: parece que el protagonista de “En el insomnio” se ha acostumbrado a la rutina espantosa de la vigilia –o sea, a su condena– y que en “El infierno” elige esta cotidianidad que, por más que sea terrible y absurda, se manifiesta como la única certeza. Las costumbres diarias y el espacio del infierno se juntan en la experiencia del insomnio. Pensando en la estética irreverente de la narrativa de Piñera, que apunta a destruir todo discurso o dogma ya establecidos (y por lo tanto, todo consuelo), la conducta del personaje parece responder a esta idea. Se podría opinar que el rechazo de un cambio y la voluntad de permanecer en un contexto repetitivo e infernal es un acto de resistencia por parte del protagonista. Al final, la dimensión del inframundo, por los castigos que conlleva, se parece a la vida, y se percibe como un lugar rutinario, que acentúa el carácter angustioso de una realidad agobiante.

4. Conclusiones

El paradigma destacado, a mi parecer, funda una relación más cercana entre Piñera y Borges, no solo en referencia al poema del escritor argentino de 1936 propuesto antes, sino también al poema en prosa “Dos formas del insomnio”, de la antología *La cifra* de 1981. En este último volumen de poesía se rastrean –diría el mismo Borges– esos “espejos, laberintos, espadas que ya prevé mi resignado lector” (Borges 1981b: 316). Los viejos paralelismos y ejes temáticos, viejos convencionalmente hablando, y las analogías del universo de Borges se detectan, en palabras de Luis Sáinz de Medrano (1985), de manera ‘condensada’. En la “Inscripción” que abre el volumen *La cifra*, Borges opina que “todo regalo verdadero es recíproco” y que “dar y recibir son lo mismo” (Borges 1981a: 29), interpretando el acto de ofrecer un libro. La última frase se relaciona con la imagen del doble, constante en toda la producción de Borges y figura clave en el poema que se va a presentar.

En “Dos formas de insomnio” Borges vuelve a proponer el tema casi a modo de epílogo por lo que se refiere al tema, en una etapa final de su producción literaria, cuando el insomnio ya se ha convertido en una experiencia traumática:

¿Qué es el insomnio?

La pregunta es rética; sé demasiado bien la respuesta. Es temer y contar en la alta noche las duras campanadas fatales, es ensayar con magia inútil una respiración regular, es la carga de un cuerpo que bruscamente cambia de lado, es apretar los párpados, es un estado parecido a la fiebre y que ciertamente no es la vigilia, es pronunciar fragmentos de párrafos leídos hace ya muchos años, es saberse culpable de velar cuando los otros

duermen, es querer hundirse en el sueño y no poder hundirse en el sueño, es el horror de ser y de seguir siendo, es el alba dudosa.

¿Qué es la longevidad?

Es el horror de ser en un cuerpo humano cuyas facultades declinan, es un insomnio que se mide por décadas y no con agujas de acero, es el peso de mares y pirámides, de antiguas bibliotecas y dinastías, de las auroras que vio Adán, es no ignorar que estoy condenado a mi carne, a mi detestada voz, a mi nombre, a una rutina de recuerdos, al castellano, que no sé manejar, a la nostalgia del latín, que no sé, a querer hundirme en la muerte y no poder hundirme en la muerte, a ser y seguir siendo. (Borges 1981a: 29)

El poema transcrito se puede conectar con lo planteado en los breves cuentos de Piñera a partir de dos elementos: se compone por dos partes distintas y, además, es un texto que define el insomnio según dos vertientes, posibilitando la comparación con los dos relatos del autor cubano.

En la primera parte, titulada “¿Qué es el insomnio?”, Borges presenta el insomnio como tal, es decir, como la negación del sueño, la dificultad para respirar, los movimientos bruscos del cuerpo que cambia de lado en la cama, y finalmente como el mayor obstáculo que imposibilita la creación y, por eso, la escritura. En esta eternidad improductiva, el sujeto no puede hacer otra cosa más que “pronunciar | fragmentos de párrafos leídos hace ya muchos años” (Borges 1989: 301). Como señala Calomarde, en la visión del escritor argentino la literatura y su materialidad, el libro, integran al hombre en una cadena de sentidos y de discursos, impedida en la narrativa piñeriana (Calomarde 2010). En este poema la ausencia de sueño corresponde a la lectura estéril y repetida y, por lo tanto, a la ausencia de ingenio, que, por su parte, se traduce en un horror para el hombre, “el horror de ser y de seguir siendo” (Borges 1981a: 29). Lectura estéril que, sin embargo, supone siempre una ‘producción’ por parte del sujeto. Para el autor cubano, en cambio, la misma experiencia resulta vacía, solo lleva a una condena infinita e infernal padecida por el sujeto, pero que, en el sistema ficcional de Piñera, funciona para refutar toda trascendencia y destruir los límites de la vida y de la muerte.

La segunda parte del poema de Borges, “¿Qué es la longevidad?”, parece acercarse a la perspectiva de Piñera, porque asimila el insomnio a la rutina diaria. Por causa de aquel ‘horror continuo’ que implica la ausencia de creación causada por el desvelo, el estado de vigilia coloca al hombre en un mundo atemporal y espantoso, pero siempre lleno de imágenes que tienen sentido. En esta dimensión –escribe el poeta–, el sujeto viaja adelante y atrás en el tiempo, percibe el peso de su cuerpo y de sus recuerdos rutinarios, el “de mares y de pirámides, de antiguas bibliotecas y dinastías, de auroras/ que vio Adán” (29). La historia, presente y pasada, regresa de manera continua en esta noche de vigilia, y el yo lírico se percibe como un ser extremadamente longevo. Finalmente desea la muerte, pero no puede conseguirla. Sin embargo, es justamente por la posibilidad de ver confluir el pasado inmediato y el inmediato porvenir en la eternidad de la muerte, por lo que esta conlleva siempre una idea trascendente. Como señala María del Mar López-Cabrales (2009), en *Otras inquisiciones* Borges suscribe la opinión sobre el tiempo del escritor irlandés John

William Dunne y asegura que solamente “en la muerte aprenderemos el manejo feliz de la eternidad. Recobramos todos los instantes de nuestra vida y los combinaremos como nos plazca” (Borges 1960: 35).

A pesar de que Borges juega con el silogismo insomnio-infierno-eternidad al igual que Piñera, el continuo discurrir del tiempo es objeto de percepciones distintas. En ambos casos el insomnio se advierte como una condena (Borges escribe “estoy condenado a mi carne,/ a mi detestada voz, a mi nombre”, 1981a: 29). Sin embargo, para él, si por un lado cierra la facultad de crear, por otro permite hundirse en los recuerdos (“una rutina de recuerdos”), que posibilita, de cierta manera, una producción, una imaginación. En la narrativa de Piñera, en cambio, la vigilia eterna corresponde a la eternidad del infierno y produce vacío. Por eso, ya no se posibilita algún ejercicio creativo, que, en la poética del autor, representa el único instrumento para reemplazar la ausencia de trascendencia. En última instancia, la rutina infernal funciona como sinónimo de miedo y acentúa la ‘pavorosa nada’, sobre la que el autor reflexiona a menudo en sus textos y que amenaza al sujeto.⁸

Las estrategias ficcionales y los hitos literarios de los dos escritores siguen rutas opuestas, pero el insomnio constituye un tema que posibilita y enriquece la lectura recíproca, que, desde los viajes de Piñera a Argentina, el uno hace del otro.

8 En su autobiografía “La vida tal cual” (1990), Piñera describe de la “pavorosa nada” que lo amenaza, refiriéndose al hecho de que el destino lo había predestinado, desde su infancia, a una vida problemática. Es esta una sensación que él traslada a sus personajes a través de estrategias y circunstancias distintas.

Bibliografía

- Adsuar Fernández, María Dolores (2009). *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*. Universidad de Murcia: Editum.
- Anderson, Thomas F. (2006). *Everything in Its Place: the Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburgh: Buckell University Press.
- Arana, Juan (1999). “La eternidad de lo efímero”, en: *El siglo de Borges. Vol. I: Retrospectiva - Presente - Futuro*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 209-221.
- Areta Marigó, Gema (2015). *Virgilio Piñera. Ensayos Selectos*. Madrid: Editorial Verbum.
- Blanchot, Maurice (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editorial Nacional.
- Borges, Jorge Luis (1936). “Insomnio”, en: *Sur*, Buenos Aires, 27: 71-72.
- Borges, Jorge Luis (1960). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras Completas 1923 - 1972*. Buenos Aires: Ed. Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1981a). *La cifra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, Jorge Luis (1981b). “Prólogo” a *Elogio de la sombra. Obra poética 1923-1977*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, Jorge Luis (1984). *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obras Completas*. Buenos Aires: Ed. Emecé.
- Brioso, Jorge (2007). “La carne de René o el aprendizaje de lo literal”, en: *Iberoamericana*, 73, 218-219: 79-99.
- Calomarde, Nancy (2010). “Un barroco a lo argentino (mientras Bianco lee a Piñera)”, en: *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 2, 1: 82-98.
- Calomarde, Nancy (2013). “Escritura y experiencia argentinas de Virgilio Piñera”, en: *Revista Surco Sur*, 3: 25-31.
- Eichenbronner, Ana (2011). “Entre el *ferdydurkismo*, la carne y el tepuén: Virgilio Piñera en Buenos Aires”, en: *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura: áreas de literatura española, argentina e hispanoamericana*, Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. URL <http://www.mdp.edu.ar/-humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/eichenbronner.htm> (2017.08.01).
- Espinosa, Carlos (2003). *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Ediciones Unión.
- Garrandés, Alberto (1993). *La poética del límite. Sobre la cuentística de Virgilio Piñera*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Goloboff, Gerardo Mario (1973). “Sueño, memoria, producción del significante en *Ficciones* de Jorge Luis Borges”, en: *Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien*, 21: 7-29.
- López-Cabrales, María del Mar (2009). “El sueño y el insomnio en Borges. Dos caras de una misma moneda”, en: *Revista del CESLA*, 12: 63-72.
- Piñera, Virgilio (1956). *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Piñera, Virgilio (1990). “La vida tal cual”, en: *Unión. “Especial: Virgilio, tal cual”*, 3, 10: 22-35.
- Piñera, Virgilio (1994). *Poesía y crítica*, prólogo de Antón Arrufat. México: Dirección general de publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Piñera, Virgilio (2008). *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*. Madrid: Cátedra.
- Sáinz de Medrano, Luis (1985). “La Cifra: Últimas astucias de Borges”, en AAVV. *Serta Gratulatoria in Honorem Juan Régulo*. La Laguna: Ediciones de la Universidad de La Laguna, pp. 625-632.
- Toro, Alfonso de (2008). *Borges Infinito. Borges Virtual. Pensamiento y Saber de los Siglos XX y XXI*, Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Toro, Alfonso de/ Toro, Fernando de (eds.) (1999). *El siglo de Borges*. Frankfurt: Vervuert.
- Wood, G. Cecil (1980). “Calles, arrabales y ocasos: puntos de contacto entre dos mundos de Borges”, en: *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 811-814.
- Yébenes Escardó, Zenia (2007). “El caso Maurice Blanchot: negatividad, muerte y errancia del lenguaje”, en: *Tópicos del Seminario*, 18: 113-137.

Alice Favaro

Università Ca' Foscari Venezia

BORGES DENTRO Y FUERA: UNA HISTORIETA

Entre las numerosas adaptaciones de cuentos borgeanos al medio del cómic, la primera transposición se remonta a la reescritura del “Tema del traidor y del héroe” (*Artifícios*, 1944), con la historieta “Concierto en do menor para arpa y nitroglicerina” de Hugo Pratt, que se publicó en la revista *Snif, el mítin del Nuevo Cómic* en septiembre de 1980 en Buenos Aires. La trama propuesta por Pratt puede considerarse como una libre interpretación del hipotexto, ya que la ambientación se desenvuelve en dos períodos históricos diferentes: Borges elige el año 1824, en cambio Pratt el 1917. Tanto en el cuento como en la historieta la narración se desarrolla en Irlanda y el protagonista, que desde el principio es el héroe, se revela al final el traidor.¹ Mientras en el cuento de Borges el conflicto tiene como escenario una representación teatral, en la historieta de Pratt transcurre durante un viaje. Llevando un cuento clave de la obra de Borges al lenguaje de la historieta, Pratt instaura las premisas para abrir camino a numerosos dibujantes argentinos, quienes elegirán las trasposiciones de la literatura al cómic como medio predilecto de su expresión artística.²

Otra transposición notable es la de “El fin”, realizada por Juan Sasturain con dibujos de Alberto Breccia, que se editó en septiembre de 1986 en el número 46 de la revista *Crisis*. En el texto fuente (“El fin”, *Ficciones*, 1944) se propone la historia de dos hombres enfrentados a muerte, prolongando la situación hasta el límite a través de una visión trágica de los destinos intercambiables.³ La transposición hace hincapié sobre el tema de la eterna vuelta, del destino imprescindible y de la espera. El trabajo de Breccia y Sasturain sobresale por ofrecer una nueva mirada sobre el cuento a partir

1 El asesinato es aquí el instrumento para la emancipación de la patria que permite seguir el curso de la revolución irlandesa contra Inglaterra.

2 El dibujante veneciano, que a partir de los veintidós años se formó en Argentina, contribuyó con su experiencia a revolucionar el lenguaje de la historieta, creando un modelo de *graphic novel*. Las historietas que realiza en Argentina se consideran determinantes para el desarrollo y la difusión de la industria cultural de la historieta argentina que ya tiene los rasgos de una industria nacional. Cabe recordar que Pratt dictó algunas clases en la Escuela Panamericana de Arte, fundada por Enrique Lipzyc, durante su estadía en Buenos Aires a lo largo de los años 50.

3 El gaucho se revela aquí como arquetipo de lo nacional y Borges, como explica Regazzoni, “rehúsa la gauchesca como tradición fundadora de la identidad nacional argentina” (Regazzoni 2008: 140).

de una versión fiel a la original en que el guión adhiere al hipotexto. La historieta se desarrolla en unas páginas con pocos diálogos, numerosas descripciones y la utilización de muchos fragmentos del hipotexto. A través de un empleo particular del encuadre, los elementos iconográficos que aparecen en las viñetas complementan a la palabra. Se genera pues una relación entre los encuadres, cuyas leyes de montaje abarcan el uso de panorámicas alternadas con primeros planos, planos medios y enfoques sobre los detalles (Capalbo 1995). En la transposición el guionista reorganiza el texto, hace un uso particular de las secuencias narrativas y de los diálogos.

El estudio que propongo se desarrolla alrededor de la transposición de “Historia del guerrero y de la cautiva” que puede considerarse singular en cuanto se trata de una obra que añade la presencia del autor como personaje en el texto. La historieta, con dibujos de Alfredo Flores y guión de Norberto Buscaglia (publicada en el número 22 de la revista *Fierro* en 1986), pertenece a la serie “La Argentina en pedazos” que marcó un hito en la historia de la adaptación literaria argentina. En esta sección se adaptaron las novelas y los cuentos canónicos de la literatura nacional a la historieta no con el propósito de ofrecer una versión más sencilla o de acceso más fácil sino con la intención de tener otra mirada sobre la literatura, a través de un *medium* diferente; de hecho, se suponía que los lectores conociesen los textos fuentes que se adaptaban. La serie rompió con la tradición de las transposiciones en historietas en el país; el mismo título alude directamente a la necesidad y al deseo utópico de unir los pedazos de una nación que fue lacerada por una violentísima dictadura. La serie, cuyos temas giraban alrededor de la violencia, la urgencia de hacer una reflexión sobre la realidad y la impotencia del hombre de cambiar la historia, proponía una relectura del pasado para poder erigir el futuro nacional. Se necesitaba, entonces, juntar “los pedazos” de un país fragmentado y recomponer la identidad a través de la ficcionalización de la historia (Vazquez 2007: 5). De hecho, la primera transposición se publicó en *Fierro* sólo un año después del final de la dictadura militar. En 1993 Ricardo Piglia reunió las adaptaciones, publicadas dentro de la revista, en el libro *La Argentina en pedazos*, trazando un perfil de la historia y la literatura nacional bajo las leyes de la violencia. Como subraya Pérez Del Solar:

Las adaptaciones de *La Argentina en pedazos* traen la violencia de la literatura argentina al presente, ya que, a su manera, son textos “vuelto a hacer”: repensados y adaptados durante esos tempranos años ochenta. Así, relatos escritos a lo largo de un siglo y medio se leen en *La Argentina en pedazos* como contemporáneos del lector, pertinentes para entender su presente y, desde ahí, reflexionar sobre el pasado. (Pérez Del Solar 2011: 84)

Los textos fuentes son obras con una orientación política fuerte y representan, desde diferentes puntos de vista –social, cultural, político, lingüístico– la violencia. El valor de la historieta está en la lectura crítica y paralela de los relatos fuentes y la variedad de autores implicados. Los ensayos de Piglia, que proveen las transposiciones, se articulan como lecturas paralelas de los relatos y *La Argentina en pedazos* se configura como una reelaboración visual de textos que pertenecen al canon literario argentino ofreciendo una nueva mirada sobre la identidad nacional. La publicación de estos

textos en *Fierro. Historietas para sobrevivientes (1984-1992)*⁴ se insertan en el contexto cultural de la década de los años ochenta y la revista representa un momento de ruptura con el pasado reciente, de transición, en que se exalta la democracia como valor.

Al fin de examinar la transposición en historieta, cabe volver al hipotexto para reflexionar acerca de las estrategias narrativas y de las claves de lectura empleadas en el hipertexto. En “Historia del guerrero y de la cautiva” (*El Aleph*, 1949) la escritura está anclada en uno de los axiomas fundamentales de Borges. Como escribe Piglia, en el ensayo que acompaña la historieta, se trata de “uno de los textos más significativos de Borges y uno de los que mejor condensa las tendencias básicas de su obra” (Piglia 1993: 104). Aquí la mezcla entre civilización y barbarie vuelve a confluir a partir de los dos linajes, eje alrededor del cual se desarrolla la matriz de su narrativa. De hecho, la doble genealogía que divide la obra borgeana tiene que ver con su núcleo familiar y los dos linajes son las dos tradiciones que definen la cultura argentina. Las oposiciones, de las que Borges se siente heredero (la memoria y la biblioteca), son para él las propiedades a partir de las cuales se escribe (Piglia 1993: 102-104). Este cuento, en que se plantea una posibilidad de elección entre civilización y barbarie, se focaliza sobre dos momentos claves: un acontecimiento histórico perteneciente a un pasado lejano encontrado en los libros, que se une con un episodio que sucedió a los abuelos del narrador mientras vivían en la pampa, historia transmitida por la memoria materna mediante la abuela inglesa. Al final del relato la cautiva y el guerrero son la misma historia y la dicotomía se anula. Como afirma Sarlo:

Borges encuentra en la historia de la cautiva el espejo de una historia anterior. Pero también un perfil reflejado de la condición americana: vivir en la frontera (que también es una orilla) es condición no sólo de la historia de la cautiva sino de su propia historia y (por desplazamiento) de la literatura argentina. En la cautiva inglesa se pliegan las cualidades en conflicto, una mujer-oxímoron: india-rubia-de ojos azules. (Sarlo 1995: 98)

La fusión de los dos linajes deviene aquí la herramienta de desestabilización del esquema binario que suele construir la identidad argentina. El autor articula las tradiciones que definen la cultura argentina en su obra, en dos ejes que tienen que ver con su núcleo familiar: por un lado la historia, la memoria materna en que se conserva el pasado heroico de la historia argentina; por el otro la literatura, la biblioteca paterna en que los antepasados literarios fundaron otra tradición y convirtieron la literatura en una saga familiar (Piglia 1993: 102-103). En el cuento no hay una oposición exacta entre civilización y barbarie sino que se invierten los opuestos y se señalan los procesos que median la constitución de “nuevas culturas nacionales” (Echevarría Ferrari s. a.: 222). El relato está escrito en primera persona y cuenta la historia del guerrero longobardo Droctulft, que durante el asedio de Ravena abandonó a los suyos, fascinado por la ciudad, el arte, la civilización, y murió

4 El título “Fierro” no sólo remitía al poema de José Hernández y a la vieja historieta de Roux (*Fierro a Fierro*) sino que en lunfardo designaba también las armas (Di Meglio/Franco/Silva Aras 2005: 101); el subtítulo “Historieta para sobrevivientes” alude a los sobrevivientes después de la terrible dictadura militar de los años precedentes.

defendiendo la ciudad que antes había atacado. Borges conoce la historia por la lectura del libro *La poesía* de Benedetto Croce (1942) en que el autor italiano abrevia un texto latino del historiador Pablo el Diácono (no se sabe si remonta al signo VI o al VIII). Por otra parte hay un paralelismo con la historia, transmitida a Borges por su abuela, de una mujer inglesa que se entrega a la vida en el desierto pampeano y adopta una cultura diferente y ajena. No se trata, aunque parezca al principio, de dos historias sino de la misma historia con dos caras: Droctulft cumple un movimiento de la barbarie a la civilización mientras que la mujer inglesa cumple el movimiento contrario invirtiendo el proceso. Son ambos dos convertidos que, como afirma Sarlo:

[...] eligen abandonar el lado al que pertenecen, impulsados por la fascinación de un Otro que no comprenden. Por eso se trata de una historia singular, que subraya [...] la posibilidad de que alguien sea ocupado por la cultura ajena que ha elegido, la oportunidad difícil de vivir como nativo en un espacio exótico, la admiración que no exige los rituales de la razón. (Sarlo 1995: 99)

Aquí se pueden identificar los tópicos borgeanos como el único destino, el sur –o en este caso el noroeste– como zona de confín entre dos mundos, el mestizaje que es el producto de los dos linajes, la frontera intercultural y su resonancia antropológica en cuanto espacio en que coexisten identidad y alteridad.⁵

En la transposición en historieta, la narración se desarrolla en pocas páginas, tres planas para la historia de Droctulft y cinco para la cautiva, que empiezan con la escena de un campo de batalla donde se ve a Droctulft. Se enfatizan, en el cómic, algunos elementos como la fascinación del guerrero por la ciudad, el arte, los edificios y el abandono de los suyos para pelear por Ravena así como las escenas violentas de guerra y de lucha y al final la muerte de Droctulft no como traidor sino como “iluminado, convertido”.

La narración se sitúa en un momento bien preciso, en 1872 cuando el abuelo de Borges-personaje era jefe de las fronteras norte y oeste de Buenos Aires. Aunque sea en blanco y negro, la historieta hace un uso particular del color. Los tonos en la primera parte son pálidos, como si estuvieran desteñidos por el curso del tiempo y de la historia, con el objetivo, tal vez, de marcar una distancia con el pasado. El paisaje se contrapone con el trazo de las figuras bien definido. Después, con la aparición de Borges, empieza la otra historia en que la historieta, mediante sus posibilidades expresivas, permite enfatizar la contraposición entre la primera y la segunda parte del cuento a través de expedientes visuales. La dicotomía se destaca a través de la utilización del color negro, que en la historia de la cautiva es predominante; los

5 Borges, considerado por Sarlo escritor de “las orillas”, mezcla géneros literarios, lenguas y culturas, donde las orillas, “Como espacio de la imaginación, representan un umbral entre lo urbano (moderno) y lo rural (arcaico, heroico), y por lo tanto juegan como liminares del tiempo, como bisagra donde se articula el pasado y el presente; son lo contiguo a la ciudad pero también son parte de ella, y la ciudad misma es una orilla del Río de la Plata y una orilla (una periferia) de Europa. Penetran culturalmente la ciudad, llevando a ella el fantasma gaucho que sobrevive como imitación de coraje en el compadrito «orillero»; entran materialmente en la ciudad que todavía no ha terminado de construirse en los bordes, que muestra sus baldíos y su familiaridad con la llanura” (Sarlo 1995: 153-154).

rostros indígenas, en contraposición con los rasgos europeos; los escenarios típicos del ambiente rural.



Fig. 1 © Flores–Buscaglia, "Historia del guerrero y de la cautiva", *La Argentina en pedazos*, p 106



Fig. 2 © Flores–Buscaglia, "Historia del guerrero y de la cautiva", *La Argentina en pedazos*, p 109

Al hacer hincapié en el aspecto lingüístico de la hibridación cultural, resultado de la fusión entre civilización y barbarie, se enfatiza la representación de los indios como bárbaros, en particular en la escena en que raptan a la inglesa. La inglesa/india presenta una notable dificultad de expresión en su lengua madre como si hubiera querido borrar su pasado. La representación de aquel “inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa” (Borges 2009c: 672) descrito por Borges se expresa en la historieta en el diálogo: “Siendo feliz en toldos...esta noche regresar a desierto” (Flores/Buscaglia 1993: 111). La elección del guionista de emplear algunas frases significativas del hipotexto destaca la violencia de algunos episodios claves, como la escena en que la “india rubia” baja del caballo y bebe la sangre caliente de la oveja que acaba de ser degollada, según una tradición antigua, marcando su entrega a la vida del desierto.

La representación del mundo de los gauchos, de la pampa como Tierra Adentro, de las costumbres de los indios a través de algunos objetos típicos que evocan el imaginario colectivo de la barbarie, acentúa la dimensión fronteriza de la región y los mismos elementos presentes en el texto fuente de Borges:

[...] detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa. (Borges 2009c: 672)

La historieta marca otro elemento que representa un pasaje fundamental en el cuento: el tema del espejo, dibujado en el cómic de manera en que no se entiende si la abuela de Borges está mirando desde el interior de un edificio a la india irse o si está mirándose al espejo y ve a la india representada de espaldas. La acotación de esa ima-

gen cita el texto fuente: “Quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino” (Flores/Buscaglia 1993: 111). Las dos inglesas están representadas aquí como cautivas ambas del destino, del paisaje, de la barbarie por la cual han sido transformadas y aparece el tema del doble.



Fig. 3 © Flores–Buscaglia, "Historia del guerrero y de la cautiva",
La Argentina en pedazos, p 111

El destino único del cuento no es solamente el destino de las dos inglesas sino también el del guerrero y de la cautiva. Los dos han renunciado a la propia cultura para entregarse a dos mundos nuevos.⁶ Como escribe Borges: “a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón” (Borges 2009c: 672). En el caso de la cautiva, capturada por la “fuerza simbólica del primitivismo, que le ofrece un conjunto de valores ausentes de la cultura moderna” (Sarlo 1995: 103-104) y conquistada por “el magnetismo que ejerce sobre ella la dimensión simbólica de la barbarie” (ibid.: 104).

En la transposición Borges se muestra en el rol de narrador. De narrador externo se convierte en narrador visible y aparece en el texto dos veces: en la mitad del relato para unir las dos historias narradas y al final, en la última viñeta para pronunciar la reflexión final. No es la única vez en que un autor entra en la historieta y deviene un personaje, recordamos por ejemplo, en la misma serie “La Argentina en pedazos”, la presencia de Cortázar en “Las puertas del cielo” de Nine y Buscaglia. Este fenómeno es singular ya que añade algo al hipotexto en que los autores no aparecen de manera directa en el cuento fuente. La presencia de los autores en las historietas, a través de este acto de representación literaria, podría interpretarse como su afirmación en cuanto escritores canónicos de la cultura de masas en la década de los ochenta. En la mitad de la narración la presencia de Borges, que en primera persona cuenta que la historia del guerrero lo conmovió de manera insólita haciéndole acordar de repente de un relato que le contó su abuela inglesa, marca un quiebre significativo en la trama.

6 Tanto Borges como Pablo el Diácono, narradores de las dos historias, son “codificadores de una porción de una memoria colectiva que, sin la escritura, hubiera quizá desaparecido para siempre” (Echevarría Ferrari s. a.: 224).



Fig. 4 © Flores-Buscaglia, "Historia del guerrero y de la cautiva",
La Argentina en pedazos, p 108

En la viñeta final aparece nuevamente Borges, dibujado de una manera desacralizadora, que rompe con la imagen pública del hombre formal que vive en la biblioteca (Pérez Del Solar 2011: 82). El autor se representa aquí en un ambiente luminoso y en la intimidad familiar, sin calcetines, donde se puede ver a María Kodama mateando en segundo plano. Se presenta pues una versión informal, caricaturizada y humanizada del escritor. Cabe destacar que el autor no tiene el rostro de los cincuenta años de cuando escribió el relato sino la cara del anciano ciego, reconocible por todos, el mismo el rostro que aparece en cualquier fotografía.



Fig. 5 © Flores-Buscaglia, "Historia del guerrero y de la cautiva",
La Argentina en pedazos, p 113

La historieta propuesta pone en tensión la línea presente en toda la serie, es decir la construcción del relato y del conjunto de textos, sobre oposiciones. Se entrecruzan en particular la tradición argentina letrada y popular con las literaturas europeas (Sarlo 2007: 157); el campo se convierte en espacio de mitos culturales donde la dicotomía entre civilización y barbarie se da a partir de la frontera que no es sólo geográfica sino también étnica y simbólica. El cruce de estas fronteras se convierte en el tópico en el marco de la discusión alrededor de los temas contrapuestos y antinómicos.

La transposición en historieta acentúa aquí el elemento transcultural en cuanto portadora en sí misma de rasgos intertextuales, intermediales e interculturales. Considerando la transposición como el trasplante de una narración de un *medium* a otro, con la consiguiente adaptación al nuevo entorno en que la historia se inserta y establece un intercambio con el medio ambiente que la rodea, el fenómeno transpositivo genera un desplazamiento de la narración no sólo medial sino también temporal y cultural (de Toro 1992). Siendo el resultado de un pasaje, tienen que adaptarse múltiples elementos; de este modo el texto adaptado se presenta como el resultado de una operación no sólo intersemiótica sino también transcultural: hay que tener en cuenta el contexto histórico, social, cultural y político en que el nuevo texto se inserta. El hipertexto como punto de llegada de la traducción intersemiótica es una manera de reconfigurar el texto, recontextualizándolo y resemantizándolo. Consideramos por lo tanto la transposición como acto transcultural, ya que prevee un diferente contexto sociocultural de referencia.

En el proceso transcultural que se realiza en la transposición, donde se relea el texto fuente a la luz de la temperie cultural del presente, podría establecerse un paralelo con algunos tópicos llamativos de la obra de Borges como la relectura y la reinterpretación de algunas historias inmortales, la voluntad de crear una literatura universal a partir de la tradición local argentina, la frontera como espacio de fusión cultural que da lugar a la hibridación.⁷ La transposición, por lo tanto, siendo un acto transcultural en sí misma, se cumple en la historieta de “Historia del guerrero y de la cautiva” a través de un proceso metaliterario y metanarrativo que encierra y potencia los temas transculturales.

7 Afirma Ramiro Podetti: “El interés del vínculo entre los cuentos considerados y esta teoría se debe a que el tratamiento dado por Borges a las relaciones entre civilización y barbarie, la significación que adquiere la frontera (intercultural), o la metáfora de la “discordia de los linajes” pueden leerse muy bien desde la idea de la transculturación, como aspectos del proceso de construcción de la cultura en las peculiares condiciones en que se hace en América Latina” (Podetti 2008: 15).

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (2009a). “El fin”, en: *Obras completas*. vol. I. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2009b). “Tema del traidor y del héroe”, en: *Obras completas*. vol. I. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2009c). “Historia del guerrero y de la cautiva”, en: *Obras completas*. vol. I. Buenos Aires: Emecé.
- Breccia, Alberto (dibujos)/Sasturain, Juan (guión) (1968). “El fin”, en: *Crisis*, 46: 66-74.
- Capalbo, Armando (1995). “Espacios de la transposición cuento/historieta: «El fin» (Borges, Breccia, Sasturain)”, en: *Actas de las Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Di Meglio, Gabriel/Franco, Marina/Silva Aras, Silvina (2005). “La Argentina en cuadritos. Una aproximación a la Argentina reciente desde la revista *Fierro* (1984-1992)”, en: *Entrepasados. Revista de Historia*, 14, 27: 97-116.
- Echevarría Ferrari, Arturo (s. a.). “«Historia del guerrero y de la cautiva» de Borges: tentativa de codificación de un lenguaje «americano»”, en: *Centro Virtual Cervantes*, pp. 222-224.
- Flores, Alfredo (dibujos)/Buscaglia, Norberto (guión) (1993). “Historia del guerrero y la cautiva”, en: Ricardo Piglia (ed.). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, pp. 102-113.
- Hutcheon, Linda (2011). *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*. Roma: Armando Editore.
- Nine, Carlos (dibujos)/Buscaglia, Norberto (guión) (1993). “Las puertas del cielo”, en: Ricardo Piglia (ed.). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, pp. 40-51.
- Pérez Del Solar, Pedro (2011). “Los rostros de la violencia. Historietas en *La Argentina en pedazos*”, en: *Iberoamericana*, 77, 234: 59-86.
- Piglia, Ricardo (ed.) (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Podetti, Ramiro J. (2008). “Civilización, barbarie y frontera en Jorge Luis Borges”, en: *Jornadas de Literatura Latinoamericana “Espacio, Memoria, Identidad”*. Montevideo: Facultad de Humanidades, Universidad de Montevideo, pp. 1-16.
- Pratt, Hugo (1980). “Concierto en do menor para arpa y nitroglicerina”, en: *Snif, el mítin del Nuevo Cómic*, septiembre.
- Regazzoni, Susanna (2008). “La gauchesca: de la tradición a la literatura”, en: Pia Masiero (ed.). *Jorge Luis Borges. Un’eredità letteraria*. Venecia: Cafoscarina, pp. 137-151.
- Toro, Alfonso de (1992). “El productor ‘rizomórfico’ y el lector como ‘detective literario’: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción)”, en: K. A. Blüher/ A. de

- Toro (eds.): *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases episte-mológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 145-184.
- Toro, Alfonso de (2004). “Hacia una teoría de la cultura de la ‘hibridez’ como sistema científico transrelacional, ‘transversal’ y ‘transmedial’”, en: *Nuevo Texto Crítico*, 25/26: 275-329.
- Toro, Alfonso de (2008). “Intertextualidad – Transtextualidad – Metatextualidad – Autorreferencialidad – Deconstrucción – Muerte del autor-narrador – Rizoma – Ficción interna y externa – ‘Objeto-discurso’ y ‘Metadiscurso’”, en: Alfonso de Toro. *Borges infinito. Borgesvirtual. Pensamiento y Saber de los siglos XX y XXI*. Hildesheim: Olms, pp. 199-232.
- Sarlo, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, Beatriz (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Vazquez, Laura (2007). “La Patria de la historieta: tensiones entre el populismo y la experimentación”, en: *IV Jornadas de jóvenes investigadores*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Susanna Regazzoni

Università Ca' Foscari Venezia

CARRIEGO ES CARRIEGO. UNA VERDAD PERIFÉRICA

Todos ahora, vemos a Evaristo Carriego en función del suburbio
y propendemos a olvidar que Carriego es
(como el guapo, la costurerita, y el gringo)
un personaje de Carriego,
así como el suburbio en que lo pensamos
es una proyección y casi una ilusión de su obra.
Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego* (85).

Este es mi postulado:
toda literatura es autobiográfica, finalmente.
Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza* (128).

1. La biografía de Evaristo Carriego

Borges considera que hay un momento crucial en que Carriego sabe quién es: “Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Desde la imprecisable revelación que he tratado de intuir. Carriego es Carriego”. La cita se encuentra en “Prólogo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriego”, fechado 1950 (*Prosa Completa*, 1980, vol. I: 86).

Parfraseando a Barthes, que señala que Racine en grado cero no existe, puesto que es un “véritable lieu commun de notre littérature, une sorte de degré zéro de l’objet critique, une place vide, mais éternellement offert à la signification” (1963: 10-11), decimos que Carriego en grado cero no existe, sólo existiría Carriego y sus adjetivos.

A su vez Barthes (ibid.) señala que todo tautólogo corta con rabia lo que crece en su contorno y lo sofoca y que toda tautología es una agresión que surge de la ruptura entre la inteligencia y su objeto.

A partir de estas consideraciones podríamos preguntarnos qué cercena Borges de Carriego al afirmar Carriego es Carriego. Y a quién agrade con su tautología.

El estudio de Jorge Luis Borges sobre “Evaristo Carriego” no es sólo un ejercicio crítico-biográfico sino que se trata de una creación, como escribe el mismo Borges “menos documental que imaginativa” (1980a: 13). Se presenta como un libro insidioso que al final no es una biografía. El mismo autor, en su autobiografía declara que: “Cuanto más escribía menos me importaba mi héroe. Había empezado a hacer una simple biografía, pero a mitad del camino me empezó a interesar cada vez más el

viejo Buenos Aires” (1999: 86). En el texto, Borges –criado “en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses” (ibid.)– relata la crónica de ese “Palermo del cuchillo y de la guitarra” (ibid.) en el cual durante años creyó que había transcurrido su infancia. Finalmente, Borges escribe de todas las cosas que para él son importantes.

Como recuerda Josefina Ludmer “Cuando los escritores escriben sobre otros escritores fundan su espacio y trabajan su materia; el cuerpo escrito del otro les sirve para encontrarse” (2000: 187). El encuentro se realiza a través de la imitación o de la oposición, Borges va a encontrar –como se verá– una solución a medias.

Lo que me parece interesante es que, finalmente, Borges en su ensayo anticipa todo lo que para él será importante en relación a su escritura. Como señala Emir Rodríguez Monegal, *Evaristo Carriego* es una contrucción imaginaria y erudita de un personaje, una de las tantas que se van a encontrar, creadas posteriormente en sus libros más famosos, a este propósito el crítico uruguayo señala que:

Todo lo que Borges toca se transforma en ficción. Puesto a escribir un estudio sobre el olvidado poeta argentino Evaristo Carriego, Borges reúne minúsculos detalles de esa vida, reconstruye un Buenos Aires de hace sesenta años, lo puebla de acordeones, prostíbulos y conventillos, dibuja sobre sus páginas la coreografía del tango, comenta las inscripciones fanfarronas que llevan los carros que van al Mercado, no se cansa de elogiar la valentía homicida de los guapos y el tranquilo coraje de algún hombre que debía más de una muerte, asocia y contrasta los poemas de Carriego con los más ilustres ejercicios de Quevedo, de William Blake o del anónimo autor de la Edad Mayor. A lo largo de estas páginas, Carriego (su poesía frágil y sentimental, su limitado mundo de suburbio, su vacilante inserción en la realidad) se va transformando en un personaje más de Borges. (Emir Rodríguez Monegal, “Prólogo para Evaristo Carriego de Jorge Luis Borges”, en línea)

Todo esto no impide que el Carriego de Borges (el elusivo protagonista de su libro) sea un ente totalmente ficticio, una versión más del poeta, una de las tantas reconstrucciones imaginarias y eruditas del autor. A este propósito se lee: “como si Carriego perdurara disperso en nuestros destinos, como si cada uno de nosotros fuera por unos segundos Carriego” (1980a: 35). Se sabe que Carriego era un poeta menor y que a su vez Borges y la vanguardia martinfierrista tenían un lugar marginal en el sistema intelectual argentino cuyo centro estaba ocupado por Leopoldo Lugones.

El *Evaristo Carriego* es uno de los primeros ensayos de Borges. Es un libro que se publica en 1930, sin embargo –como suele pasar con Borges– fue retocado, ampliado, modificado en muchas de las ediciones sucesivas. Borges continuó escribiendo el mismo texto durante más de dos décadas, con los años le agrega las llamadas páginas complementarias, epígrafes en inglés, citas, microrrelatos, cartas que se relacionan de forma evidente con su pretendido objeto. En su autobiografía, el escritor recuerda que:

Cuando veinticinco años más tarde, en 1955, apareció la segunda edición como cuarto volumen de mis “obras completas”, lo amplié con varios capítulos nuevos, entre ellos

una “Historia del tango”. Creo que con esos agregados *Evaristo Carriego* es un libro mejor. (Borges 1999: 86)

El libro mosaico –como lo define Ludmer– se abre con un epígrafe de Thomas de Quincey que sugiere su lugar con respecto a la verdad o su concepción con respecto a la verdad: “...a mode of truth coherent and central, but angular and splintered” (De Quincey. *Writings*, vol. XI, 68, en: *Evaristo Carriego* 1980a: 10). Por lo tanto, el autor alude a una verdad no central y coherente sino angular y astillada.

Además del epígrafe, componen el libro un “Prólogo” (sin fecha), una “Declaración” (1930) y XII capítulos con varios títulos, de los que el número X lleva la fecha de noviembre de 1950. Ya desde las conocidas palabras con que empieza el prólogo, Borges presenta los temas que volverán a menudo en su obra:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson....(Borges 1980a: 13)

Lo que interesa al joven escritor es lo que hay del otro lado de la reja, “¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos...?” (ibid.: 10). Según Beatriz Sarlo “Borges reconoce en Carriego un pretexto, en su sentido más literal, puesto que escribió lo que Borges no iba a escribir jamás pero que necesitaba como punto de partida del cual podía armarse una teoría de la literatura en Buenos Aires...” (2007: 42). Borges se inscribe en la biografía de Carriego, Carriego es el *pretexto*, en sus dos acepciones, como texto anterior a sus propios textos y, obviamente, como biografía aunque en el capítulo II “Una vida de Evaristo Carriego”, el autor escribe:

Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente” (1980: 27). Sin embargo, finalmente la literatura marginal de Carriego se presenta como principio de su literatura. Más adelante se afirma que a Carriego le tocó “un mediocre arrabal sudamericano [...] que reveló a Carriego que el universo (que se da entero en cada instante, en cualquier lugar, y no sólo en las obras de Dumas) también estaba ahí, en el mero presente, en Palermo, 1904. (1980a: 86)

El segundo capítulo, “Una vida de Evaristo Carriego” comienza con la citada paradoja que debilita la idea misma de biografía. En realidad no se trata de la biografía de un escritor menor, puesto que no es Carriego lo que el lector busca, sino Borges. Carriego ya no existe, existe cada vez más Borges, ese joven escritor para quien Carriego era metáfora de muchas cosas; metáfora de un Buenos Aires perdido; de un barrio, de una actitud casual y hasta lateral hacia la poesía honda; de admiración por el coraje y el cuchillo que Borges (como Carriego) no ha querido ocultar nunca. Y también, por qué no decirlo, metáfora de esa imposibilidad final que explica toda lite-

ratura: fijar la realidad en palabras. Porque Carriego no es, al final y al cabo, sino las palabras de Carriego.

El texto –como ya se dijo– es un pretexto, esto es evidente en algunas expresiones que volverán a encontrarse en sus escritos como por ejemplo “Un rasgido de laboriosa guitarra” (ibid.) que reaparece en “Borges y yo” (*El hacedor*, 1960) cuando se lee “pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra” (*Prosa Completa*, 1980b, vol. II: 387) o en un verso del poema “La noche cíclica” (*El otro, el mismo*, en: *Obra Completa*, 1996, vol. II) que daría indicios de la estrategia en la que Borges funda su literatura. Hacia el final del poema se lee: “y el recuerdo ¿proyecto? de un poema incesante” (*Obra Completa*, 1996b, vol. II: 242). La expresión “recuerdo ¿proyecto?” podría pensarse como la fórmula madre de su creación literaria.

Zunilga Gertel en *Borges y su retorno a la poesía* y Vicente Cervera Salinas en *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad* en sus estudios sobre la poesía de Borges señalan la inquietud metafísica del autor argentino como rasgo típico que fundamenta su estética y el escepticismo esencial como resultado del proceso de dilucidar la realidad donde todo es nada. Este nihilismo aporta la cósmica ironía de una contradictoria verdad en la evasión de lo irreal, donde es posible conjeturar todas las verdades en busca de la unidad y el orden del universo.

2. Recuerdo / Proyecto

Sobre el recuerdo, hay que subrayar que, junto a este, aparece su ya muy mencionado linaje: la figura paterna, por ejemplo, un espacio compartido con el poeta Evaristo Carriego, los dos amigos y vecinos del Palermo borgeano. Este dato se encuentra también en su autobiografía cuando el escritor cuenta la anécdota de la pregunta de la madre sobre porqué Carriego: “Pero era amigo y vecino nuestro –dije– Bueno, si te parece que eso es mérito suficiente para convertirse en tema de un libro, adelante –me contestó” (Borges 1999: 84-85).

Otro espacio común entre Carriego y Borges estaría dado por las lecturas de Carriego, explicitadas en el prólogo del ensayo de Borges *Evaristo Carriego: Dumas, Charles de Batz*, que si bien no alcanzan el status de Shakespeare, Balzac o Whitman que Borges consumía detrás de las rejas de lanzas en su casa de Palermo, son todas lecturas de autores extranjeros, al fin.

Con respecto al ‘Proyecto’, Borges expresa en un poema haber tenido la experiencia de ese instante en el que se revela el misterio de las cosas “yo presentí la entraña de la voz ‘las orillas’, palabra que en la tierra pone el azar del agua y que da a las afueras su aventura infinita y a los vagos campitos un sentido de playa” (“Versos de Catorce” poema que cierra *Luna de enfrente*, 1925, *Obra Completa*, 1996, vol. I: 73) y parafraseando a Heráclito titula uno de sus ensayos “La Pampa y el suburbio son dioses”, título que se encuentra en *El tamaño de mi esperanza* (1926), libro en donde hay también un capítulo dedicado a “Carriego y el sentido del arrabal”. De esta forma se esboza el tercer espacio borgeano compartido con el poeta Evaristo Carriego

que son: el arrabal, el suburbio y Palermo. A Palermo el autor dedica el capítulo I, IV y VII del ensayo.

Pero ¿de qué Palermo? Se trata no de aquel Palermo que “se apuraba hacia la sonsera”; con la “siniestra” edificación *art nouveau*, el empedrado, el ruido y la población duplicada con inmigrantes, sino el Palermo “conversado del truco, la milonga, el velorio y los carros con inscripciones” (Borges 1980a: 73), material en el que irrumpe su literatura y al que dedica el capítulo VII del estudio de *Evaristo Carriego*.

En el Palermo del poeta Evaristo Carriego habitaba “el guapo, cultor del coraje” y el compadrito pendenciero de las esquinas del barrio; pero también lo habitan “la parte gringa y piadosa” (Sarlo 2007: 32): “la costurerita que dio el mal paso”, el hombre golpeador y su mujer golpeada, la hermana que hay que cuidar mucho, la tía solterona y la tisis que se ensaña con la mujer trabajadora u osada que abandona el barrio y va “al centro” (Borges 1980a: 85, 86). Borges sólo toma del poeta Carriego la parte del duelo y el desafío que entrañan el coraje del guapo y desecha la “fracción de llanto de su palabra” (Sarlo 2007: 35) que toma el realismo del grupo de Boedo y que sería el blanco de la agresión borgeana que según Barthes contiene toda tautología. Borges vino a liquidar la representación y la política que interpreta la alianza literaria de pobreza, barrio, vida cotidiana y lágrimas en la literatura argentina. Como señala Josefina Ludmer, “el Palermo de Borges y su literatura se construye con la mitad «buena» de Carriego, la de los conversadores y desafíos, y la otra mitad de Borges, los libros ingleses” (2000: 191).

Por su parte, si consideramos la definición de ciudad moderna de Carl Schorske (*Viena Fin de siglo*) como un abigarrado conjunto de eterno cambio y olvido y acordamos con su ejemplo de Baudelarie quien –señala– perdería su identidad al sumergirse en la tensión ‘multitud-soledad’ que caracteriza a las ciudades; Borges con su mirada retrasada en el tiempo aparta de su proyecto literario la multitud para quedarse en soledad y, deambulando por su “Buenos Aires –Confin que he poseído entero en palabras y poco en realidad” (“Nueva refutación del tiempo”, en: *Otras inquisiciones*, *Obra completa*, 1996b, vol. II: 142)–, desestima la experiencia vital de la realidad para afianzar en esa fábrica “de un arrabal” su identidad como “metáfora de su yo” o “anécdota de su yo” (Pezzoni 1986: 75).

Entonces, en la obra de Borges, arrabal, orillas, suburbio ocupan ese hueco que queda al sustraer ‘la vida’ del Palermo de Buenos Aires desde el otro lado de las rejas. La ‘inteligencia’, así, se separa del objeto referencial (Barthes). Citas en disímiles lenguajes, concepción cíclica del tiempo, expansión del espacio, exceden a Palermo y a Carriego. El autor y el lector son uno en el acto de lectura y por esto, la conocida explicación es: “Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que tú seas el lector de estos ejercicios, y yo su redactor”, afirmación que se encuentra en el prólogo de 1969 de *Fervor de Buenos Aires* (1923) (Borges 1996: 15). Finalmente el personaje se confunde con su creador: “El suburbio crea a Carriego y es recreado por él” (Borges 1980a: 85) y como señala Beatriz Sarlo “son una forma cifrada de su poética” (2007: 45).

Evaristo Carriego es un trabajo previo que de alguna manera fundamenta la ficción de Borges y anticipa muchos de los temas y motivos que a lo largo de su

existencia literaria el autor volverá a tratar. De esta forma se realiza la idea de que siempre hay un pretexto. Están los textos que se encuentran antes y también los textos que son excusas para plantear una poética diferente, como en *Evaristo Carriego*. La cita falsa, el apócrifo es lo que Borges utiliza deliberadamente. Trabaja con los márgenes de la literatura central, después será con el policial o con escritos menores. Propone el cuestionamiento a la idea de originalidad. No hay texto original, todo texto es la reescritura de un texto anterior. La originalidad no es un valor para Borges dado que la escritura es siempre variación de escrituras previas. No hay idea de originalidad en la variación.

Para concluir, Carriego le descubrió a Borges lo que estaba más allá de la biblioteca de ilimitados libros ingleses, y más allá de la verja con lanzas de su jardín. Retomando el comentario de Barthes sobre Racine para utilizarlo en relación con el Carriego de Borges, como ya se comentó, el primero se transforma en:

une sorte de degré zéro de l'objet critique, une place vide, mais éternellement offerte à la signification [...] qui lui permet de se maintenir éternellement dans le champ de n'importe quel langage critique. (1963: 10-11)

En definitiva, como señaló Josefina Ludmer, gracias a este poeta menor y a la confrontación con él, en el cotejo de registros y contando enfrentamientos y violencia, Borges encontró su propio estilo literario logrando una obra que crece y revive continuamente.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1963). *Sur Racine*. París: Seuil.
- Borges, Jorge Luis (1964). *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1980a). “Evaristo Carriego”, en: *Prosa completa*, Vol. I, Barcelona: Bruguera.
- Borges, Jorge Luis (1980b). *Prosa completa*, Vol. II, Barcelona: Bruguera.
- Borges, Jorge Luis (1994). *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis (1996a). *Obra completa*, Vol. I, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1996b). *Obra completa*, Vol. II, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1999). *Autobiografía*, Buenos Aires: El Ateneo.
- Borges, Jorge Luis (2008). *Luna de enfrente (1925)*. Buenos Aires: Emecé.
- Cervera Salinas, Vicente (1992). *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Gertel, Zunilda (1969). *Borges y su retorno a la poesía*. Iowa: University of Iowa y Las Américas Publishing Company.
- Kodama, María (2016). *Homenaje a Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ludmer, Josefina (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros perfil.
- Molloy, Sylvia (1999). *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Pezzoni, Enrique (1986). *El Texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rodríguez Monegal, Emir “Prólogo para Evaristo Carriego de Jorge Luis Borges”, en: http://www.autoresdeluruguay.-uy/biblioteca/-emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prologos/prol_09.htm (06.04.2017).
- Sarlo, Beatriz (2007). *Borges, un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI.
- Schorske, Carl (2011). *Viena fin de siglo. Cultura y política*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Pia Masiero

Università Ca' Foscari Venezia

JORGE LUIS BORGES AND (NORTH-AMERICAN) POST-MODERNISM: THE DEADLY RISK TO FORGET BEAUTY AND LOVE

On December 5, 2004, Edwin Williamson wrote to the Editor of *The New York Times* in response to David Foster Wallace's review of his *Borges: A Life*. Wallace's review, titled "Borges on the Couch" had appeared a month earlier on November 7 in the Sunday Book Review section.¹ Williamson's five paragraphs of resentful response end in this way:

I find it odd that this brave Young Turk of the literary scene should want to keep Borges in a 60's groove. Has Wallace ventured far beyond that copy of "Labyrinths" he came across on his father's bookshelves in 1974? I want to rescue Borges from the postmodernists' embrace and restore him to history, to the trial and tribulations of living in this world, for only then can we get a truer measure of his achievement.

Since this is a dispute over how best to read Borges, let me close with the Borgesian conceit of a contest in which my biographical-critical approach might be tested against the retro readings of Wallace's tired postmodernism. Is he up for it? I wonder. (n. p.)

I am here myself employing a Borgesian path and beginning with the ending of a response to a review of a book which happens to be the interpretation of a life: Borges, the actual man, is four times removed from the lines closing the response I am quoting and could, indeed, be smothered to non-existence by the piling up of layer upon layer of more or less surreptitious interpretations. Under Borges' spell, I now proceed to add a fifth layer to the pile.

Williamson is wrong in accusing Wallace of "an intrinsic hostility to the genre of literary biography itself" as Wallace's encomiastic review of Joseph Frank's *Dostoevski*² attests; Williamson is right in pointing to Wallace's alleged lack of interest in the contextual underpinning of a given writer, be it cultural, historical, political (in the case of writers such as Infante, Puig, Cortázar and Márquez, to remain within a Latin territory) and autobiographical in the case of Borges.

In his rich mapping of Wallace and Latin America, Lucas Thompson dubs this stance on Wallace's part as "depoliticizing" (Thompson 2016: 59) texts in favor of a

1 The review would later be collected in *Both Flesh and Not* (2012).

2 Collected in *Consider the Lobster* (2005).

much keener interest in “representational techniques that offered a slightly unusual response to postmodern textual concerns” (Thompson 2016: 67).

The adjective postmodern/postmodernist seems to be the semantic core both of Williamson’s piqued response and Thompson’s synthesis of Wallace’s readerly attitude. The former trenchantly associates a postmodernist reading of Borges with an outdated approach (“the retro readings of Wallace’s tired postmodernism”) that amounts to a deadly embrace as it strangles Borges’s vital conversation with his biography; the latter posits Wallace’s fascination against such an umbrella term as “postmodern textual concerns”.

At this point in time, the association between postmodernist (North-American) writers³ and the Argentinian author is beyond dispute. I will later turn to John Barth’s seminal references to Borges given they are the ones that somehow inaugurated this trend,⁴ but first I consider it important to clarify a couple of points which will pave the way to understand the stakes at play with Borges.

Williamson’s accusation is unfair/inaccurate as Wallace is one of the writers of his generation most aware of the important role high postmodernism played in the North-American literary landscape of the sixties and of the (dangerous) aftermath of its success in the subsequent decades: “tired postmodernism” is what has, at least partially, “gutted [Wallace’s] generation” (Burn 2012: 60). Wallace’s perceptive stance is most lucidly articulated in his essay “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction” and can be summarized as follows: postmodernism played a socially useful role “in its capacity [...] to make self-evident to everyone that the world is not as it seems.” (Wallace 1993: 183). Most notably, postmodernist writers such as DeLillo, Gaddis and Coover “exploded the hypocrisy” of what was going on in American society.⁵ Then TV, after celebrating during the sixties “a deeply hypocritical American self-image”, appropriated the very tools postmodernists writers had been employing to debunk its hypocritically apologist stance. TV turned the useful unmasking fostered by postmodernist masters (“sarcasm, parody, absurdism and irony are great ways to strip off stuff’s mask and show the unpleasant reality behind it” Burn 2012: 48) into an empty repetition of ironic and metafictional moves. Most of all, TV meta-stasized self-conscious watching, putting at its very center ironic self-reference and

3 As Juan Arana explains, reading Borges as a postmodernist is typical of North-American authors, with Wallace representing an instance of a formula of compromise: “hay aquí un contencioso que parece dividir a los continentes, pues en Estados Unidos el argentino es catalogado preferentemente como postmoderno, mientras que en Europa suele ser adscrito a la modernidad. También existen fórmulas de compromiso” (Arana 2000: 45).

4 As Zamora suggests, “Barth’s essay, ‘The Literature of Exhaustion,’ contains perhaps the first important acknowledgement of the influence of contemporary Latin American fiction on U.S. fiction (the influence in the other direction having long been assumed)” (Zamora 1989: 98).

5 To be more specific: “Pynchon reoriented our view of paranoia from deviant psychic fringe to central thread in the corporo-bureaucratic weave; DeLillo exposed image, signal, data and tech as agents of spiritual chaos and not social order. Burroughs’s icky explorations of American narcosis exploded hypocrisy; Gaddis’s exposure of abstract capital as deforming exploded hypocrisy; Coover’s repulsive political farces exploded hypocrisy” (Wallace 1993: 183).

an ontology of appearance, thus blocking any possible way to construct “anything to replace the hypocrisies it debunk[ed]” (Wallace 1993: 183). Consequently, according to Wallace, writers could not employ postmodernist devices any longer because TV had exhausted their revolutionary potential. The argument that I have briefly sketched, explains why Wallace cannot be accused of employing a “tired postmodernism” as he is deeply aware that postmodernism as it was practiced by its great masters is not a viable option any longer and would produce, in the present tense of contemporary America, only trite and mannered repetitions of empty devices.⁶

Thompson’s reference to postmodernism, on the other hand, deftly offers one of the keys to unpack postmodernists’ fascination with Borges. Wallace shares this fascination because he still has, in spite of the analysis he presents in “E Unibus Pluram”, “postmodernist textual concerns” regarding the ways in which a writer can be, to use a term Barth employs, “technically up-to-date” (Barth 1994: 66).

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions –trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, [...] if a writer were a free man and not a slave, [...] there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style [...]. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display [...]? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it. (McNeille 1984: 160)

The world that I live in consists of 250 advertisements a day and any number of unbelievably entertaining options, most of which are subsidized by corporations that want to sell me things. The whole way that the world acts on my nerve endings is bound up with stuff that the guys with leather patches on their elbows would consider pop or trivial or ephemeral. I use a fair amount of pop stuff in my fiction, but what I mean by it is nothing different than what other people mean in writing about trees and parks and having to walk to the river to get water a hundred years ago. It’s just the texture of the world I live in. (Burn 2012: 60)

In spite of the linguistic differences, the two quotes, are a marvelous example of what it means to be “technically up-to date” (in due time the complete quote from Barth): in the former case, Virginia Woolf provides a justification of what modern fiction (as the title of the essay goes) should be doing both justifying and paving the way for what she and James Joyce are and will be doing through the twenties; in the latter, David Foster Wallace explains what it means to be a realist in contemporary America. In both cases, technical choices organically flow from an acute reading of what it is like to live, to be a human being, with antennae up high to detect the spirit of the age. Woolf and Wallace in their own distinctive and peculiar ways try to connect with the most profound feelings of their contemporary readers, away from what Woolf

6 “After the pioneers always come the crank-turners, the little gray people who take the machines others have built and just turn the crank, and little pellets of metafiction come out the other end” (Burn 2012: 30).

calls materialism and from what Williamson (and Wallace) call tired postmodernism. Formal choices –the techniques both Barth and Thompson speak about– are the touchstone to measure writers’ updatedness; and yet they are definitely not enough. The tired postmodernism Williamson stigmatizes is exactly what Wallace himself did not like –form, ironic and metafictional, for its own sake. This is “the postmodernists’ embrace” (Williamson: n. p.) Borges has to be rescued from. I hope I have shown Wallace would certainly agree.

There is another, probable, explanation: we may venture to say that Wallace in reviewing Williamson’s biography was projecting a preoccupation on his own writing and the critics and biographers to be: Wallace, who admitted that his first novel, *The Broom of the System* (1987) is “a coded autobio” and that he probably managed to be successful because he “is unsuccessful at hiding” (Burn 2012: 41) what he wants to hide, preemptively stresses one should not reduce a writer’s work *only* to his psychic quandaries and personal problems.⁷

The diatribe between Wallace and Williamson, then, goes much deeper and considering it simply a quarrel about “how best to read Borges” misses the real point of the matter. The terminological misunderstanding as far as Wallace’s relationship with postmodernism is concerned, in fact, draws our attention to a crucial issue concerning the term which is mirrored in the basically different way in which Borges is appropriated by Barth, on the one hand, and Wallace, on the other: their respective readings of Borges’s work could actually be read as a reflection on writers’ complex relationships with other writers, which may be epitomized by Harold Bloom and Jonathan Lethem’s stances –the anxiety of influence, on the one hand, and the ecstasy of influence, on the other⁸. More narrowly, it is interesting to consider this triangle (Borges-Barth-Wallace), as Barth himself represented for Wallace a forefather he felt the need to kill, so to speak, at a certain moment in his career.⁹

7 Wallace’s opinion of Williamson’s reading of the ending of “The Wait” is representative in this respect:

The distant interrogative ending –a Borges trademark– becomes an inquisition into dreams, reality, guilt, augury, and mortal terror. For Williamson, though, the real key to the story’s significance appears to be that ‘Borges had failed to win the love of Estela Canto.... With Estela gone, there seemed nothing to live for,’ and he represents the story’s ending *all and only* as a depressed whimper: ‘When his killers finally track him down, he just rolls over meekly to face the wall and resigns himself to the inevitable’. (Wallace 2012: 290, emphasis mine)

8 I am here referring to Harold Bloom’s famous (and rather complex) take on the influence process in his book *The Anxiety of Influence* first published in 1973 and on Jonathan Lethem’s essay “The Ecstasy of Influence”, which appeared in *Harper’s Magazine* in February 2007. This latter is a collage of lines the author explains in this way: “every line I stole, warped, and cobbled together as I ‘wrote’ (except, alas, those sources I forgot along the way [...]). Nearly every sentence I culled I also revised, at least slightly –for necessities of space, in order to produce a more consistent tone, or simply because I felt like it” (Lethem 2007: n. p.).

9 The scholarship on Wallace agrees in pointing to the short story “Westward the Course of the Empire Takes its Course” (in the collection *Girl with Curious Hair*, 1989) as the moment in

It is indisputable that neither writers is interested in what Williamson calls Borges's "trials and tribulations"; in this respect, both Barth and Wallace follow in the interpretive trajectory that one of the most renowned scholar of Borges espouses. In his thorough mapping of the multilayered and complex relationship between Borges and postmodernism,¹⁰ Alfonso de Toro, lists a series of items –from "la plurificación sin jerarquías ni normas" to the "disolución del narrador" passing through "la escritura radicalmente autorreferencial" and "la relectura y reescritura infinita" (de Toro 2008: 59, 60)– which cannot but intrigue the two North-American writers. It remains to be addressed what there is in Borges that appealed –differently– to them. What appealed to Wallace is the philosophical and intellectual content of Borges' short fiction:

They are designed primarily as metaphysical arguments; they are dense, self-enclosed, with their own deviant logic. Above all they are meant to be impersonal, to transcend individual consciousness. (Wallace 2012: 288)

Borges is arguably the great bridge between modernism and postmodernism in world literature. He is modernist in that his fiction shows a first-rate human mind stripped of all foundations in religious or ideological certainty –a mind turned thus wholly in on itself. His stories are inbent and hermetic, with the oblique terror of a game whose rules are unknown and its stakes everything. [...] Borges collapses reader and writer into a new kind of aesthetic agent, one who makes stories out of stories, one for whom reading is essentially –consciously– a creative act. This is not, however, because Borges is a metafictionist or cleverly disguised critic. It is because he knows that there's finally no difference. [...] Obviously, this has postmodern implications, but Borges's is really a mystical insight, and a profound one. It's also frightening, since the line between monism and solipsism is thin and porous, more to do with spirit than with mind per se. (Wallace 2012: 293-294)

Wallace is ensnared by Borges' power of metaphysical abstraction, his almost "pre-cognitive quality" (Wallace 2012: 288). It is interesting to stress how Wallace takes pains to emphasize that these qualities of the Argentinian author's writing are not metafictional, but a refined and profound version of realism. This is understandable in view of Wallace's conception of realism as he detailed it in the quote on the preceding page; it is nonetheless a clear indication of Wallace's own peculiar way to appropriate Borges and –indirectly– emancipate himself from Barth's own appropria-

which Wallace confronts and transcends Barth's legacy. Barth's heavily metafictional writing had been for Wallace his first response to writing fiction after he had left philosophy behind, his first stage, so to speak. It is worth noticing how this writerly killing left Wallace in a depleted state for some time. He explains in an interview: "I got trapped one time just trying to expose the illusions of the pseudo-unmediated realist fiction that came before it. It was a horror show. The stuff's a permanent migraine" (Burn 2012: 40) (Cfr the chapter "Into the Funhouse" in D.T. Max's biography).

10 Ever since the 1990s, Alfonso de Toro has repeatedly returned to this topic in more and more refined readings of Borges's contribution to the postmodernist literary (and cultural) discourse (Cfr. for example, de Toro 1995, 1999). *Borges infinito Borgesvirtual* represents the acme of this long engagement with the defining features of this field as the subtitle of the book– *Pensamiento y Saber de los siglos XX y XXI*– attests.

tion. Needless to say (but worth remembering): readers who happen to be writers show the same tendency (as all other readers) to see what they are willing to see and what they want to (selectively) see. It is impossible not to notice that the description of a mind “turned wholly in on itself” because it has been “stripped of all foundations in religious or ideological certainty” chimes perfectly with Wallace’s nightmarish view of solipsism; this happens well beyond Borges’ beliefs –Borges notwithstanding, so to speak. We should add that this is perfectly fine and in keeping with Borges’ own fascination with rewritings and appropriations– a long way from Bloom’s anxiety and quite close to Lethem’s ecstasy. It is in this latter’s sense that I would interpret a detail that Lucas Thompson presents: when the short story “Good Old Neon” was first published in *Conjunctions* (November 2010), it presented a quote from Borges – “Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros”¹¹– which was then removed when the story was published in the short story collection *Oblivion* (2004): the appropriation is an example of art as a gift that “conveys [...] a surplus of inspiration” (Lethem 2007: n. p.).

Once we leave aside these overarching definitions and consider the two writers’ texts themselves, we can easily find interesting overlappings in spite of their privileging different forms. They are both obsessed with details: I am referring, by way of exemplification, to notes. In their respective most typical forms, the short form on the one hand and the maximalist/encyclopedic form on the other, both Borges and Wallace demonstrate they are obsessed with notes. Borges could turn the commentary of a single note into a short story, Wallace could insert in a note a narrative competing with the one we were reading in the main body of the text. In both cases, we witness veritable “discursive riffs” (Nadel 2012: 218) predicated upon either a non-existent source or a source that is undermined and thus complicated. As Nadel maintains, “footnotes reconnect, in imaginative ways, the reader to the text and the world” (Nadel 2012: 226); this reconnection to text and world is predicated for both writers on the crucial idea that there is a continuum between the two which cannot ultimately be separated and distinguished. Both are in many crucial ways mediated and filtered. The attention to language (and dictionaries) is a consequence of this focus on mediation for both. “Datum Centurio”¹² presents an entry concerning the word “date” that comes from the 2096 edition of

Leakie & Webster’s Connotationally Gender-Specific Lexicon of Contemporary Usage, a 600gbDVD Product with 1.6gb of Hyperavailable Hot Text Keyed to 11.2gb of Contextual, Etymological, Historical, Usage, and Gender Specific Connotational Notes, Available Also with Lavish Illustrative Support in All 5 Major Sense-Media. (Wallace 2007: 125)

11 This is the very first line of the short story titled “Avatares de la tortuga”.

12 The short story appears in the collection *Brief Interviews with Hideous Men* (1999).

In subtle ways this piece evokes and revises “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” in post-modernist terms. Every single work by Wallace and his maniacal care in supervising the job of his editors right down to infinitesimal details concerning punctuation seems to prove the validity of Borges’ opinion that “la literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico” (Borges 1999: 125).

For example, the filmography of James O. Incandenza, contained in note 24 of *Infinite Jest*, shares with “El idioma analítico de John Wilkins” a taxonomic intent which aims to name and order a (fictional) universe to defy the intrinsic imperviousness to ordering (and closure) of our universe. It does not matter that Borges’s list invents a Chinese encyclopedia and Wallace attributes numerous existing films to a fictional character; what matters is the power of invention and imagination that presents and refracts possibilities.¹³ Speaking about notes, one cannot fail to mention the note on the first page of what is probably Borges’ most famous short story, “El jardín de senderos que se bifurcan”. I have analyzed elsewhere how this short story may be read in parallel with the first installment of Paul Auster’s *New York Trilogy*, “City of Glass” (cfr. Masiero 2008); here I would like to stress, at least in passing, that the complex relationship between the narrating instance and the paratextual note problematizes the distinction between what is objective and what is subjective, what is dreamt and what is lived, ultimately, what is real and what is lived. Where does truth lie? And especially, does it really matter?¹⁴

These considerations definitely transverse Barth’s fictional project as well. This is why I am not completely convinced by Lucas Thompson’s take that “[Wallace’s] philosophical emphasis [in reading Borges] differs substantially from Barth’s interpretation of Borges as an endlessly playful aesthete who boldly confronts various ‘intellectual dead end[s]’ in order ‘to accomplish new work’” (Thompson 2016: 74-5, emphasis mine).

Barth details his encounter with Borges in his “Borges and I: a mini-memoir”:

Upon first encountering such astonishing stories as “The Secret Miracle”, “The Zahir”, “Pierre Menard”, “Funes the Memorious”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, and the rest, I felt again that urgent, disquieting imperative from apprentice days: that everything must halt in my shop until I came to terms with this extraordinary artist. (Barth 1995: 169)

Barth came to terms with this eventful literary encounter writing the essay “The Literature of Exhaustion” and working on his third book, the collection of short stories titled *Lost in the Funhouse*.

Jorge Luis Borges features prominently in John Barth’s “Literature of Exhaustion”, a piece in which Barth was interested in clarifying his ambivalent feelings con-

13 As Victor Bravo reminds us: “la obra de Borges, poemas, relatos, ensayos, parten de una carga referencial, fundamentalmente libresco que, sin embargo, es áporo (aunque, como bien lo señala el mismo Borges, no siempre lo es)” (Bravo 2004: 163).

14 These recent examples show how Geoffrey Green’s statement that “fiction today proceeds in the projected shadow of Borges” (1990: 200) is true well beyond the Borgesian phase of North American fiction.

cerning the avant-gardism of the time; it was nonetheless interpreted as a death-of-the-novel piece, so much so that Barth felt the need to try and set the record straight by writing other closely correlated pieces, such as, “The Literature of Replenishment”, followed up by “Postmodernism Revisited”, followed, in its turn, by “Postmodernism Visited”. Borges in the process of reconsidering and qualifying his own first metanarrative foray becomes more and more peripheral, at least in terms of open reference, but somehow hovers hauntingly over the language employed. The fact that the entire series became more and more an apology of postmodernism might well be the reason why Borges has been read on North-American shores as a postmodernist ever since.

In the first essay of the series Borges’s name appears as exemplary of the only viable way to be a writer given the context of a generalized “used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities” (Barth 1984: 64) allegedly characterizing his time:

Jorge Luis Borges will serve to illustrate the difference between a technically old-fashioned artist, a technically up-to-date non-artist, and a technically up to date artist. [...] In the third category belong the few people whose artistic thinking is *au courant* as any French New Novelist’s, but who manage nonetheless to speak eloquently and memorably to our human hearts and conditions, as the great artists have always done. Of these, two of the finest living specimens that I know of are Samuel Beckett and Jorge Luis Borges –with Vladimir Nabokov, just about the only contemporaries of my reading acquaintance mentionable with the ‘old masters’ of twentieth-century fiction. [...] One of the modern things about these two writers is that in an age of ultimacies and ‘final solutions’ –at least *felt* ultimacies, in everything from weaponry to theology, the celebrated dehumanization of society, and the history of the novel– their work in separate ways reflects and deals with ultimacy, both technically and thematically. (Barth 1984: 66-67)

Barth “was [...] wowed” (Barth 1995: 170) by Borges’ both being acutely aware of this sense of felt ultimacies (and thus proving himself to be immersed in the cultural texture of his present tense and not living abstractly in his libraries, real or invented) and making aesthetically the most of this awareness –that is to say, employing it, turning it into a mode which is distinctively his. In commenting upon the short story “Pierre Menard, autor del Quijote”, Barth writes: Borges “writes a remarkable and original work of literature, the implicit theme of which is the difficulty, perhaps the unnecessary, of writing original works of literature” (Barth 1984: 69). Speaking of Borges’ famous 602nd night or of his facing mirrors that embody the *regressus ad infinitum*, or of his labyrinths, or of his dreams, Barth stresses the self-referential, circular quality of the Argentinian author’s storyworlds –once again an example of selective appropriation.

Significantly the collection that was underway while Barth encountered Borges’ work and felt like an apprentice all over again, marks in his oeuvre a decisive turn to heavily metafictional concerns. Metafiction had already been present in Barth’s first two novels, *The Floating Opera* (1956) and *The End of the Road* (1958), but there, an interest in the subjective trajectory of an embodied and situated temporality was still

recognizable. With *Lost in the Funhouse*, the vicious circle of self-referentiality became overwhelming because, here, “meaning is no longer generated from the individual’s subjective encounter with history but from a pre-existent linguistic or narrative structure” (Zamora 1987: 105). As a consequence Barth becomes (even more) obsessed with endings (or non-endings), not in external, historical or eschatological terms, but in terms of literary style. The ultimacies he felt immersed in and which he saw magisterially depicted in Borges’ fiction become Barth’s own trademark, his own aesthetic ultimacy, the metafictional representation of narrations about narrations.

This is the kind of postmodernism that Wallace felt the need to leave behind while leaving behind Barth. In order for writers not to appropriate Borges with a deadly embrace, the second ingredient of Barth’s definition of “technically updated artist” –namely “speak[ing] eloquently and memorably to our human hearts and conditions”– has to be honored. Borges does not warrant metafiction to be the (only) answer because

Estos trucos (antítesis, frases de relumbrón, quincallería verbal...) son asumibles en cualquier retórica, y es hora de olvidarlos. Por eso, nosotros los ultraístas, convencidos de que lo único importante es la emoción desechamos todo lo arquitectónico, es decir todo lo ficticio que se disfraza de belleza, y buscamos inéditas trayectorias. (Borges 1997: 70)

Beauty: an old-fashioned word, indeed, at least as old as the one Wallace turns to at the end of his long interview with Larry McCaffery: “it seems like the big distinction between good art and so-so art lies somewhere in the art’s heart’s purpose, the agenda of the consciousness behind the text. It’s got something to do with love” (Burn 2012: 50).

Bibliography

- Arana, Juan (2000). *La eternidad de lo efímero. Ensayos sobre Jorge Luis Borges*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barth, John (1984). *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Barth, John (1995). *Further Fridays. Essays, Lectures, and Other Nonfiction 1984-1994*. Boston: Little, Brown and Company.
- Borges, Jorge Luis (1997). *Textos recobrados. 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1999). *En Sur. 1931-1980*. Barcelona: Emecé.
- Bravo, Victor (2004). *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Burn, Stephen (ed.) (2012). *Conversations with David Foster Wallace*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Green, Geoffrey (1990). "Postmodern Precursor. The Borgesian Image in Innovative American Fiction", in: Edna Aizenberg (ed.). *Borges and His Successors: the Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Columbia and London: University of Missouri Press, pp. 200-213.
- Lethem, Johathan (2007). <http://harpers.org/archive/2007/02/the-ecstasy-of-influence/>
- McNeille, Andrew (ed.) (1984). *The Essays of Virginia Woolf*. Volume 4: 1925 to 1928. London: The Hogarth Press.
- Max, D.T. (2012). *Every Love Story is a Ghost Story. A Life of David Foster Wallace*. London: Granta Publications.
- Masiero, Pia (2008). "Borges: sentieri postmoderni", in: Pia Masiero (ed.). *Jorge Luis Borges. Un'eredità letteraria*. Venezia: Libreria editrice Cafoscarina, pp. 193-204.
- Nadel, Ira B. (2012). "Consider the Footnote", in: Samuel Cohen/Kostantinos Lee (eds.). *The Legacy of David Foster Wallace*. Iowa City: University of Iowa Press, pp. 218-240.
- Thompson, Lucas (2016). *Global Wallace: David Foster Wallace and World Literature*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Toro, Alfonso de (1995). "Post-Coloniality and Post-Modernity. Jorge Luis Borges: The Periphery in the Centre the Periphery as the Centre, the Centre of the Periphery", in: ídem/Fernando de Toro(eds.). *Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 11-45.
- Toro, Alfonso de (1999). "Paradoja o rizoma? Transversalidad y escriptibilidad en el discurso borgesiano", in: ídem/Fernando de Toro (eds.). *El siglo de Borges. Retrospectiva – Presente – Futuro*. Vol. I. Frankfurt am Main: Klaus, pp. 170-200.
- Toro, Alfonso de (2008). *Borges Infinito. Borgesvirtual. Pensamiento y Saber de los siglos XX y XXI*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.
- Wallace, David Foster (1993). "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction", in: *Review of Contemporary Fiction*, 13, 2: 151-194.
- Wallace, David Foster (2007). *Brief Interviews with Hideous Men*. New York: Little, Brown and Company.

Wallace, David Foster (2012). *Both Flesh and Not*. London: Hamish Hamilton.

Zamora, Lois Parkinson (1989). *Writing the Apocalypse. Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gerardo Centenera

Université de Paris-Sorbonne

EL ORIGEN DE LOS LABERINTOS DE BORGES: FEBRERO DE 1936

1. Introducción

Durante los años treinta, Borges supera la poética que había ensayado hasta entonces –los temas nacionalistas, la metáfora ultraísta, el lenguaje barroco, etc.– y se plantea los fundamentos teóricos de la literatura que desarrollará en la década siguiente en sus libros mayores de relatos –*Ficciones* y *El Aleph*– y aun durante el resto de su trayectoria. Podemos trazar este proceso en diferentes textos del periodo, como “Postulación de la realidad” (1932a: 89-99), “El arte narrativo y la magia” (1932b) o el prólogo de *Historia Univesal de la infamia* (1935a: 5-6).¹

A principios de 1936 publica un artículo titulado “Laberintos”: pretendo probar aquí que puede ser leído como una parte esencial de este proceso.

Encontramos en este texto muchos de los motivos y procedimientos que serán fundamentales en la poética que Borges está construyendo y, muy particularmente, la formulación de una idea del laberinto que, más allá de su valor temático y simbólico, tiene, como veremos, importantes implicaciones estilísticas. En primer lugar repasaré la historia ecdótica del texto, a continuación será necesario analizar su estructura, el contenido de cada una de sus partes y las fuentes de las que se sirve el autor, antes de estar en condiciones de defender mis propias conclusiones.

1 Esta idea ha sido muy trabajada por la crítica. Para un estudio clásico en este sentido sobre “El arte narrativo y la magia”, véase Rodríguez Monegal 1976. Posteriormente, se ha extendido esta visión a otros textos también recopilados en *Discusión* (1932a): para un estudio reciente referido a “La supersticiosa ética del lector” (1932a: 43-50), “El *Martín Fierro*” (1932a: 71-78) y “Las versiones homéricas” (1932a: 139-50), véase Zavala 2016. La relevancia del prólogo *Historia universal de la infamia* en este proceso estriba en la lista explícita de procedimientos típicos de Borges que contiene.

2. Lectura del texto

2.1 Ecdótica

“Laberintos” apareció originalmente en *Obra*, revista mensual ilustrada, Buenos Aires, Año I, n° 3, febrero de 1936, firmada con el seudónimo de Daniel Haslam.² No se recogió en ninguno de los libros publicados en vida de Borges, ni después, hasta que fue recuperado en 2001 en *Textos recobrados 1931-1955* (2002: 158-60). Las editoras nos informan de la relación de Borges con esta revista:

Obra fue una publicación de la Compañía Chadopyf de Subterráneos de Buenos Aires, que llegó a tener cuarenta números. Jorge Luis Borges colaboró en la revista desde el primer número, en noviembre de 1935, y a partir del número 4, marzo de 1936, figuró como secretario de redacción, hasta el número 7, junio de 1936. En el número 8, agosto de 1936, compartió la secretaría de redacción con Armando Luis Selva, quien desde el número 9, se hizo cargo de la misma. Borges publicó en la revista once textos, tres de ellos firmados con el seudónimo de Daniel Haslam. (2002: 381)

Se trata de un ensayo muy breve. La totalidad del texto y las tres imágenes que lo ilustran ocupan en *Obra* página y media: las dos columnas de la página 36 y la primera de la 37. En la edición de 2002, con la que he confrontado la original, ocupa tres páginas (sin las ilustraciones). Preferiré situar las citas del texto por párrafos, en lugar de por páginas, debido a esta brevedad. También por precisión y comodidad; se podrán encontrar fácilmente en cualquier edición.

La temática de la revista es fundamentalmente técnica: se preocupa por la ingeniería y la arquitectura de vanguardia. Esta modernidad se subraya con la estética *art-deco* de sus rótulos, las iniciales de los artículos y de las fotos que la ilustran. Tenía, no obstante, una sección literaria, donde Borges publicó varias reseñas. En ocasiones sí se pliega con más o menos exactitud al espíritu de la publicación; por ejemplo, en la nota “El nuevo subterráneo” (2002: 148-49), comenta la construcción del tramo Constitución-Retiro del *subte* de Buenos Aires, en “Sanatorios de altitud” (2002: 161-62), hace una crítica despiadada de un libro de arquitectura. El texto que analizo aquí participa, en cierta manera, del género de la reseña de libros y del comentario arquitectónico.

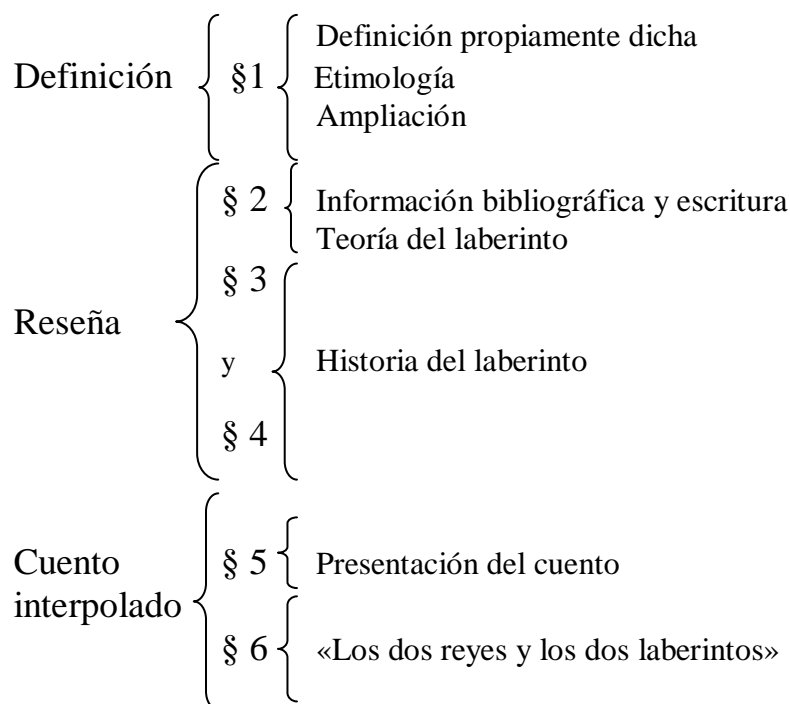
Una sección de “Laberintos” (el cuento interpolado al final) tuvo en los años siguientes una vida editorial independiente y necesita algunos apuntes ecdóticos que repasaré más adelante.

2 He tenido acceso a ese raro documento gracias a la amabilidad de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, editoras de la recopilación, a las que expreso todo mi agradecimiento.

2.2 Estructura

El texto, de seis párrafos, se estructura en tres partes que llamaré “definición”, “falsa reseña” y “cuento interpolado”.

En la primera parte –que abarca el §1– encontramos en primer lugar la definición, propiamente dicha, de la palabra *laberinto*, seguida de su etimología y de una pequeña explicación que –como veremos– relativiza la definición que se acaba de dar. La segunda parte (§2, 3 y 4) es una reseña de un libro inexistente, es decir, se trata de un seudoensayo crítico, género típicamente borgiano. Conviene señalar que otro importante ejemplo del género, “El acercamiento a Almotásim”, se escribe exactamente en el mismo periodo.³ Tras algunas otras precisiones (§2) el contenido histórico abarca el resto de esta segunda parte (§3 y 4). La tercera y última (§5 y 6) abarca algo más de un tercio del total del texto. Tras una frase introductoria (§5), transcribe de uno de los apéndices del supuesto libro el cuento titulado “Historia de los dos reyes y los dos laberintos” (§6. Véase el esquema en la figura 1). A continuación, propongo una lectura detallada de cada una de estas tres partes.



³ Apareció por primera vez en 1936a: 107-14. Para más precisiones sobre la historia ecdótica de esta seudoreseña, véase Ramos-Izquierdo 2006: 15-16.

2.3 Primera parte: definición

La primera parte define *laberinto* como “una casa cuyo descarado propósito es confundir y desesperar a los huéspedes”. Borges permaneció fiel a esta noción: once años más tarde la expresa en un cuento: “Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres” (“El inmortal”, 1957a: 15).⁴ Otros diez años después –en la entrada dedicada al Minotauro del *Manual de zoología fantástica*– la retoma de manera algo más sintética: “una casa hecha para que la gente se pierda” (1957b: 101). En una entrevista, ya en abril del 85: “la idea de construir un laberinto, un edificio para que quien entre en él se pierda, es una idea rarísima” (Borges / Stortini 1989: 130).

La definición se extiende con una explicación etimológica. Hay tres hipótesis tradicionales para el origen de *laberinto* que se excluyen entre sí: una la relaciona con la voz prehelénica *labrys*, el hacha doble al que rendían culto los minoicos, otra con otra voz prehelénica *laýra*, que alude a la galería de una mina; una tercera supone un origen egipcio.

Es muy posible que, para la redacción de este texto, Borges consultara el artículo “Labyrinth” de la undécima edición de la *Britannica*: se recordará que la había adquirido en 1928 (Wilson 2006: 83). Según Nicolás Helft (2003) es incluso su fuente principal. Dicho artículo menciona estas tres etimologías posibles, por lo que Borges disponía de todas ellas, pero da únicamente la hipótesis de las galerías de las minas, omitiendo las otras ¿Qué le lleva a Borges a escoger ésta en concreto?

Cierra el párrafo explicando que un estado de conciencia particular (“una dosis tímida de alcohol –o de distracción–”) puede crear el efecto laberíntico en un sujeto que se encuentre en casi cualquier construcción.⁵ Es decir, el laberinto ya no está tanto en la forma del edificio –como en las definiciones clásicas– sino en el sujeto o, más bien, en la forma en que el sujeto se relaciona con el objeto.

Así, Borges prefiere en este caso la etimología de la mina porque le permite argumentar que “hubo laberintos antes de la idea de laberinto”, en consonancia con su idea de laberinto subjetivo.

En cambio, en el artículo sobre el Minotauro mencionado más arriba, se decanta por la etimología del hacha doble, ya que en ese caso le interesa insistir en el remoto origen prehelénico de la criatura: “Probablemente, la fábula griega del minotauro es una tardía y torpe versión de mitos antiquísimos, la sombra de otros sueños aún más horribles” (1957b: 102).⁶

4 Aparecido originalmente en *Los Anales de Buenos Aires* 2.12 (febrero 1947), 29-39, según la bibliografía del Borges Center (Balderston, s. f.) y Bernès (Borges 2010: 1599).

5 Borges pone un ejemplo literario, “el percance de la «escalera infinita» en una de las novelas de Stevenson”, parece referirse a *Kidnapped*, 1886.

6 En la novena edición de la *Britannica* se especula que el origen de la leyenda podría estar en el terror que en los nativos de las islas del Egeo producirían las oscuras –y para ellos misteriosas– minas explotadas por colonos fenicios (1875: 179). Aunque tuviera la undécima en casa, no podemos excluir que Borges consultara otras ediciones.

Borges aplicará la idea del laberinto inducido por el punto de vista del personaje en las décadas siguientes en cuentos como: “La forma de la espada”,⁷ “La muerte y la brújula”,⁸ “El inmortal”⁹ o “El informe de Brodie”.¹⁰

2.4 Segunda parte: la falsa reseña

2.4.1 Detalles materiales y apéndices del tratado

La segunda parte del artículo reseña el supuesto libro titulado *A General History of Labyrinths* de Thomas Ingram. Libro “reciente” nos dice, aunque según la fecha de edición que le atribuye, 1932, apareció más de tres años antes.

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. (1971: 12)

Esta célebre sentencia del prólogo de *Ficciones* –donde se refiere a tres de los textos que recoge el volumen¹¹– se puede aplicar también a esta sección con toda exactitud, ya que resume un manual sobre el tema que Borges fantasea. Es una manera eficaz y sintética de exponer sus ideas sobre el asunto, apoyándose en la autoridad de un supuesto y voluminoso tratado. El §2 comienza, siguiendo las convenciones del género, con datos bibliográficos y descriptivos de la obra reseñada:

El reciente libro de Thomas Ingram (“A general history of labyrinths”, Londres, 1932) es quizá la primer monografía consagrada a ese tema. Incluye numerosas ilustraciones y

7 “Sé que perseguí al delator a través de negros corredores de pesadilla y de hondas escaleras de vértigo. Moon conocía la casa muy bien, harto mejor que yo. Una o dos veces lo perdí” (1971: 139).

8 “en el segundo piso, en el último, la casa le pareció infinita y creciente. *La casa no es tan grande, pensó. La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad*” (1971: 158).

9 Aquí se trata de un laberinto construido deliberadamente como tal, pero su efecto se amplifica por el estado del personaje “Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron” (1957a: 13). En “La casa de Asterión”, cabe interpretar que la ignorancia e ingenuidad del personaje le hacen identificar el número catorce –en el que se repiten los elementos del laberinto– con el infinito. En la primera nota a pie de página: “El original dice *catorce*, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, es adjetivo numeral vale por *infinitos*” (1957a: 67), en lo que se insiste en las sucesivas menciones del número catorce.

10 “Una casa de varias habitaciones constituiría un laberinto para ellos [para los primitivos Yahoos], pero tal vez no se perdieran, como tampoco un gato se pierde, aunque no puede imaginársela” (2012: 163).

11 A “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”, “Examen de la obra de Herbert Quain” y “El acercamiento a Almotásim”.

abarca unas doscientas cincuenta páginas. Hay dos apéndices en cuerpo menor: uno, de “noticias apócrifas”; otro, que trata de fijar “los inmutables y genuinos principios que el arquitecto-jardinero debe observar en todo laberinto”.

El resto del párrafo entra en los contenidos del libro, en particular los del segundo apéndice al que acaba de aludir, el que explica cuáles han de ser los principios para la creación de laberintos: “se reducen a uno: la economía. Si el espacio es vasto, el dibujo debe ser simple; si es reducido, los rodeos son menos intolerables”. Como veremos, esta alusión a la economía es de gran importancia.

2.4.2 Los laberintos de la antigüedad: Matthews y Moore

Los dos últimos párrafos de la reseña (§3 y 4) hablan de los laberintos de la antigüedad, resumiendo el contenido del libro de Ingram sobre ese particular.

Para comprender esta parte “histórica”, es necesario examinar las fuentes en las que se pudo inspirar Borges para imaginar su libro. Junto a los autores clásicos que cita –Plinio y Heródoto– hemos de fijarnos en dos cuyo nombre no se menciona en el texto: William Henry Matthews y Thomas Moore. El segundo firma el artículo correspondiente de la *Britannica*, el primero es el autor de un auténtico tratado sobre laberintos.

En efecto, aunque sugiere que “es quizá la primera monografía consagrada a ese tema”, para cuando Borges publica este texto, no sólo existían libros que hablaban de algún aspecto de los laberintos –arqueología, matemática, jardinería, etc.– sino que ya había aparecido la gran monografía general sobre laberintos de William Henry Matthews, *Mazes and labyrinths: a general account of their history and developments* (1922) ¿Qué elementos pudo haber tomado Borges de Matthews? ¿y de Moore?

Podemos encontrar algunos puntos que relacionan el tratado que describe Borges y el real:

- La extensión es similar; el libro de Matthews tiene 245 páginas, sin contar con los preliminares; el reseñado “abarca unas doscientas cincuenta páginas” (§2).
- Se nos dice que el libro de Ingram contiene “numerosas ilustraciones” (§2), el de Matthews contiene 151, tres de las cuales aparecen también ilustrando el artículo en *Obra*.
- Las referencias a autores clásicos del libro descrito por Borges aparecen también en el de Matthews: el examen de los cuatro laberintos de la antigüedad descritos por Plinio en el libro XXXVI de su *Historia Natural*,¹² la narración de la visita de Heródoto al piso superior del laberinto egipcio (1922: 7-8) y el comentario sobre las columnas del laberinto de Lemnos (1922: 37). Ingram dedica un capítulo a cada uno de los cuatro laberintos antiguos; Matthews dedica dos al egipcio (II y III, 1922: 6-16), tres al cretense (IV, V, y VI, 1922: 23-36) y uno al italiano (VII, Matthews 1922: 37-41). Sobre el de Lemnos, se contenta con la breve alusión a las columnas precedente

12 Sobre todo en los capítulos II y VII.

de Plinio (1922: 37) junto con otras de supuestos laberintos mencionados por este historiador. Aunque varíe el número, coincide la idea de distribución de laberintos por capítulos.

– Matthews discute varias etimologías posibles, incluyendo la del pasadizo de mina (1922: 175) que menciona Borges.

– En su capítulo XXI, Matthews discute algunos principios de la construcción de laberintos, aunque nada tienen que ver los que veremos que propone Borges al final del §2 y que, según él, proceden de uno de los apéndices del libro de Ingram.

– El libro de Matthews tiene un apéndice (bibliográfico en este caso, 1922: 215-35): Borges atribuye dos al de Ingram.

– Como hemos señalado, la fecha atribuida al libro de Ingram resulta algo distante a la de la aparición del artículo, pero si es inventada ¿por qué no elegir una más próxima para mejor justificar la publicación de una reseña? Las reseñas auténticas que Borges publicó en *Obra* se referían a inmediatas novedades editoriales. Se podría conjeturar que Borges se inspiró en la fecha real de aparición del libro de Matthews, 1922, acercándola diez años, hasta 1932.

No obstante, la mayor parte de las semejanzas pueden explicarse con razones diferentes a una influencia directa. La presencia de numerosas ilustraciones resulta inexcusable en una obra de este tipo. También lo son la etimología y las referencias a los autores clásicos que hablaron de los cuatro laberintos de la antigüedad. De hecho, otros autores –clásicos y modernos– coinciden en muchos de estos puntos cuando tratan el asunto. Por ejemplo, Isidoro de Sevilla, que dedica a los laberintos el párrafo 36 del capítulo segundo –“Edificios públicos”– del Libro XV de sus *Etimologías*:

El laberinto es un edificio de intrincados corredores, como el construido por Dédalo en Creta y en el que estuvo encerrado el Minotauro. Si alguien se introduce en él sin ir provisto de un ovillo de hilo, es incapaz de encontrar la salida [...] Existen cuatro laberintos: el primero es el egipcio; el segundo, el cretense; el tercero está en Lemnos; y el cuarto, en Italia. (2004: 1065)

Esta estructura de definición seguida de historia, con la mención de los cuatro laberintos antiguos y la eventual atribución de los datos a Heródoto y Plinio es la que siguen también las enciclopedias que solía consultar Borges, como la *Chambers's* (*Chambers's Encyclopædia. A Dictionary of Universal Knowledge*, 1901, vol. VI: 470), la *Montaner y Simón* (1892, vol. XI: 454, 456) y la *Britannica*, en sus respectivos artículos sobre el asunto.¹³ De la *Britannica* me ocuparé con más detalle, así como de los elementos que sugieren que es una fuente más probable que el tratado de Matthews.

13 Para testimonios sobre la relación de Borges con el *Diccionario enciclopédico Montaner y Simón*, con la *Chambers's* y con otras enciclopedias, véase, por ejemplo, (Manguel 2004: 24), (Molachino/ Mejía Prieto 2005: 143) o la introducción de la edición facsimilar del manuscrito de “El Aleph” (2001: 10).

En suma, pese a lo estimulante que resulta que exista un libro auténtico con ciertas similitudes con el que Borges describe, no hay base suficiente para defender que éste haya podido servir de fuente de inspiración. Sin otros datos, la conjetura más optimista sería que Borges estaba al tanto de su publicación y que conocía algunas de sus características, quizá a través de una reseña, sin tener acceso directo al mismo. Esto explicaría algunas similitudes y libertades respecto al supuesto modelo.

Como ya he señalado, Nicolás Helft opina que la fuente principal de “Laberintos” es el artículo correspondiente de la undécima edición de la *Encyclopædia Britannica*. Así es, sin duda, pero sus afirmaciones exageran las similitudes entre ambos textos:

La reseña es apócrifa —el libro no existe—, pero resulta ser una transcripción alterada del artículo sobre Laberintos en la oncenava edición de la *Británica*. El texto de Borges reproduce con mucha similitud el de la enciclopedia [...] Borges toma un artículo de la oncenava *Británica*, le cambia un poco los datos y lo publica como propio. (Helft 2003: 165-66)

En el mejor de los casos, más que tomar el artículo y cambiar algunos datos, lo que hace es seleccionar algunos datos para añadirlos a su propio artículo. Borges hace caso omiso de la parte botánica, que representa la mayor parte del texto (92 renglones frente a 64 de la parte histórica) de manera que todo lo que podría haber tomado de la *Britannica*, además de la etimología que ya hemos mencionado, son los históricos que vemos en el §3 —“Aun quedan rastros de él, excavados en 1888 por Flinders Petrie. Es obra de Amenemhe Tercero, de la dinastía duodécima que imperó en Egipto veintitrés siglos antes de la era cristiana”— y la alusión a las columnas de Lemnos: el resto del artículo queda exento de cualquier posible influencia de la *Encyclopædia*. Por otro lado, como acabamos de ver, esos datos históricos no son exclusivos de la *Britannica*, sino que son tópicos que figuran en múltiples fuentes. No hay frases con formulaciones similares, salvo una cita de Heródoto, referente a su visita al laberinto egipcio, que Borges pudo haber tomado tanto del original como de cualquier otra fuente secundaria.

La hipótesis de que Borges acudiera directamente a Heródoto se refuerza por el hecho de que cita a menudo su obra y parece conocerla bien. De hecho, menciona aquí mismo datos de esa fuente que no recogen Matthews ni la *Britannica*, ya que no tiene relación con los laberintos: “Así escribe Herodoto, en aquel libro de su Historia que narra también las costumbres del ave fénix: «pájaro raro hasta en Egipto»” (2002: 159). Efectivamente, el pasaje de Heródoto sobre el fénix se encuentra también en el libro II, unas páginas antes.¹⁴ Volvería sobre el tema en el *Manual de zoología fantástica*, donde cita a Heródoto literalmente: “Raras son, en efecto, las veces que se deja ver, y tan de tarde en tarde, que según los de Heliópolis, sólo viene a Egipto cada quinientos años” (1957b: 30). Esta digresión fuera del tema laberíntico, en la última

14 “Yo no lo he visto más que en pintura [al fénix], pues resulta que visita a los egipcios en contadas ocasiones: cada quinientos años, según cuentan los de Heliópolis” (1977, Libro II, §73, 1: 362-63).

frase del §3, hacia una anécdota legendaria de su gusto, anuncia el §4, que seguirá en el mismo tono.

El §4 –donde se ocupa del laberinto de Creta– ya no recoge ninguno de los datos *tópicos* texto de la *Britannica*, ni de las otras enciclopedias, sino que prefiere mezclar varias referencias arqueológicas –el palacio de la Doble Hacha, las tauromaquias sagradas, “una máscara de oro encontrada en Grecia”, etc.– y mitológicas –la vaca artificial construida por Dédalo, Talos, etc.– no necesariamente en relación inmediata con el tema del laberinto. Aparece también el Minotauro, y merece la pena señalar la idea borgiana de la relación entre éste y su morada, cuya probable primera formulación encontramos aquí, atribuida a Mr. Ingram: “En la última cámara o corazón de un recinto monstruoso ¿qué habitante mejor que un monstruo?”. Retoma la idea en las décadas siguientes; en el *Manual de zoología fantástica*: “Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso” (1957b: 101). Más tarde: “The minotaur justifies the labyrinth; at least one thinks of it as being the right kind of inhabitant for that weird kind of building” (Jorge Luis Borges / Dembo 1969: 87).

Es innegable, no obstante, que Borges acudió a alguna fuente para tomar estos datos históricos que he llamado *tópicos*, por lo que es necesario señalar algunas libertades que se toma respecto a ellos:

- La aducida inexistencia del laberinto de Lemnos.
- La omisión del laberinto italiano.
- El abandono del uso de las fuentes en lo relativo al laberinto de Creta.

Borges comienza el §3 diciendo: “El autor dedica un capítulo a cada uno de los cuatro famosos laberintos historiados por Plinio –incluso al tercero, al de Lemnos, cuya existencia niega (entendemos que sin mayor razón) y cuyas columnas discute”. Ni las fuentes clásicas ni las enciclopedias niegan la existencia del laberinto de Lemnos (aunque suelen dudar del cretense). Quizá a Borges le sedujo la idea de que Ingram discutiera unas columnas que juzgaba inexistentes. Los diferentes autores suelen contentarse con decir que estas columnas eran el rasgo más notable del monumento, siguiendo a Plinio.¹⁵

Borges, pese a que acaba de decir que eran cuatro los laberintos antiguos, nos habla sólo de tres; omite cualquier mención al italiano. Como ya hemos visto, cuando llega el momento de hablar del cretense, en el §4, se desliga completamente de las fuentes sobre laberintos que había manejado hasta entonces.

Volviendo a la hipótesis de la *Britannica* como fuente principal para “Laberintos”, lo visto hasta aquí podría hacer pensar que los datos que la sustentan son

15 En la *Britannica* leemos: “The Lemnia: similar in construction to the Egyptian. Remains of it existed in the time of Pliny. Its chief feature was it 150 colums” (1911: 32), en Plinio XXXVI, 90: “Et de Cretico labyrintho saits dictum est. Lemnius similis illi columnis CL memorabilior fuit [...] Exstantque adhuc reliquiae eius” (Pline l’Ancien 1981: 80-81). El texto de la *Britannica* es casi una traducción literal de estas frases de Plinio pero, curiosamente, comete un error y nos dice que el de Lemnos era similar al egipcio donde Plinio dice que era semejante al cretense. El naturalista latino continua explicando la maestría con la que se construyeron.

bastante frágiles: los pocos elementos que coinciden en ambos textos a penas ocupan unos pocos renglones y podrían proceder tanto de esta enciclopedia como de cualquier otra fuente. Pero no es en el contenido, sino en los paratextos donde encontramos pistas que me permiten apoyarla. Concretamente en las ilustraciones y en las páginas de créditos de la *Encyclopædia*.

2.4.2.1 Las ilustraciones

Como es lógico, dada su amplitud y ambición, Matthews alude en *Mazes and Labyrinths* a muchos laberintos, épocas, fuentes, etc. que rebasan las que mencionan los artículos sobre el tema de las enciclopedias. Por ejemplo, ni la *Britannica* ni la *Chambers's* hacen referencia a los laberintos de la catedrales medievales –aunque la *Montener y Simón* sí lo hace brevemente (1892, vol. XI: 455)– o a las descripciones de Plutarco o Estrabón. El hecho de que Borges tampoco use esos datos representa un indicio más en favor de las enciclopedias como fuente frente al tratado de Matthews, pero si aplicamos este mismo criterio a las ilustraciones resulta especialmente elocuente.

He mencionado que en *Obra* el artículo se acompaña de tres dibujos –que, lamentablemente, no han llegado a las ediciones modernas– los cuales están también en el libro de Matthews, entre los 151 que en total ilustran el volumen. Esto sería un argumento en favor de Matthews como fuente, si no fuera porque esos mismos tres dibujos se encuentran también entre los seis con los que Moore ilustra su propio artículo (figuras 2 y 3).¹⁶ Moore era botánico y sólo propone ilustraciones de laberintos-jardín; Borges, pese a ignorar éstos por completo en su texto –la alusión al constructor de laberintos como “arquitecto-jardinero” (§2) es la única referencia que recuerda su existencia– se ve obligado a escoger entre las seis imágenes disponibles e ilustrar su noticia sobre laberintos de piedra con imágenes de laberintos vegetales. Es decir, si Borges hubiera tenido a mano ilustraciones más acordes con su texto –como hubiera ocurrido si hubiera dispuesto, por ejemplo, del libro de Matthews– es de esperar que las hubiera utilizado, en lugar de seleccionar precisamente tres laberintos vegetales. Además, es muy improbable que en un texto de breve extensión aparezcan juntas precisamente esas tres ilustraciones o que Borges las hubiera recolectado por casualidad de distintos lugares, por lo que resulta un argumento muy sólido a favor de la *Britannica* como fuente.

16 Ya Helft observa que “hasta las ilustraciones que aparecen en la *Británica* son reproducidas en la reseña de Borges” (2003: 116) Más exactamente reproduce, como hemos visto, sólo tres de la seis que en total ofrece la *Britannica*.

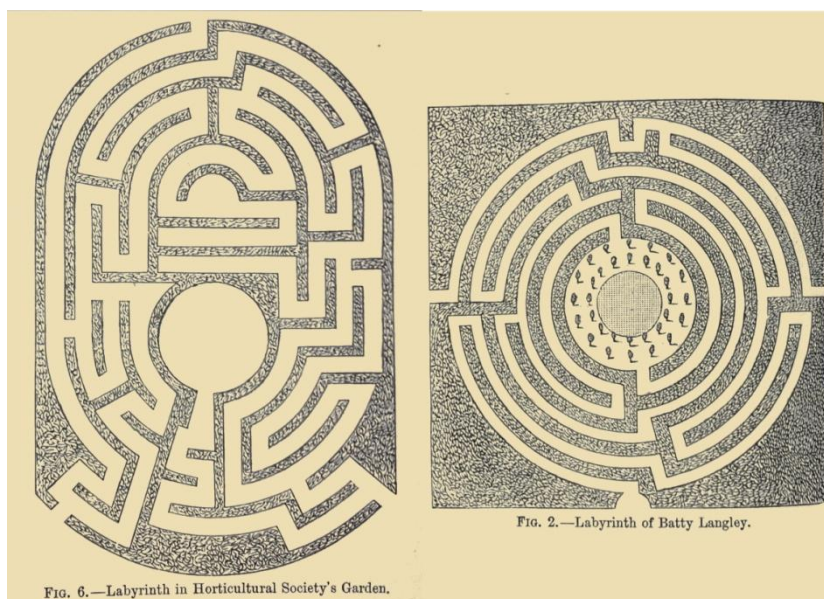


Fig. 1. El laberinto de la Horticultural Society's Garden, según aparece en la *Encyclopædia* © (34). En *Obra* (38) se reproduce con el pie de imagen “Laberinto planeado por el teniente Nesfield, en Londres”; Borges toma esa información del texto de Moore. El de Batty Langley, según aparece en la *Encyclopædia* (33). En *Obra* (39) se reproduce con el pie de imagen “Laberinto circular de Batty Langley”. En las reproducciones de *Obra*, los contornos parecen haber sido calcados a mano; la trama que representa los setos está simplificada y no es más que una trama de líneas.

Por otro lado, si Matthews recoge también las imágenes de Moore, no es sólo debido a la longitud y ambición de su obra, sino también a que cuenta con el artículo de la *Britannica* entre sus fuentes. Esto nos permite descubrir un detalle que descarta que Borges tuviera acceso directo al texto de Matthews. Este autor rebate que uno de los laberintos representados en las ilustraciones se deba a London y Wise, como mantiene Moore, y demuestra que su verdadero autor es Louis Liger (1922: 131). Borges parece ignorarlo, ya que en su pie de imagen atribuye dicho laberinto a London y Wise, siguiendo a la *Britannica* (figura 3).

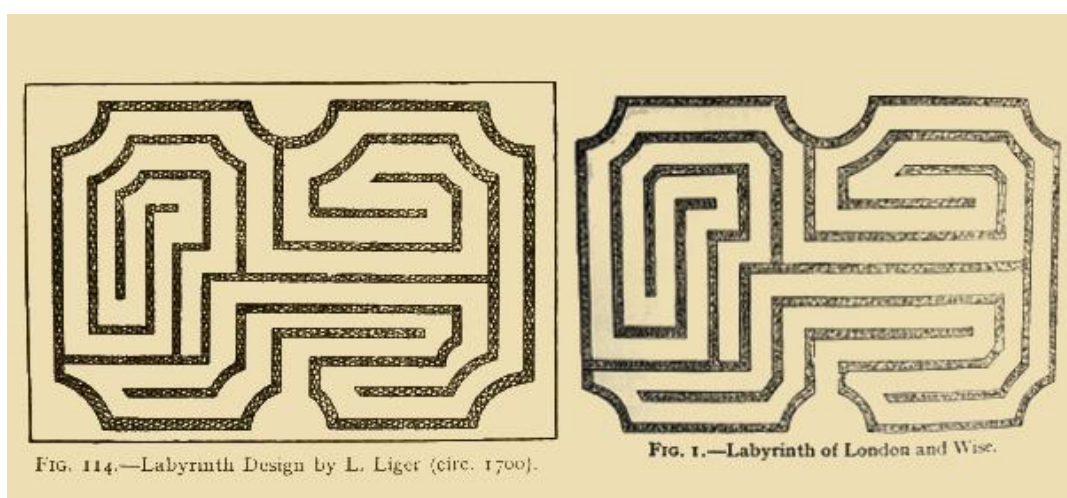


Fig. 2. Este laberinto aparece atribuido a diferentes autores en la *Britannica* © (32) —derecha— y en el tratado de Matthews (131). En *Obra* (38) lleva el pie de imagen “Laberinto de London y Wise”, como en la *Britannica*.

2.4.2.2 La elección de Ingram como nombre del autor

La elección del nombre de Thomas Ingram como autor del supuesto libro es una pista más que nos guía hacia la *Encyclopædia Britannica* ¿Existe algún elemento que nos permita conjeturar por qué Borges llamó así al autor de esta supuesta *Historia general de los laberintos*? Helft lo resuelve como sigue:

Borges atribuye el inexistente libro reseñado a un autor llamado Thomas Ingram, que no es otro que el autor (real) del artículo sobre Laberintos en la *Británica* (en esas ediciones históricas de la enciclopedia, solía recordar Borges con nostalgia, los artículos estaban firmados). (2003: 166)

Sin embargo, al pie del artículo encontramos las siglas T. Mo., que, si consultamos la página correspondiente de los créditos –xiii de los preliminares– vemos que corresponden a:

Thomas Moore, F. L. S. [Fellow of the Linnæan Society] (1821-1887). Curator of the Garden of the Apothecaries Company at Chelsea, 1848-1887. Editor of the *Gardeners' Magazine of Botany*; Author of *Handbook of British Ferns*; *Index Filicum*; *Illustrations of Orchidaceous Plants*.

En el margen derecho se especifica en negrita el artículo a su cargo: “Labyrinth”. No hay duda de que este es nuestro autor.¹⁷ Sin embargo, un poco más arriba en la misma página, vemos que figura un tal Thomas Allan Ingram, que se ocupa de artículos de asunto financiero.

Me permito especular que la elección del nombre de Thomas Ingram sucedió así: Borges visitó la página de créditos para averiguar quién era el autor del artículo. No resulta verosímil que adjudicara el artículo a Ingram por error; más bien le parecería que el nombre de Thomas Moore podría llevar al lector a pensar en el poeta homónimo del s. XVIII o en el autor renacentista de *Utopía*, Thomas More, y decidió escoger otro nombre –otro “Thomas” menos dado a confusiones– de la misma página.

17 Parece ser que la firma atañe sólo a la parte de los laberintos de jardín, mientras que la sección histórica sería anónima: Moore era botánico, no historiador. La primera parte (1911: 32-33) tiene un estilo erudito; la segunda (Moore 1911: 33-34) pragmático. Se inserta una bibliografía al final de la parte histórica, lo que se suele hacer a final de artículo, inmediatamente antes de la firma, lo que parece indicar que los editores consideraron estas dos secciones como artículos independientes, reunidos bajo un mismo lema por razones prácticas (en este caso no hay firma, porque es la norma para los artículos breves). En la edición de la *Encyclopædia* de 1875 la parte botánica (179-80) es prácticamente idéntica a la de la 11ª edición (1911) –incluyendo las ilustraciones, a las que el texto hace referencias– mientras que la sección histórica (1875: 180-81) es otra diferente. Esto indica que en la edición de 1911 se decidió un texto de nueva planta para la parte histórica, mientras para la parte de jardinería se conservó el texto de Moore, que había muerto en 1887. Es un detalle relevante para este trabajo, ya que permite citar a Thomas Moore únicamente como fuente de las ilustraciones para el texto de Borges, no de las informaciones históricas.

2.5 El cuento interpolado

A continuación, Borges interpola una narración que procede, supuestamente, “Del primer apéndice de la obra”, es decir, del dedicado a “noticias apócrifas”, según ha indicado en §2. Completa la introducción diciendo: “copiamos una breve leyenda arábica, traducida al inglés por Sir Richard Burton. Se titula: Historia de los dos reyes y los dos laberintos” (§5). La historia en cuestión ocupa todo el §6 y concluye el artículo. La “noticia” es triplemente apócrifa: como parte del libro Ingram, por presentarse como una leyenda tradicional y por la atribución de la traducción a Burton. Esto multiplica la ironía de haber prevenido sobre su carácter apócrifo desde el principio del artículo.

Borges rescatará este relato en varias ocasiones: la primera de ellas para publicarla de manera independiente en la revista *El Hogar* (16 de junio de 1939: 25) en la sección “Libros extranjeros”, bajo su despiadada reseña del entonces reciente *Finnegans Wake* de Joyce. También en esta ocasión la presenta como una leyenda arábica traducida por Burton –lo que justifica su presencia en esta sección de la revista– pero precisa además que procede de las notas de éste a su traducción de las *Mil y una noches*: “Una leyenda arábica: De las notas que Burton agregó a su famosa traducción del libro *Las mil y una noches*, traslado esta curiosa leyenda. Se titula: Historia de los dos reyes y los dos laberintos”. Esta aparición del relato es la que la crítica suele considerar como la primera, debido al difícil acceso a los textos de la revista *Obra* hasta fecha relativamente reciente.

Aparece de nuevo en la revista *Los anales de Buenos Aires* (1946: 51-52). Quizá por ser menos accesible en la época a los lectores de la revista que las *Noches* –y por lo tanto más difícil de comprobar la atribución– se presenta aquí como parte de la obra *The Land of Midian (Revisited)* (1879), donde el Capitán Burton relata sus viajes por esa región.¹⁸

El avatar de la historia que ha merecido sin duda más divulgación es el incluido en la recopilación de narraciones *El Aleph*, a partir de su segunda edición (1952: 124-25). Esta vez, aunque en el índice figura como relato independiente, está vinculado al precedente, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (1952: 113-23). En éste aparece un personaje, el rector “Allaby, hombre de curiosa lectura”, quien “exhumó la historia de un rey a quien la Divinidad castigó por haber erigido un laberinto y la

18 Un cambio similar encontramos en el *Manual de zoología fantástica*, donde atribuye apócrifamente la leyenda del A Bao Qu, de nuevo, a las notas de *Las Noches* de Burton (1957b: 12). En la versión en inglés, cuyos lectores tendrían más fácil acceso a ese libro, prefiere atribuirlo al apéndice de un supuesto tratado clásico: *On Malay Witchcraft* (1937) de C. C. Iturvuru, nombre opaco para los angloparlantes (1967b: 16). Las *Noches* de Burton son una de las fuentes favoritas de Borges para atribuciones apócrifas. Esto se debe a dos ideas borgianas recurrentes, que las *Mil y una noches* es un libro infinito –“se siente que el libro es infinito” (1980: 67)– y que, como formula en “El libro de arena”, “el mejor lugar para ocultar una hoja es un bosque” (2000: 180). Recordemos que en este relato –antes de perder el ominoso libro que le da título en la Biblioteca Nacional– lo esconde “detrás de unos volúmenes descabalados de *Las mil y una noches*” (2000: 179). Un libro infinito es perfecto para esconder falsas atribuciones. Esta infinitud se multiplica con la referencia a Burton, cuya obra es ingente.

divulgó desde el púlpito” (1952: 115). Una llamada de nota aparece junto al título del siguiente relato –simplificado ahora como “Los dos reyes y los dos laberintos”– reenviando al anterior, de manera que a pie de página se lee: “Ésta es la historia que el rector divulgó desde el púlpito. Véase la página 115” (1952: 124). Por su posición en el libro podría considerarse un epílogo del relato precedente, pero esta nota permite leerlo también como una interpolación a éste, creando, como ha observado Steven Boldy, “a sort of external *mise-en-abyme*” (2009: 177).¹⁹

En el epílogo de *El Aleph* se dan breves explicaciones sobre los relatos aparecidos en el volumen: en 1952 se añade una postdata dedicada a los relatos incorporados a esa segunda edición, entre ellos los dos que nos ocupan. La nota da una vuelta de tuerca más a la atribución burtoniana de “Los dos reyes”:

Cuatro piezas he incorporado a esta reedición. *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto* no es (me aseguran) memorable a pesar de su título tremebundo. *Los dos reyes y los dos laberintos* que los copistas intercalaron en las *1001 Noches* y que omitió el juicioso Galland. (1952: 157)

Efectivamente, las *Noches* de Galland omiten muchos cuentos, juzgados indecorosos –“omitió lo escabroso” (1998a: 154)– que Burton –quien se complacía en escandalizar a sus compatriotas victorianos– sí que incluye, por lo que resulta coherente con la autoría que Borges le había atribuido en otras ocasiones. En la siguiente edición, cinco años más tarde, introduce algunos cambios en este párrafo:

Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto no es (me aseguran) memorable a pesar de su título tremebundo. **Una suerte** de *Los dos reyes y los dos laberintos* que los copistas intercalaron en las *1001 Noches* y que omitió el **prudente** Galland. (1957a: 172) [La negrita es mía]

El cambio de “juicioso” a “prudente” guía mejor al lector hacia esa oblicua atribución burtoniana. Por otro lado, esta variante complica más la relación entre los dos textos: al añadir “Una suerte de” introduce un vínculo zeugmático que implica que el segundo cuento es una variante del primero. Se explicita todavía más en una lección posterior, que sería la definitiva, donde, en lugar de “**Una suerte de** *Los dos reyes y los dos laberintos*” encontramos: “**Podemos considerarlo una variación de** *Los dos reyes y los dos laberintos*” (1974: 629).²⁰ La filiación entre los textos es ahora muy

19 Iván Almeida también ha observado esta recursividad:

El pastor protestante que aparece narrando la historia en el relato precedente se ve cualificado como “hombre de curiosa lectura”. Irónicamente, Borges establece así una circularidad entre ambas ficciones, puesto que las “curiosas lecturas” del rector están incluyendo, por lo que parece, el propio cuento de Borges. (1999: 39)

20 La variante definitiva aparece por primera vez en las *Obras completas* (1974); “para este libro, Borges trabajó dos años, a partir de 1972, y revisó todos los textos” (Helft 1997: 100). Sin embargo, la lección intermedia perduró en muchas ediciones posteriores de *El Aleph*, en realidad reimpresiones de ediciones más antiguas.

clara; se nos invita a pensar que Borges imaginó el segundo inspirado por el primero.²¹ La importancia que tenían para Borges estos dos elementos (la atribución burtoniana y a la vinculación entre los dos relatos) se evidencia en estos pequeños cambios que, edición tras edición, van explicitándolos cada vez más.²²

Esta precisión, que evita la mención directa de Burton, es también un intento de desalentar al lector de la tarea de compulsar la fuente. Se trata de un recurso usado por Borges en algunas de sus atribuciones apócrifas: hace lo que podríamos llamar una *alusión negativa a la fuente* de la que se toma supuestamente la historia –se explica que se ha perdido, es inaccesible o las ediciones disponibles no la incluyen por alguna razón–. Es inútil, en este caso, buscarla en Galland por la *prudencia* de éste.²³

Se publica en 1955, de nuevo como un extracto de *The Land of Midian (Revisited)*, en la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (Borges / Bioy Casares 1955: 113-14).

Años más tarde, Borges admite abiertamente en una entrevista que el cuento es suyo: “Sí. Ese cuento lo atribuí a no sé qué versión de *Las mil y una noches*, pero lo inventé yo” (1983: 236). Aunque ya lo daba por sabido en sus comentarios a la edición en inglés: “Its Eastern setting, its deliberate aim to be a page –overlooked by Lane or Burton– out of the *Arabian Nights*” (1970: 271).

La multiplicidad de ediciones del relato –cinco en total, sin contar que “Abenjacán” se considera “una variación” del mismo– y de las complejas reinventiones de su atribución, nos dan una idea de la importancia que el autor le otorgaba. Bernès señala que sentía por éste “une prédilection toute particulière” (Borges 2010: 1640); como veremos en la conclusión, representa el epítome de la teoría borgiana del laberinto.

21 El artículo de Boldy 1982 sobre “Abenjacán” incluye un estudio de su relación con “Los dos reyes”, también el ya citado de Almeida 1999 sobre los laberintos de Borges.

22 Vale la pena señalar que, hasta donde he podido indagar, estas variantes textuales (de 1952, 1957 y 1974) han pasado inadvertidas para la crítica por ahora. La edición crítica en francés –cuya primera edición data de 1993– parece basarse en la variante de 1952 (Borges 2010: 669) sin mencionar las otras. Curiosamente, en 1962 ya había aparecido en la misma editorial una versión francesa del epílogo, a cargo de René L. F. Durand (1967a: 215), que traduce la variante del 57.

23 Borges aplica este recurso en, por ejemplo, “Undr” (2000: 113): “Debo prevenir al lector que las páginas que traslado se buscarán en vano en el *Libellus* (1615) de Adán de Bremen”; o en las páginas sobre Uqbar de la *Anglo-American Cyclopaedia*, ya que solo se encuentran un ejemplar en particular del volumen XLV (1971: 14). Es afín al préstamo “irreversible” de un libro de Herbert Quain (1971: 82) o a la imposibilidad de hacerse con la primera edición de *The Approach to Al-Mu'tasim* (1971: 38).

2.6 El seudónimo

Por último, antes de pasar a la conclusión, es necesario mencionar algunas implicaciones del nombre bajo el que Borges publica el artículo: Daniel Haslam. Los otros dos artículos que aparecieron en *Obra* así firmados son “Un infinito problema” (2002: 91-94), sobre paradojas clásicas de lógica) y “Nota sobre la 4ª dimensión” (2002: 95-99). Se crea así cierta coherencia en este supuesto Daniel Haslam, ya que sus tres artículos tienen alguna relación con las matemáticas y se distinguen por ello de las otras contribuciones de Borges a esta publicación. La definición del carácter propio de Haslam hace de él más que un seudónimo, le aproxima al heterónimo.

Un recurso borgiano habitual para formar seudónimos es utilizar apellidos de sus antepasados. Lo vemos en sus colaboraciones con Bioy Casares: “Horacio Bustos Domecq” y “Suárez Lynch”,²⁴ y en sus colaboraciones tempranas en revistas, como “Julio Platero Haedo”²⁵ o éste que comento aquí. *Haslam* es el apellido de su abuela paterna, Frances Anne Haslam, de la que heredó la lengua inglesa y que menciona en “Historia del guerrero y la cautiva” (1997: 58).

También hay nombres de personajes creados por este procedimiento: es el caso de los Haedo de “Funes el memorioso” (1971: 121-32) o el Eudoro Acevedo²⁶ de “Utopía de un hombre que está cansado” (2000: 125-36). En el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, publicado por primera vez cuatro años más tarde que “Laberintos”, encontramos de nuevo el apellido *Haslam* en el personaje Silas Haslam, de quien se nos dice, en una nota a pie de página, que “ha publicado también *A General History of Labyrinths*” (1971: 16).

El nombre no es el único rasgo autobiográfico que Borges utiliza para la creación de personajes. Como es bien sabido, muy habitualmente éstos tienen algún elemento que recuerda a su creador: víctima de un accidente en “El Sur” (1971: 195-204), profesor de letras inglesas en “Utopía de un hombre que está cansado” (2000: 125-36), ex empleado de la Biblioteca Nacional en “El libro de arena” (2000: 173-81), etc. Uno de esos elementos biográficos puede ser una obra atribuida a la pluma del personaje y que es, en realidad, una alusión a un texto borgiano: es el caso de la obra del Dr. Marcelo Yarmolinsky *Vindicación de la Cábala* (en “La muerte y la brújula”, 1971: 149) –referencia a “Una vindicación de la Cábala” (1932a: 71-78)–. De la *Vindicación de la eternidad* de Jaromir Hladík (en “El milagro secreto”, 1971: 165-74) –referencia a “Historia de la eternidad” (1989: 13-49)–. De *Les problèmes d'un*

24 Borges explicaba así la génesis de estos dos seudónimos a Thomas di Giovanni:

Domecq was the name of a great-grand-father of Bioy's and Bustos of a great-grandfather of mine from Córdoba” y, en la página siguiente: “The author of this book [Un modelo para la muerte] we named B. Suárez Lynch. The “B” stood, I think, for Bioy and Borges, “Suárez” for another great-grandfather of mine, and Lynch for another great-grandfather of Bioy's. (1970: 246-47)

25 Firma con este nombre varias poesías en la revista *Anales de Buenos Aires*. “Haedo” venía de su abuela materna, Leonor Suárez Haedo.

26 El nombre de su madre era Leonor Acevedo Suárez.

problème, atribuída a Pierre Menard (en “Pierre Menard, autor del Quijote”, 1971: 49) –equivalente a “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” (1932a: 151-61)– etc.

Lo que en los relatos de ficción se presenta como un voluminoso tratado, atribuido al personaje, hace referencia a un breve ensayo real del propio Borges. Así podemos interpretar también el libro atribuido a Silas Haslam en “Tlön”: el tratado sobre laberintos sería, en realidad, el breve artículo aparecido en *Obra*. Tanto la falsa reseña como el supuesto tratado están firmados por un Haslam, para subrayar el vínculo.

3. Conclusión: establecimiento de la idea de laberinto

3.1. La subversión de los papeles

Se puede describir la historia de la literatura como una estructura rizomática, cuyos elementos constitutivos se cruzan continuamente: temas, mitos, personajes, estructuras, recursos, técnicas, etc. reaparecen una y otra vez, a veces como núcleos centrales de las obras, otras como accesorios, conservando o mudando sus significados, tejiendo una compleja red.

En el caso particular de la literatura de Borges, la construcción de esta red es deliberada, llegando a ser tan tupida que resulta imposible hablar de un texto borgiano sin hacer referencia a muchos otros, tanto del propio autor como ajenos: se ha dicho a menudo que la literatura es el tema principal de la literatura de Borges.²⁷

A mediados de los años 30 Borges era ya consciente de esta estrategia y trabajaba plenamente en ella. En este sentido, “Laberintos” es fundamental, ya que se perfilan elementos característicos de su obra ulterior: el gusto por las enciclopedias – en particular la *Britannica*– las referencias a los clásicos grecorromanos –en este caso Plinio y Heródoto– y a los escritores británicos de aventuras –en este caso Stevenson– las criaturas fantásticas –el gigante de bronce Talos, el Minotauro, el fénix, etc.– los juegos de falsas atribuciones y seudónimos, el uso de sus antepasados como fuente de inspiración, las *Noches*, sus traductores y la tradición oriental, etc.

De estos elementos, el más importante es, por supuesto, el laberinto. Las apariciones de éste, excepcionales en el Borges anterior a los años treinta, aumentan a medida que avanza esta década, para llegar a ser omnipresentes, como es bien conocido, a partir de la de los cuarenta.²⁸ Del complejo y rico uso que Borges hace

27 Sobre los textos de Borges como estructura rizomórfica, véase de Toro 1995.

28 Así lo expresa Grau:

Todos los relatos contenidos en *Ficciones* (1944 y 1956) y en *El Aleph* (1949 y 1952) hacen referencia más o menos explícita al laberinto. En unos casos es una figura que forma parte del contenido de la narración, en otras, la estructura del relato es laberíntica”. (1989: 61)

del laberinto, he destacado hasta aquí dos aspectos presentes en el artículo que estudiamos: la idea de laberinto subjetivo y la relación de complementariedad entre el Minotauro y su casa.

Ambas ideas están relacionadas, en tanto que desdibujan los papeles de sujeto activo y pasivo asumidos tradicionalmente. Encontramos la misma operación en los versos “En mí se anudan los caminos de piedra”, del poema “Asterión” (1998d: 28), en la que la relación entre ambos es casi orgánica.

En otra variante de esta confusión de papeles, el mismo habitante del laberinto puede ser su constructor, deliberado o no. Encontramos un ejemplo en el “Poema conjetural”: “A esta ruinosa tarde me llevaba/ el laberinto múltiple de pasos/ que mis días tejieron desde un día/ de la niñez” (1998c: 89).

Estas operaciones pueden ser muy reveladoras de la poética que Borges está construyendo, ya que no las aplica únicamente al laberinto, sino a un ámbito mucho más amplio. La subversión de la relación entre los términos de una relación que pasan de pasivo a activo o viceversa, están en la base de dos peculiaridades características de Borges: la concepción de la literatura como un proceso colaborativo entre el texto y el lector y la hipálage.

Centrar la definición del laberinto en quien lo experimenta, en lugar de en el objeto, o más bien en la relación entre ambos, anuncia la estética de la recepción, de la que Borges es un antecedente –adelantándose a Jauß²⁹ y a la semiótica– y que solía aplicar a la literatura, atribuyendo su descubrimiento a Berkely, por ejemplo, en el prólogo de su *Obra poética completa*:

El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la modificación física que suscita cada lectura. (1998b: 11)

En el pseudoensayo “Pierre Menard, autor del Quijote” (1971: 47-59) encontramos, como es bien sabido, la formulación más difundida de esta concepción de la literatura.

Por su parte, la hipálage es una de las figuras de estilo más propias de Borges y se basa precisamente en esta subversión de papeles de la que estamos hablando, haciendo que –si nos ceñimos a los ejemplos mencionados por Borges en el texto introductorio de *El hacedor* (1960, 7)– los camellos sean áridos, las lámparas estudiosas y la noche solitaria, intercambiando sus atributos con el desierto, los lectores y Virgilio y la Sibila entrando en los Infiernos, respectivamente. En el texto que nos ocupa, encontramos que el laberinto del rey de Babilonia es “perplejo” (§6), hipálage quizá sugerida por la palabra inglesa “maze”, que significa tanto “perplejidad” como “laberinto”: se aplica tanto al objeto, como al estado en el que se sume su visitante.

29 Sobre Borges como precedente de Jauß, véase, por ejemplo, Becker 1990.

3.2. El laberinto como estructura sintética

Si bien todos los rasgos mencionados más arriba serán típicos del Borges de los años posteriores, no son suficientes para inscribir este texto, como pretendo, en el proceso de justificación teórica de una poética borgiana que vemos en otros ensayos de la época, ya que se trata de una puesta en práctica temprana de los mismos, no de su defensa teórica. En cambio, esta defensa sí la encontramos en lo tocante a la idea de laberinto como una estructura sintética; se concentra en las líneas del §2 en las que resume el contenido del segundo apéndice del libro, “Que trata de fijar «los inmutables y genuinos principios que el arquitecto-jardinero debe observar en todo laberinto»”:

Esos principios se reducen a uno: la economía. Si el espacio es vasto, el dibujo debe ser simple; si es reducido, los rodeos son menos intolerables. “Con dos millas cuadradas de terreno y doscientas bifurcaciones, curvas y ángulos rectos, el último chapucero es capaz de un buen laberinto... El ideal es el laberinto psicológico: el fundado (digamos) en la creciente divergencia de dos caminos que el explorador, o la víctima, supone paralelos. El laberinto ideal sería un camino recto y despejado de una longitud de cien pasos, donde se produjera el extravío por alguna razón psicológica. No lo conoceremos en esta tierra, pero cuanto más se aproxime nuestro dibujo a ese arquetipo clásico y menos a un mero caos arbitrario de líneas rotas, tanto mejor. Un laberinto debe ser un sofisma, no un galimatías.

Este criterio económico se aplica en los laberintos de la obra ulterior de Borges. Acorde con la concepción platónica que vincula lo bello a lo útil, la aspiración a lo sintético tiene dos efectos; uno estético y otro práctico. El práctico estriba en la ausencia de detalles característicos que pudieran servir al visitante como referencia para orientarse. El estético aspira a un tipo de belleza, a una armonía, que podríamos llamar clásica.

En “La muerte y la Brújula”, Scharlach, el asesino, tiende una trampa definida como un laberinto de cuatro líneas. Sin embargo, es posible imaginar uno todavía más sintético, el de las aporías de Zenón de Elea, y así le corrige Lönnrot, el detective, antes del desenlace:

En su laberinto sobran tres líneas –dijo por fin–. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy. (1971: 162-63)

En “La escritura del dios” (1957a: 115-21), el laberinto que retiene al protagonista es una mera cúpula. No obstante, relato que mejor ilustra estos principios es, probablemente, el de “Los dos reyes y los dos laberintos”, lo que explica la importancia que Borges le otorgaba. La idea del desierto como lugar sin puntos de

referencia reaparece también referida a la Pampa o a cualquier llanura: “No hay dos cerros iguales, pero en cualquier lugar de la tierra la llanura es una y la misma” (“Utopía de un hombre que está cansado”, 2000: 125).

El matemático Guillermo Martínez se refiere al fragmento de “Laberintos” que citamos más arriba para considerar esta propensión a lo sintético un rasgo propio de las matemáticas (2007: 61). Iván Almeida la identifica como “la aplicación a la literatura del principio epistemológico de economía” (1999: 39) y lo ejemplifica con este mismo fragmento de “La muerte y la brújula” que acabamos de leer.

Sin embargo, fuera de la dialéctica complejidad/sencillez, cabe una interpretación diferente –opuesta, incluso, en algún sentido– de “Los dos reyes”: la de la dialéctica artificial/natural.³⁰ En esta interpretación no consideramos que el desierto sea sencillo, al contrario: su tamaño y, sobre todo, la falta de puntos de referencia, lo convierten en infinito. El desierto sería la imagen del laberinto más complejo posible, el Universo.

Borges utiliza a menudo la expresión “laberinto sin centro” –tomada, según dice, de Chesterton³¹– para referirse a un universo sin orden, sin sentido. Por ejemplo, en esta entrevista con Roberto Alifano:

A.: ¿El hecho de perderse en un laberinto es una visión pesimista del futuro del hombre?

B.: No, yo creo que no: creo que en la idea de laberinto hay también una idea de esperanza, o de salvación, ya que si supiéramos con certeza que el mundo es un laberinto, nos sentiríamos seguros. Pero no, posiblemente no sea un laberinto. En el laberinto hay un centro; ese centro terrible es el minotauro. Sin embargo, no sabemos si el Universo tiene un centro; tal vez no lo tenga. Por consiguiente, es probable que el mundo no sea un laberinto sino simplemente un caos y en ese caso sí estamos perdidos.

A.: Sí, el mundo, por supuesto, no es un cosmos sino un caos. Pero ¿usted no piensa que puede haber un secreto centro del mundo?

B.: ¿Por qué no? ¿Por qué no pensar que puede haberlo; por qué no pensar que ese centro puede ser terrible; por qué no pensar que puede ser demoníaco o divino? Yo creo que si se piensa en esos términos, inconscientemente se piensa en el laberinto. Es decir, si pensamos que hay un centro, estamos, de alguna manera, salvados. Si ese centro existe, la vida tiene entonces una forma coherente. Hay hechos que, desde luego, nos inducen a pensar que el Universo tiene una forma coherente. Bueno, pensemos en la rotación de los astros, en las estaciones del año, en el atardecer, en la caída de las hojas en el otoño, en las edades del hombre... todo eso nos hace pensar que hay un laberinto, que hay un orden, que hay un secreto centro del mundo, como usted propuso, que hay un gran arquitecto que lo concibió. Pero también nos hace pensar que no hay una razón,

30 Borges alude a esta dialéctica, transcribiéndola al tópico sudamericano de *civilización y barbarie*, en estos términos:

I'm beginning to suspect that the king of Babylon, with his lust for winding ways and devious complexity, stands for civilization, while the Arabian king stands for unrelieved barbarism. For all I know, the first may be a *porteño* and his antagonist, a gaucho. (1970: 270)

31 La frase que Chesterton ponen en boca del Padre Brown es “«What we all dread most» said the priest in a low voice, «is a maze with no centre. That is why atheism is only a nightmare»” (1914: 140). Resulta notable el desarrollo que Borges supo ver en esta simple admonición.

que no se puede aplicar una lógica, que el Universo no es explicable —en todo caso no es explicable para nosotros, los hombres— y esa es ya una idea terrible. (1988: 181)

El desierto puede permitirse, como el Universo, la complejidad, pues, siguiendo las leyes de creación de laberintos expuestas en el artículo de la revista *Obra*, dispone de mucho espacio. En cambio, un laberinto artificial como el del rey de Bagdad resulta barroco y recargado, un intento de remedar la complejidad del Universo, más cercano al galimatías que censuraría el tratado de Ingram.

Los inmortales, aunque más cerca de la divinidad, producen una ciudad inconcebible, que tiende al galimatías:

Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas. (“El inmortal”, 1952: 15)

De manera que, según estos criterios, tenemos tres tipos de laberinto; el natural, que se confunde con el Universo, que no podemos comprender, y dos artificiales: uno que pretende vanamente imitar la complejidad del natural para caer en el galimatías, y el laberinto mínimo que aplica la economía.

Cuando Borges crea laberintos “tipo *Universo*”, no por ello renuncia al rigor. Del mismo modo que reconoce que hay hechos que “nos inducen a pensar que el Universo tiene una forma coherente”, los habitantes de los laberintos borgianos, aunque estén perdidos, todavía intentan comprenderlos. Es el caso de la casa de Asterión, cuyos elementos se repiten catorce veces y, muy particularmente, de la Biblioteca de Babel (1971: 89-100), donde un número muy limitado de elementos se repiten de manera infinita —o, al menos, indefinida— creando un laberinto modular. Los habitantes del laberinto podrían pensar, como dice Borges en “El idioma analítico de John Wilkins”, que “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” (1976: 105).

No resulta difícil extrapolar estos principios de la construcción de laberintos a la composición literaria: está en relación directa con el interés de Borges por los géneros muy reglados, en particular el policiaco. Resulta evidente en el artículo “Leyes de la narración policial” (2002: 36-39): al menos las tres primeras leyes enunciadas (aunque podría argumentarse que no sólo esas) tienen que ver con la economía: número de personajes limitado, la “declaración de todos los términos del problema” y “avara economía de medios”.

Esta relación con los laberintos se subraya en la versión definitiva del título del artículo, que pasará a ser, dos años más tarde en *Sur*, “Los laberintos policiales y

Chesterton” (1935b). La palabra “laberinto” no alude aquí a la complejidad de las historias de Chesterton, sino a su rigor.

La tensión entre los diferentes tipos de laberinto es idéntica en este género. En “Abenjacán” –que también es un ejercicio metaliterario sobre el policial– asistimos al siguiente diálogo:

–No multipliques los misterios –le dijo–. Éstos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zangwill.

–O complejos –replicó Dunraven–. Recuerda el universo. (1957a: 124)

El rigor atribuido al policial, “cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden” (1935b: 94), es propio también del género fantástico. Se define en “El arte narrativo y la magia” frente al “realismo psicologista” que pretende imitar los procesos naturales: “He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado” (1932b: 200). En el género fantástico que Borges está construyendo, encontramos la misma tensión que había entre el “galimatías” y el laberinto riguroso, mínimo, cuya cualidad de artificial es asumida y deliberada.

Esta visión de la literatura no sólo tiene consecuencias en el género, también en el estilo. Recordemos el tópico borgiano sobre la simplificación estilística, de que él partió de un estilo pretencioso y barroco para luego tender, cada vez más, a uno sintético y clásico. Describe este proceso de depuración en, por ejemplo, *An Autobiographical Essay* (1970: 245-46). Lo resume así en el prólogo de *El otro, el mismo*: “Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad” (1998c: 75).

En “Laberintos”, como en otros ensayos del periodo, Borges sienta las bases teóricas de la poética de desarrollará en toda su producción ulterior. Tiene la particularidad de establecer aquí el concepto fundamental del *laberinto borgiano* y las leyes que lo rigen. Por otro lado, si nos permitimos un paralelismo entre éstas leyes y los procedimientos literarios de Borges, podemos leerlo como un programa poético, como una manifestación de su aspiración a la creación de géneros de elegancia sintética y a un estilo conciso. Nos encontramos ante un texto fundacional, estatutario, que define una visión de la literatura a la que Borges permanecerá fiel a lo largo de su obra.

Bibliografía

- Alifano, Roberto (1988). *Borges, biografía verbal*. 1a ed. Biografías y memorias. Esplugues de Llobregat. Barcelona: Plaza & Janés.
- Almeida, Iván (1999). “Borges o los laberintos de la inmanencia”, en: Rafael Olea Franco (ed.). *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios, pp. 35-66.
- Balderston, Daniel. s. f. Timeline. *Borges Center*. <http://www.borges.pitt.edu/>.
- Becker, Jürgen (1990). “Jauss y Borges: sobre las relaciones entre la estética de la recepción y el posmodernismo”, en: *Nuevo texto crítico*, 3, 6: 147-54.
- Boldy, Steven (1982). “Eramos pocos y parió la abuela: más versiones borgianas”, en: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 6, 2: 257-61.
- Boldy, Steven (2009). *A Companion to Jorge Luis Borges*. Woodbridge: Tamesis Books.
- Borges, Jorge Luis (1932a). *Discusión*. Buenos Aires: M Gleizer.
- Borges, Jorge Luis (1932b). “El arte narrativo y la magia”, en: *Sur*, 5: 198-200.
- Borges, Jorge Luis (1935a). *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Tor.
- Borges, Jorge Luis (1935b). “Los laberintos policiales y Chesterton”, en: *Sur*, 10: 92-94.
- Borges, Jorge Luis (1936a). *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Viau y Zona.
- Borges, Jorge Luis (1936b). “Laberintos”, en: *Obra. Revista mensual ilustrada*, 3: 38-39.
- Borges, Jorge Luis (1939). “Historia de los dos reyes y los dos laberintos”, en: *El Hogar*, 35: 25.
- Borges, Jorge Luis (1946). “Historia de los dos reyes y los dos laberintos”, en: *Los Anales de Buenos Aires*, 5: 51-52.
- Borges, Jorge Luis (1952). *El Aleph*. Buenos Aires: Losada.
- Borges, Jorge Luis (1957a). *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1957b). *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis (1960). *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1967a). *L’Aleph*. Traducido por Roger Caillois y René L. F. Durand. París: Gallimard. Gallimard. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32929077c>.
- Borges, Jorge Luis (1967b). *The Book of Imaginary Beings*. Traducido por Norman Thomas Di Giovanni. Harmondsworth: Penguin.
- Borges, Jorge Luis (1970). *The Aleph and Other Stories, 1933-1969. Together with Commentaries and an Autobiographical Essay*. New York: E. P. Dutton.
- Borges, Jorge Luis (1971). *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Editado por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1976). *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (1980). *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé.

- Borges, Jorge Luis (1997). *El Aleph*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (1998a). *Biblioteca personal: prólogos*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1998b). *Obra poética, 1 (1923-1929)*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (1998c). *Obra poética, 2 (1960-1972)*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (1998d). *Obra poética, 3 (1975-1985)*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (2000). *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (2001). *El aleph*. Editado por Julio Ortega y Elena del Río Parra. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- Borges, Jorge Luis (2002). *Textos recobrados 1931-1955*. Editado por Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Barcelona: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (2010). *Œuvres complètes I*. Editado por Jean Pierre Bernès. 2ème. Paris: Gallimard.
- Borges, Jorge Luis (2012). *El Informe de Brodie*. Barcelona: Debolsillo.
- Borges, Jorge Luis/Carrizo, Antonio (1983). *Borges el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. Colección Tierra Firme. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis/Bioy Casares, Adolfo (1955). *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Raigal.
- Borges, Jorge Luis/Dembo, Lawrence Sanford (1969). “[Interview]”, en: *Conversations with Jorge Luis Borges*, New York: Holt Rinehart and Winston, pp: 84-91.
- Borges, Jorge Luis/Stortini, Carlos Roberto (1989). *El diccionario de Borges: el Borges oral, el de las declaraciones y las polémicas*. Buenos Aires: Ed. Miscelánea.
- Chambers's Encyclopædia. A Dictionary of Universal Knowledge*. 1901. Vol. VI. London: W. and R. Chambers.
<https://archive.org/stream/chamberssency06lond#page/n3/mode/2up>.
- Chesterton, Gilbert Keith (1914). *The Wisdom of Father Brown*. London, Toronto: Cassell. <http://archive.org/details/wisdomoffather00chesuoft>.
- Grau, Cristina (1989). *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- Helft, Nicolás (1997). *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Tezontle. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Helft, Nicolás (2003). “History of the Land Called Uqbar”, en: *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 15: 151-80.
- Heródoto (1977). *Historia libros I-II*. Traducido por Carlos Schrader. Biblioteca clásica Gredos. Madrid: Editorial Gredos.
- Isidoro de Sevilla (2004). *Etimologías, edición bilingüe*. Editado por José Oroz Reta y Manuel-Antonio Marcos Casquero. B.A.C 647. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Manguel, Alberto (2004). *With Borges*. Toronto: Thomas Allen Publishers.
- Martínez, Guillermo (2007). *Borges y la matemática*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Matthews, William Henry (1922). *Mazes and Labyrinths: a General Account of Their History and Developments*. London: Longmans, Green and Co. <https://archive.org/stream/mazeslabyrinthsg00matt#page/n9/mode/2up>.
- Molachino, Justo R./Mejía Prieto, Jorge (2005). *Borges ante el espejo*. Mexico:

Lectorum.

- Montaner, Ramón de/Simón, Francesc (1892). *Diccionario enciclopédico hispanoamericano de literatura, ciencias y artes*. Vol. XI. Barcelona: Montaner y Simón.
- Moore, Thomas (1875). "Labyrinth", en: *The Encyclopædia Britannica: A Dictionary of Arts, Sciences, and General Literature*. Edinburgh: A. and C. Black.
- Moore, Thomas (1911). "Labyrinth", en: *The Encyclopædia Britannica*. New York: Encyclopædia Britannica, Inc.
- Pline l'Ancien (1981). *Histoire naturelle. Livre XXXVI*. Editado por J. André. Traducido por R. Bloch. Paris: Les belles lettres.
- Ramos-Izquierdo, Eduardo (2006). *Contrapuntos analíticos a "El acercamiento a Almotásim": Op. 1*. México, París: Rilma 2, ADEHL.
- Rodríguez Monegal, Emir (1976). "Borges: Una Teoría de la Literatura Fantástica", en: *Iberoamericana*, XLII, 95: 177-89.
- Toro, Alfonso de (1995). "El productor "rizomórfico" y el lector como "detective literario": la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto deconstrucción-rizoma)", en: *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Iberoamericana: Vervuert, pp. 145-83.
- Wilson, Jason (2006). *Jorge Luis Borges*. Critical lives. London: Reaktion.
- Zavala, Daniel (2016). "Discusión de Jorge Luis Borges: la supersticiosa estética del escritor", en: *Jorge Luis Borges: perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. Monterrey, N.L.: Tecnológico de Monterrey, pp. 63-85.

Maria Amalia Barchiesi

Università di Macerata

**EL PERENNE EJERCICIO DEL ARTE DE LA
JARDINERÍA INGLESA EN “EL JARDÍN DE SENDEROS
QUE SE BIFURCAN” DE J. L. BORGES**

Il giardino: natura fatta parola e parola fatta natura
Rosario Assunto

Introducción

La presente investigación se concentra en los orígenes semiótico-textuales del célebre cuento de Jorge Luis Borges “El jardín de senderos que se bifurcan”, incluido en *Ficciones* (1944), un relato vigorosamente enraizado en esa misma tradición británica que Borges supo venerar en su obra, pues el hecho capital de su vida fue la biblioteca de su padre Jorge Guillermo Borges, una biblioteca de libros ingleses porque su madre, Frances Ann Haslam, era inglesa, había nacido en Staffordshire, y su familia procedía de la región de Northurbia (Borges/di Giovanni 1999: 15).

El jardín que evoca Borges en *Ficciones*, en calidad de autor empírico que desea recobrar un paisaje heredado, es un recóndito espacio de la memoria familiar paterna, donde se entretajan jardines principalmente ingleses. El estatus artístico de este singular cuento, que implica un trayecto de la naturaleza a la palabra literaria, si parafraseamos una célebre frase del gran teórico del paisaje Rosario Assunto (1994: 24), parece nutrirse semióticamente de la estética de los jardines paisajísticos ingleses del siglo XVIII, con un detalle en su título (“senderos que se bifurcan”) que transporta secretamente a su lector a otro famoso jardín inglés, construido posteriormente, casi un siglo después en Staffordshire, en 1840, el *Biddulph Grange Garden*; un parque ecléctico e historicista que incluye varios diseños de jardines, entre ellos un parque chino, al que se llega por verdes senderos que se bifurcan entre húmedas *stumperies* de factura victoriana.

Como ya el título lo anticipa, no nos detendremos en un único jardín, el literario, ya ampliamente estudiado por la crítica, nuestra intención es remontarnos a los jardines ingleses que han confluído intersemióticamente en las páginas de *Ficciones* para dar vida al vertiginoso jardín temporal del cuento. Haremos también mención, si bien brevemente, a jardines ‘póstumos’, que a modo de signos representámenes peircianos del jardín protagonista del relato de Borges, emprenden un itinerario inverso, de la palabra literaria a la naturaleza, jardines-laberintos realmente plantados

en honor a Jorge Luis Borges, gracias al intercambio epistolar entre dos entrañables amigos del escritor: Randoll Coate y Susana Bombal.

Randoll Coate, un famoso diseñador inglés de laberintos vegetales, llamados en Gran Bretaña *mazes*, fue el autor del diseño del laberinto-jardín de Borges, proyecto concretado primero en Argentina en 2003, en la estancia *Los Álamos*, provincia de Mendoza, propiedad de la familia de la escritora Susana Bombal, y luego plasmado en un segundo jardín, réplica del primero en escala menor, en 2011, plantado esta vez en la isla San Giorgio en Venecia, en la sede de la Fundación Cini.

En torno al ilusorio jardín textual de Borges existe pues una sutil concatenación de reenvíos intersemióticos que lo vincula, sea con su fuente, los jardines de tradición inglesa, sea con el signo interpretante de carácter vegetal del proyecto de un *maze* inglés de Coate, en dos laberintos de *buxus* que dialogan paisajísticamente con el diferente contexto que los hospeda: el laberinto de Venecia vinculado morfológica y semánticamente con el célebre laberinto vegetal de Villa Pisani, en la aldea Padua; el jardín de Mendoza que nos habla, en cambio, desde un punto de vista sintáctico, de una ruptura espacial dada por la complejidad figurativa y semántica de un jardín británico enclavado en la agreste abstracción del paisaje sudamericano. El laberinto simbólico de Coate, en última instancia, exhibe un mismo y tenaz *ground* (o punto de vista o aspecto, según el semiótico Peirce¹), un conjunto de atributos² que permanece inalterado en cada ‘jardín interpretante’ involucrado en el proceso semiótico antes mencionado; en otras palabras, cada jardín vuelve pertinentes dichos atributos y los “fundamenta” perennemente en el pasaje de un espacio textual a otro, revelándonos la naturaleza (y el origen) primordialmente vegetal, semiótico-interpretativo –debido a su complejidad– y eminentemente británico del jardín literario que imaginó Borges. Dicha recurrencia de formas y sustancias nos lleva a conjeturar que tal vez en este ilusorio teatro vegetal, fruto de sutiles intextualizaciones paisajísticas, se anide estratificada una espectral condensación de la evolución estética y filosófica del jardín inglés a lo largo de los siglos. Si, como señala Jakob: “El paisaje es el producto de un devenir histórico y por lo tanto el resultado de un complejo desarrollo que se extiende en el tiempo y en el espacio” (2005: 9), el cuento de Borges, a modo de memoria paisajístico-literaria, es palimpsesto portador de la sedimentación diacrónica de los espacios escénicos del jardín inglés en algunas de sus formas más significativas.

1 El concepto de pertinencia (si bien Peirce no emplea este término) desempeña un papel fundamental en la definición del proceso semiótico. Según Peirce, un signo (o *representamen*) es “algo que está para alguien en lugar de algo en algún aspecto o capacidad”. El *representamen* es algo que está en lugar de otra cosa. Otro concepto fundamental es el de *interpretante* del signo. Para Peirce, el único modo que tenemos para conocer el objeto de un signo es a través de la formulación en otro signo que lo interpreta. Este segundo signo es el *interpretante*. Cabe agregar que para Peirce un signo-interpretante no se restringe sólo a un signo, pues también un libro puede entenderse como signo. Pisanty/ Pellerey (2012: 95-103).

2 Para Peirce el *ground* es el fundamento o el conjunto de atributos por medio del cual un signo puede ser representado e interpretado por otro signo.

1. Los sinuosos itinerarios del jardín inglés

Ahora bien, para adentrarnos en nuestra investigación se hace necesario entrar de lleno en la historia del arte de los jardines en Europa, en lo específico, en la que tal vez fue su época más fecunda y deliberadamente cargada de moral y de filosofía. En primer lugar, cabe señalar que la visión del mundo en la segunda mitad del siglo XVIII que circulaba en Europa entre novelistas filósofos y poetas se formó bajo la influencia de los jardines (Grimal 2005: 76).

Desde el Renacimiento hasta el barroco, el jardín llamado “arquitectónico” veía la naturaleza como materia modelable y había impuesto la idea de un universo ordenado, homogéneo y jerarquizado, de formas regulares y esquemáticas, mientras el jardín inglés, en la segunda mitad del siglo XVIII, surgió como reacción a las arquitecturas vegetales francesas, metaforizando un mundo irregular, complejo, móvil, abierto a todas las posibilidades, con una imagen de naturaleza selvática y libre, como la que Milton había recreado en *El paraíso perdido*. Si el dios del Siglo XVII es cartesiano y geométrico como los jardineros de Versailles, en los jardines ingleses el dios del romanticismo es la libertad (Rodríguez Llera 2000: 185).

Respecto al papel que el jardín desempeñó en el arte inglés, principalmente a lo largo del siglo XVIII, es necesario subrayar su complicado itinerario. Dentro y fuera de estos jardines se mueven, además, filósofos, literatos, poetas, arquitectos, aristocráticos, pintores. Todos contribuyeron a dar vida al aporte más original que la cultura inglesa haya podido ofrecer a la estética prerromántica: la creación del *Landscape Garden*, el jardín paisajístico, la primera forma de arte figurativa auténticamente inglesa cuya argumentación principal en nombre de la libertad contra la regla era su reacción al jardín formal y autoritario de la monarquía francesa.

A partir de 1730, en los alrededores de Londres y a lo largo del Támesis, se comenzaron a refaccionar y a construir numerosos jardines; es el momento de los *improvers*, que por casi un siglo serán los personajes clave en la creación tanto del *Landscape Garden* como de los jardines pintorescos (Calvano 1996: 4-9).

Los primeros jardines paisajísticos que se crearon en Inglaterra entre 1720 y 1730, llamados en Francia *anglochinoise*, se inspiraban directa y deliberadamente en motivos chinos, en ellos se desplegaban interminables senderos con forma de espiral en un espacio reducido. Esta singular estética, importada de China que imitaba sus jardines solo en su aspecto exterior, no habría tenido un éxito tan inmediato, como apunta Pierre Grimal (2002: 78), si no hubiera sido tomada del viejo tema del laberinto, o mejor dicho, del *maze* británico tan difundido en Inglaterra.

Los primeros jardines *anglochinoise* con su efecto *sharawadgi*, o sea “elegante desorden”, “asimetría” o “arte de la irregularidad”, así definido por los misioneros jesuitas que evangelizaron China en el siglo XVII (Von Buttlar 1983: 25-28)³ pierden

3 El político y filósofo William Temple que había visitado China se refiere a la irregularidad de la jardinería en este país, que define con el término *sharawadgi* (desorden irregular y elegante). Sus observaciones en el tratado “Sobre el jardín de Epicuro” (1685) fueron asumidas un cuarto de siglo más tarde, cuando en 1712 Joseph Addison alabó la ejemplar jardinería china en su conocido artículo “Sobre las alegrías de la imaginación” aparecido en *The Spectator*: “En su lengua poseen un término para denominar la especial belleza de una

vigencia rápidamente en la historia de arte de la jardinería en Inglaterra para dar lugar a los jardines pintorescos, en cuya abigarrada fisonomía se inspira esencialmente el jardín literario de Borges. Para Alan Roger *Ut pictura hortus* podría ser la consigna de los jardineros ingleses. Por ejemplo, William Kent concibió los jardines a imitación de los cuadros romanos de Claude Lorrain y de Gaspard Dughet. Así, en Stowe, el jardín se ofrece al aficionado como una sucesión de cuadros tridimensionales (Roger 2007: 459).

A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, con Humphry Repton (1752-1818), una de las últimas figuras de la escuela paisajista inglesa, la composición del parque vuelve al gusto por la asociación literaria. La teoría y la práctica del pintoresco introducen el método moderno de la elección crítica del proyecto arquitectónico, es decir, el del montaje y del fragmento. El rol del pintor, del artista y del jardinero será elegir, en la historia y entre los objetos (que actúan en el intelecto y los sentidos) los elementos característicos y diversos de un orden que se quiere natural y divino: pabellones, templos, fábricas, lagos, mármoles, montañas, todos estos objetos están situados según una perspectiva, en un marco, en un cuadro (Mosser y Teysot 2005: 7).

La naturaleza que se redescubre en los jardines ingleses no es el prado campestre ubicado en torno a una villa, sino una evocación, un sueño, un artificio. Este mismo redescubrimiento se lleva cabo bajo el signo del exotismo. Al universo de los decoradores y de los cultores de la geometría sigue, como ya lo señalamos, un universo irregular, también este saturado de convenciones morfológicas y teatrales, en una búsqueda obsesiva de lo maravilloso. El sueño de los parques ingleses se centraba en la Italia de los pintores del siglo XVII, pero fue China, una China auténtica y una China novelada, que anunció su nacimiento y que estuvo siempre presente durante el desarrollo y la difusión de todas sus formas en Europa, en la teoría y en la práctica. Identificada con una cosmogonía y un orden superior, su irregularidad calculada multiplicó temas simbólicos y poéticos en los meandros de la ficción (Baltrušaitis 1991: 149).

2. Ilusiones y artificios del jardín

Ahora bien, como sabemos el escenario principal de los hechos narrados de “El jardín de senderos que se bifurcan” es precisamente un insólito jardín chino ubicado en Inglaterra, fruto, como todo jardín, de un libre juego de descontextualización escénica.

Antes de iniciar nuestro análisis, recordamos al lector brevemente los hechos narrados. Durante la Primera Guerra Mundial un espía chino, Yu Tsun, al servicio de los alemanes, opera en Staffordshire, Inglaterra. Como lo está persiguiendo Richard Madden, un agente inglés, idea un plan descabellado para transmitir a su jefe alemán

plantación que conmueve la fantasía a primera vista sin que se descubra que es propiamente lo que provoca un efecto tan agradable” (citado por Von Buttlar 1983: 28).

la información sobre la ciudad donde deben efectuarse los bombardeos. El espía chino viaja hasta la casa del sinólogo y ex misionero Stephen Albert, este último descubre el parentesco de Yu Tsun con el legendario Ts'ui Pên, autor del *Jardín de senderos que se bifurcan*, una novela china caótica e incomprensible. El sinólogo le revela al espía el contenido filosófico del legado de su antepasado: una novela laberinto que se bifurca infinitamente en múltiples tiempos. Por la evocación con ese pasado, y motivado para terminar su plan, Yu Tsun mata a Stephen Albert, pues su intención es indicar a los alemanes que la próxima ciudad que será bombardeada es Albert.

La verdadera trama del cuento reside sin embargo en la poliédrica temporalidad que este irradia. Borges, en calidad de lector modelo (Eco 1979) de los recorridos narrativos que proponían las vistas de los jardines británicos con el fin de capturar estéticamente a sus visitantes, recrea en sus páginas el complejo discurso iconográfico de los jardines ingleses de la segunda mitad del siglo XVIII. Esta tipología de parques introdujo un revolucionario cambio de gusto en el campo de todas las artes; fue precisamente en ellos donde se gestó la poética libertaria del Romanticismo, movimiento que nació en Escocia. El romanticismo, que fue también la convicción de que el mundo era un *English Garden* a gran escala, fue definido por Borges en su *Introducción a la literatura inglesa* (1965) en estos términos:

Más allá de los nombres de los autores y de las obras, dos acontecimientos antagónicos pueden definir este siglo [el XVIII]. El primero, que corresponde a su primera mitad, es el clasicismo, o pseudoclasicismo, o sea la organización de la prosa y del verso según las normas de la razón y de la claridad, representadas por Boileau. El segundo, mucho más importante, es el movimiento romántico que, al promediar el siglo, surge en Escocia con James MacPherson y se difunde luego en Inglaterra, en Alemania, en Francia y, finalmente, en todo el mundo occidental, sin excluir a nuestro país.

Para ejemplificar el primero, podríamos elegir, en lo que se refiere a la poesía, a Alexander Pope en cuanto a la prosa, a Joseph Addison o al amargo Jonathan Swift. (Borges/Vásquez 1965: 22)

Los poetas Alexander Pope y Joseph Addison, junto a Shasterbury, fueron los teóricos del jardín informal, sus jardines llegaron a ser tan célebres como sus obras literarias.⁴ Para Jorge Luis Borges el romanticismo fue el movimiento más trascendental de la literatura universal (Borges y Ferrari 2005: 86), por ello decide regresar a este territorio primordial de la literatura, coincidente con el de su propia genealogía familiar, a manera de celebración de la innovación que sabe estar llevando a cabo en su cuento.

4 El jardín de Alexander Pope (completamente destruido en la actualidad), en Twickenham junto al Támesis, al suroeste de Londres, pasa por ser el punto de partida del estilo inglés paisajista. Pope fue el animador e inspirador del grupo di Burlington compuesto por William Kent (1688-1742), arquitecto y pintor, el verdadero creador del jardín paisajístico y Lord Burlington, brillante y rico mecenas (Farinello 1967: 138). Bajo la influencia de Pope, muchos de sus respetables amigos comenzaron a instalar jardines paisajistas en sus posesiones. Entre los amigos de Pope que llevaron el nuevo estilo a Irlanda, señalamos a Jonathan Swift (Von Buttlar 1983: 30-31).

Lo “pintoresco” de los jardines ingleses es el signo precursor de una substancial transformación en la comprensión y representación del mundo, que anuncia una revolución radical en el área de lo sensible, ya que el hombre abandona el centro del paisaje y comienza a considerar lo que lo rodea no ya como un decorado, sino como un conjunto viviente, que lo contiene y en el cual participa (Mosser 2001: 22).

Regresando a las páginas de *Ficciones*, cabe destacar que la acción se desarrolla en Staffordshire, región natal de la abuela paterna de Borges, y esta vez el escritor está realmente citando su fuente. En este condado de Inglaterra, se encuentra Shugborough Hall, una majestuosa mansión, que perteneció a los hermanos Anson⁵, hoy gestionada por Patrimonio Nacional. Esta hacienda de la aristocracia británica, que se construyó en 1762, es considerada uno de los más gloriosos jardines pintorescos del siglo XVIII; un “jardín colección”, según la clasificación de Baltrušaitis, que cuenta con una serie de construcciones que rememoran el pasado griego y romano, así como la China con la construcción de un pabellón, denominado *The Chinese House* y especialmente con caminos trazados con la figura preferida: la serpentina (Rodríguez Llera 2000: 193). Esta variante de jardín inglés con la introducción de “pedazos” de arquitectura, las llamadas “fábricas” (grutas, puentes japoneses, pabellones, puentes chinos, etc.), ampliaba el campo de la imaginación interpretativa que evocaba la memoria activa de varios contenidos presupuestos en ella: pictóricos, escénicos, compositivos, poéticos, visuales, pertenecientes a un lejano y prestigioso tiempo pasado.

En dichos jardines, los paisajes, apunta Baltrušaitis, se acumulaban como las maravillas acumuladas en un gabinete de curiosidades, de una *Wunderkammer en plein air*, pero es justamente este caos que confería un aspecto poético a dichas composiciones, en las cuales se recreaban mundos legendarios. Todos los paisajes reunidos en estos parques, parecían, con la introducción de una arquitectura fantástica, fuera de la escala humana, como visiones de ensueño de un “país de ilusión” (Baltrušaitis 1991: 126). Y es precisamente en esta atmósfera de una visión de ensueño que se inspira Borges para articular las vertiginosas acciones de su relato.

El jardín pintoresco era, además, el espacio heterotópico⁶ por excelencia, estaban yuxtapuestos en un único lugar varios sitios incompatibles entre sí; un caos arquitectónico y temporal que destruía toda sucesión cronológica y unidad espacial. Destrucción que tiene lugar en “El jardín de senderos que se bifurcan”, donde las palabras, como si fueran fábricas ilusorias, se vuelven para el lector signos de

5 Shugborough era la residencia campestre de Thomas Anson (1695-1773), miembro de la “Society of Dilettanti”, así como su hermano menor, que dio la vuelta al mundo. A él se remonta la *Casa China* (1747) situada en una orilla del riachuelo que debía recordar su estancia en Cantón, y es una de las construcciones chinescas más antiguas de la jardinería paisajística que se hayan conservado (Von Buttlar 1983: 64).

6 El concepto, relacionado directamente con el tema del jardín, pertenece a Foucault (1984). La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios, varias ubicaciones que se excluyen entre sí: “El jardín es la más minúscula porción del mundo y además la totalidad del mundo. El jardín es, desde la más remota Antigüedad, una especie de heterotopía feliz y universalizadora (de ahí nuestros parques zoológicos)” (Foucault 1984: 48).

tiempos divergentes, convergentes y paralelos. En el jardín de Shugborough, la indisoluble lectura de edificios incompatibles en el marco paisajístico inglés incorpora contenidos insospechados, reactiva mecanismos interpretativos insólitos de la memoria lejana de los edificios. En la comprensión de la historia que se quiere recrear, el paseante, como el lector del cuento de Borges, participa activamente; la discontinuidad le obliga a llenar los vacíos por sí mismo, a descubrir las palabras claves para poder comprender el poema visual que le sugiere el jardín.

El célebre jardín literario de *Ficciones* consiste en una versión ‘temporal-narrativa’ de la anárquica poética espacial de los parques pintorescos ingleses. El jardín imaginado en la ficción de Borges del sinólogo inglés Stephen Albert, en Staffordshire, durante la primera Guerra Mundial, parece adaptarse a la variante de *parc à fabriques* de estos parques ingleses. En el relato, Yu Tsun, logra adivinar la palabra clave del laberinto-jardín de tiempos superpuestos del misionario Stephen Albert, su ideador, y también traductor de la novela de Ts’ui Pên, antepasado del mismo Yu Tsun. Así revela Yu Tsun su descubrimiento al propio Albert: “En todos los tiempos [...] yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts’ui Pên” (Borges 1989: 479). La palabra clave es la “recreación” que el mismo Borges lleva a cabo en este famoso cuento, esto es, su traducción intersemiótica de las coordenadas espacio-temporales del jardín pintoresco inglés, declinadas literalmente en “todos los tiempos”.

Como bien observa Williamson (2007), en su análisis de este mismo cuento, desde una perspectiva actancial-narrativa, la teleología de la trama policial es una “ilusión”:

La trama de “El jardín de los senderos que se bifurcan” es altamente teleológica porque tanto el agente como el espía están persiguiendo sus metas específicas. Pero cuando la acción llega a un nivel vertiginoso en la casa de Stephen Albert, una villa rodeada por un jardín de senderos que se bifurcan, el lector alerta captará claves que le revelan el hecho de que los tres personajes –al parecer hostiles– Yu Tsun, Madden y Albert, podrían, en principio, intercambiar sus papeles en dimensiones distintas del tiempo. La teleología de la trama policial es mostrada como una ilusión porque los senderos del tiempo que se bifurcan se abren en un laberinto de direcciones múltiples, anulando por lo tanto la identidad particular de cada uno de los personajes. (Williamson 2007: 292)

Cabe señalar al respecto que en la estética prerromántica de los jardines paisajísticos ingleses de principios del siglo XVIII (*Landscape Garden*),⁷ además de su imagen evidente, existía otra que iba más allá de la realidad, una forma fantasticada; que convertía al jardín en un lugar simbólico, en el cual sus elementos aludían a lo que no es visible, a lo imaginable. La experiencia estética de un paisaje está vinculada con su aspecto fisonómico que se basa en conjeturas personales. El jardín informal inglés, gracias a su espontánea irregularidad, permitía a cada visitante elegir su propio punto de vista, confiriéndole un rol activo y libre. En “El jardín de senderos que se bifurcan”, la alusión a la imaginación y a las ilusorias imágenes que suscita el jardín paisajístico inglés se encuentran lexicalizadas en la repetición del verbo “imaginar” y

en el adjetivo “ilusorias”. Yu Tsun, caminado en la campiña inglesa, medita en su ilusorio destino:

Bajo los árboles ingleses medité en ese laberinto perdido en el que se perdieran todos los hombres: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por los arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos provincias y reinos [...] Absorto en estas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. (Borges 1989: 475)

En palabras de Dixon Hunt, la importancia que se le daba a los objetos que sugerían ideas a los visitantes del jardín de mensajes codificados, abiertos a la interpretación de quienes poseyeran talento suficiente, coincidía con la gradual influencia lockiana, con su insistencia en el modo en que cada individuo organiza su propio mundo mental (Dixon Hunt 1991: 234).

A las afirmaciones de Dixon Hunt sumamos algunas interesantes reflexiones de Carlo Socco, al fin de fundamentar nuestra hipótesis acerca de la elección por parte de Borges de “jardines-textos” ingleses como modelo de las acciones narradas en su célebre relato. Para Socco, todo jardín es lugar de placer y, por esto mismo, texto estético inagotablemente abierto al ejercicio interpretativo, a la posibilidad de emprender innumerables itinerarios (Socco 1998: 143), es decir, sendas narrativas alternativas que puede también tomar el lector modelo de “El jardín de senderos que se bifurcan”.

3. Los jardines de Staffordshire

Ahora bien, los jardines que confluyen en el cuento de Borges coinciden con los de la memoria familiar, los parques ingleses de la región de Staffordshire de los ancestros de los Haslam, de pabellones chinos con caminos serpenteantes, como los de Shugbororugh, y de senderos que se bifurcan como los musgosos trayectos del más reciente parque victoriano *Biddulph Grange Garden*, ubicado en Stock-on-Trent. Jorge Luis Borges, seducido por la estética de la sorpresa y la novedad constante contenidas en estos espacios heterotópicos, muy probablemente llegó a profundizar sus lecturas sobre el tema; lecturas que intercala en su cuento con la presumible mención, por parte de su abuela Haslam, una joven inglesa llegada a Argentina de Staffordshire, de sugerentes y asombrosos detalles arquitectónicos del *Biddulph Grange Garden*, un formidable complejo de jardines, que había comenzado a construirse, en época victoriana, casi contemporáneamente a su nacimiento, en 1841, y a pocos kilómetros de Hanley, en Staffordshire, donde había vivido hasta su primera juventud antes de viajar a Argentina.

Si a nivel paradigmático, el memorable Shugborough, gracias a los recuerdos de su abuela paterna, pudiera haber inducido a Borges a “traducir” en su texto literario el caos espacio-temporal de dicho jardín para idear los cortocircuitos narrativo-temporales de su cuento, es interesante notar, si nos centramos nuevamente en una de

sus escenas, en lo específico, en el trayecto sintagmático-topológico que realiza su protagonista Yu Tsun en la campiña inglesa, como si esta fuera un laberinto que lo conduce a la exótica casa de Albert, que dicho recorrido coincide (en un sentido más ‘material o “físico” respecto de los antiguos *mazes*, como veremos más adelante) con el trecho de senderos que se bifurcan rodeados de musgosas *stumperies* del *Biddulph Grange Garden*, pues uno de estos senderos converge también en un jardín chino con su pabellón, como si dicho detalle hubiera quedado también impreso en la memoria de Borges, gracias al relato vívido de un allegado que realmente haya visitado dicho jardín, o bien a la atenta lectura de un libro con informaciones pormenorizadas acerca del mismo. Según Hadis (2006: 397), la familia Borges en su segundo viaje a Europa (julio 1923 - junio 1924) desde Londres realizó, junto a la abuela paterna ya octogenaria, dos excursiones a Staffordshire para ir a los lugares donde habían vivido los Haslam en el siglo XIX y en esa ocasión podrían haber visitado estos célebres jardines. Cito un fragmento del cuento bastante ilustrativo al respecto, que contiene, además, una ejemplar descripción del paisaje inglés, un verdadero “paisaje literario”, pues implica la perspectiva de un observador (Jakob 2005 41) y la representación de una naturaleza “pacificada” que, según Norbert Elias (1934), ha dado origen a la idea misma de paisaje (citado por Jakob 2009: 22). En la ficción de Borges, leemos la paulatina inmersión de Tsu Sun, en un universo de signos visuales y sensoriales que lo arrancan momentáneamente del contexto bélico en el cual se mueve:

Una lámpara ilustraba el andén, pero las caras de los niños quedaban en la zona de la sombra. Uno me interrogó: *¿Usted va a casa del doctor Stephen Albert?*. Sin aguardar contestación, otro dijo: *La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda [...]* bajé unos escalones de piedra y entré en el solitario camino. Éste, lentamente, bajaba. Era de tierra elemental, arriba se confundían las ramas, la luna baja y circular parecía acompañarme. El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos [...]. El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí; asimismo el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio. La tarde era íntima, infinita. El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de distancia. Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país: no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes. Llegué, así, a un alto portín herrumbrado. Entre las rejas descifré una alameda y una especie de pabellón. [...]. (Borges 1989: 474-475)



Fig. 1 © Moses Griffith, *The Chinese House* (1780), National Trust/Sophia Farley



Fig. 2 Jardín de senderos que se bifurcan entre *stumperies* en *Biddulph Grange Garden* ©

4. Memoria del *maze*

En Gran Bretaña, la forma arquetipo del *maze* es la del famoso *The Hampton Court Maze* que no hay que confundir con los laberintos, advierte Adan Fischer (2015: 4), pues el *maze* es una compleja red de tortuosos y engañosos senderos con encrucija-

das, bifurcaciones y vías muertas, intercalados con vallas, con miras a una elusiva meta que alcanzar; un laberinto, en cambio, comprende un único sendero e implica aspectos rituales.

Para Coate, Fisher y Burgess (1986: 19), los *mazes* o laberintos vegetales de tradición británica, modelados con setos de boj, de acuerdo a la antigua arte topiaria de época romana (*opus topiarum*), se popularizaron en el siglo XVI. “El jardín de senderos que se bifurcan” constituye, como ya lo acotamos, el lugar de sedimentación de diferentes estéticas y tramas del jardín inglés, y la trama del *puzzle hedge maze* es una de ellas, una forma trazada más abstractamente en el paisaje descrito por Borges. En el camino de Yu Tsun hacia la casa del sinólogo Albert, el espía chino sigue las mismas indicaciones que se daban a los visitantes de estos laberintos vegetales, quienes solo podían resolver su “recorrido enigma” manteniendo constantemente la izquierda en cada punto muerto hasta llegar a su centro, como en *Hampton Court Maze* (1690) (“El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos.[...]”, leemos en el relato).

Los vínculos entre el relato de Borges y los *mazes* británicos no se agotan aquí. Como ya lo anticipamos, en un importante intercambio epistolar que tiene lugar, poco después de la muerte de Borges, entre Susana Bombal y Randoll Coate, estos dos grandes amigos se prometen que el escritor “no tendrá que ser recordado con esas estatuas terribles llenas de ángeles y ese tipo de cosas, tiene que ser algo verdaderamente borgesiano”, advierte Coate, “es decir, un laberinto” (Tanoira/ Yael 2014), y fue así como el diseñador británico creó *un maze* para homenajear a Borges, a idear “el laberinto más inusual para el hombre más inusual”. Los laberintos de Coate son símbolos o varios símbolos, entre los que se instauran compromisos o cambios; Coate fue pionero en el arte de la jardinería en la superposición de imágenes, crea sus diseños de laberintos vegetales según una técnica que superpone capas de significado. Como el mismo Coate sostiene, un *maze* simbólico es más que un placentero “jardín enigma”, ya que el placer de llegar al corazón del *maze* se logra penetrando en su más profundo significado (ibid.), afirmación que nos reenvía al carácter semiótico-interpretativo del jardín inglés que condensa el complejo cuento de Borges.

La historia del laberinto de Borges construido en la estancia *Los Álamos* de San Rafael, sus símbolos, sus enigmas y cómo su diseñador Randall Coate soñó la muerte del escritor para diseñar después su laberinto, se narran en el documental *Jardín de sueños* de Javier Tanoira y Alejo Yael (2014).⁸ En el laberinto cuyo diseño mantiene las indicaciones de Coate se encuentran muchos de los símbolos borgesianos: el espejo, el reloj de arena, la cara de un tigre, el bastón de un ciego y la cinta de Moebius. También se puede leer el nombre y apellido del escritor, y tiene al mismo tiempo la forma de un libro abierto al universo. Hablando de la génesis de su obra, Coate cita las palabras de Ts’ui Pên: “Ts’ui Pên diría una vez *Me retiro a escribir un*

8 Agradezco a Javier Tanoira y Alejo Yael el haberme facilitado el documental.

libro. Y otra: *Me retiro a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que un libro y un laberinto eran un solo objeto” (Borges 1989: 477).⁹



Fig. 3 Jardín en honor a Borges, plantado en la estancia *Los Álamos*, Mendoza (Gentileza de Tanoira y Yael ©).

5. Conclusiones

A la luz de la historia del jardín paisajista inglés, cuya complejidad hemos podido solo intuir en estas pocas páginas, dada la vastedad de la evolución sincrónica y diacrónica de estos peculiares espacios, íntimamente emparentados con la literatura inglesa y su escuela prerromántica, tan caras a Jorge Luis Borges, tal vez nos sea licito afirmar que en su recreación-traducción de dichos jardines subyace el propósito de elaborar una suerte de memoria de dicha historia, junto a la de sus propios ancestros. En suma, un palimpsesto en el cual se esbozan, casi imperceptiblemente, con ligeras pinceladas paisajísticas, teorizaciones del paisaje, formas, tramas, estéticas y filosofías del arte de la jardinería inglesa, como así también detalles y recuerdos familiares que anclaron materialmente a Borges en los jardines de Staffordshire para

9 Randoll Coate revela otros detalles en el documental: “El laberinto es un libro abierto, este es el primer símbolo borgeano. Después dice «Jorge Luis Borges», con las letras en el mismo orden, es un truco maravilloso, una gran revelación y una casualidad que se llamara «Jorge» y se apellidara «Borges». Después dibujé la imagen del espejo, que es algo milagroso, porque ves lo mismo pero en realidad no es lo mismo sino lo opuesto. El elemento del tiempo es muy importante, yo pensé cómo uno podría describir el tiempo en un laberinto, y me di cuenta que las dos «O» del Borges de arriba y del de abajo formaban un reloj de arena perfecto y ese es sin dudas el mejor símbolo para medir el tiempo, y además es totalmente borgeano. El de arriba es un «8» y el de abajo un «6», y ahí está la duración de su vida: 86 años, en las arenas del tiempo”. Continúa el diseñador: “La S extendida de abajo forma un gran signo de interrogación y ese es otro de los grandes símbolos de Borges, sus misterios, sus enigmas y todo lo inexplicable que hay en su obra”. (Tanoira/ Yael 2014)

que en ellos pudiera germinar su fantástico jardín de senderos que se bifurcan. El resultado de dicha estratificación, como dicta la tradición que está homenajando, no podía ser que un jardín ilusorio, un ingenioso artificio de tiempos narrativos superpuestos. Si, como asevera Umberto Eco (1979), el lector modelo es el conjunto de jugadas interpretativas que un texto invita a que realice su lector, Jorge Luis Borges se demuestra en su relato lector privilegiado de los textos abiertos de los jardines paisajísticos ingleses que estimulaban la fantasía de sus visitantes con mecanismos interpretativos insólitos hasta alcanzar el desembrague espacio-temporal del “*hic et nunc*” de la propia realidad percibida, como sucede al hostil Yu Tsun que al contemplar el paisaje-laberinto inglés logra olvidar su destino “visible” de perseguido y de perseguidor.

En conclusión, Jorge Luis Borges suma a la tradición del arte de la jardinería inglesa un nuevo e insólito jardín, fruto este también del libre y perenne ejercicio de la imaginación interpretativa del *Landscape Garden*, en el cual un talentoso lector de mensajes codificados, abiertos a la interpretación individual, organiza lockianamente su propio mundo mental, y la historia que está leyendo (y escribiendo).

Bibliografía

- Assunto, Rosario (1994). *Ontologia e teleologia del giardino*. Milán: Guerini e associati.
- Baltrušaitis, Jurgis (1976/ 1991). “Giardini e paesi di illusione”, en: *Aberrazioni. Saggio sulla legenda delle forme*. Milán: Adelfi, pp. 116-172.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obras Completas*, Vol. I. Barcelona: Emecé.
- Borges, Jorge Luis/Ferrari, Osvaldo (2005). *En Diálogo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Borges, Jorge Luis/di Giovanni, Norman Thomas (1999). *Autobiografía 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Borges, Jorge Luis/Vásquez, María Esther (1965). *Introducción a la Literatura Inglesa*. Buenos Aires: Emecé.
- Calvano, Teresa (1996). *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura*. Roma: Donzelli editore.
- Coate Randoll/Fisher, Adrian/Burgess, Graham (1986). *A Celebration of Mazes*. Hertfordshire: Minotaur Design.
- Dixon Hunt, John (1990). “«Ut pictura poiesis». Il giardino e il pittoresco in Inghilterra (1710-1750)”, en: Monique Mosser y Teyssot, George (eds.). *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Milán: Electa, pp. 227-237.
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Milán: Bompiani.
- Farinello, Francesco (1967). *Architettura dei giardini*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Fisher, Adrian (2015). *Mazes and labyrinths*. Oxford: Shire Library.
- Foucault Michel (1984). “Des espaces autres”, en: *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5: 46- 49.
- Grimal, Pierre (1974/ 2005). *L'arte dei giardini. Una breve storia*. Milán: Feltrinelli.
- Hadis, Martín (2006). *Literatos y excéntricos. Los ancestros ingleses de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jakob, Michael (2005). *Paesaggio e Letteratura*. Verona: Olschki.
- Jakob, Michael (2009). *Paesaggio e tempo*. Roma: Meltemi.
- Mosser, Monique (1997/ 2001). “El arte de la cita”, en: Claude Eveno/Gilles Clément (eds.). *El jardín planetario*. Montevideo: Ediciones Trilce, pp. 13-29.
- Mosser, Monique/Teyssot, George (1990). “L'architettura del giardino e l'architettura nel giardino”, en: Monique Mosser/Teyssot, George (eds.). *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*. Milán: Electa, pp.7-31.
- Pisanty, Valentina/Pellerey, Roberto (2004). *Semiotica e interpretazione*. Milán: Bompiani.
- Rodríguez Llera, Ramón, “Memoria del jardín” (2000), en: José Manuel Iglesias Gil (ed.). *Actas de los X Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*. Santander: Universidad de Cantabria, pp. 181-201.
- Roger, Alain (1997/ 2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Socco, Carlo (1998). *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*. Turín: Tirrenia Stampatori.

- Tanoira, Javier/Alejo, Yael (2014). *Jardín de sueños*. Argentina: So Slow Films/ Yaeltex.
- Von Buttlar, Adrián (1983). *Jardines del Clasicismo y del Romanticismo. El jardín paisajista*. Madrid: Editorial Nerea.
- Williamson, Edwind (2007). *Borges. Una vida*. Barcelona: Seix Barral.

AUTORES DEL VOLUMEN

MARIA AMALIA BARCHIESI es profesora titular de Lengua y traducción española, y culturas hispánicas en la Universidad de Macerata, Italia. Sus líneas de trabajo se concentran en ámbito hispanoamericano en el estudio semiótico de textos literarios y manifestaciones discursivas (publicidad, discurso político, mass media). Ha publicado los siguientes volúmenes: *Borges y Cortázar: lo fantástico bilingüe* (2009); *La metáfora disobediente. Le retoriche postmoderne dell'EZLN* (2012) y *En busca del signo: narraciones e imaginarios hispanoamericanos* (2012). Ha publicado diferentes ensayos sobre la literatura fantástica argentina y sobre el análisis semiótico del discurso político hispanoamericano.

TRINIDAD BARRERA es Catedrática de Literatura Española de la Universidad de Sevilla. Su campo de docencia e investigación se ha centrado en la Literatura Hispanoamericana. Ha sido Presidenta de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (1998-2002) y Directora del Departamento de Filologías Integradas (1996-2000). Ha colaborado en varios Proyectos de Investigación nacionales desde la década de los ochenta y ha dirigido tres proyectos de carácter competitivo entre 2006 y 2015. Especialista en narrativa y poesía contemporánea, ha publicado más de un centenar de trabajos en volúmenes colectivos y revistas españolas y extranjeras sobre diversos autores y obras hispanoamericanas de casi todos los siglos.

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO es *Doctor Europaeus* en “Studi Iberici, Anglo-americani e dell’Europa Orientale” en la Universidad Ca’ Foscari de Venecia, y es también docente de literaturas hispano-americanas en la misma universidad. Ha sido *visiting professor* en la Universidad Pàzmány Péter Katolikus (Piliscsaba, Ungría), y *visiting researcher* en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid, en la Universidad Complutense de Madrid y en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha publicado varios trabajos en revistas y volúmenes nacionales e internacionales y es autora de las monografías *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (Sevilla, Renacimiento, 2010) y *Miradas en vilo: la narrativa de José Emilio Pacheco* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2014).

FABIOLA CECERE se licencia en la universidad de Nápoles “L’Orientale” con una tesis sobre la ‘escritura fría’ del autor cubano Virgilio Piñera (1912-1979). Se doctora en la Universidad Ca’ Foscari de Venecia con un proyecto de investigación sobre la narrativa del mismo autor, en particular sobre el concepto de insularidad vinculado a la percepción del aislamiento como ubicación geográfica y como exilio personal sufrido por el escritor durante años. Ha publicado artículos en revista nacionales e internacionales sobre Virgilio Piñera, la poesía de Fina García Marruz y Dulce María Loynaz, además de traducciones de ensayos españoles.

GERARDO CENTENERA es miembro del *Séminaire d’Amérique Latine* en la *Université de Paris-Sorbonne* y doctorando en la misma institución. Ha colaborado en publicaciones como *Les Ateliers du Sal*, de la Sorbona, *Kamchatka*, revista de análisis cultural de la Universidad de Valencia o *Diaspore*, *cuaderni di ricerca* de Ca’ Foscari, Venezia, con diversos artículos y reseñas, en el marco de un proyecto de investigación sobre la obra de Borges y la literatura de género. Ha coeditado el volumen *Sobre algunas ficciones del hacedor*, de reciente aparición en la colección *Colloquia*.

ALFONSO DE TORO Prof. Dr. Alfonso de Toro es Director de los “Centros de Investigación Iberoamericana” y “Francófona” en el Instituto de Romanística de la Universidad de Leipzig. Es director de las colecciones *Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura*; *Teoría y Práctica del teatro*; *Passagen* (Editorial Olms: Hildesheim/Zürich/New York) y *Transversalité* (L’Harmattan: París). Desde 1984 de Toro ha sido profesor visitante de Universidades europeas, norte y sudamericanas, israelíes y magrebíes habiendo dictado más de 300 conferencias y workshops. Sus numerosas publicaciones han sido publicadas en más de doce lenguas y han gozado de varias reediciones y reimpressiones. Ha obtenido las siguientes distinciones: en 2015 el rango de “Officier dans l’ordre des Palmes académiques” (Francia), en 2014 “Miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua en el extranjero” y en 2009 Condecoración Gabriela Mistral con el rango de Gran Oficial (Chile).

ALICE FAVARO se licencia en Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad Ca’ Foscari de Venecia. Es doctora de investigación en “Lenguas, Culturas y Sociedades Modernas” en la misma universidad. Sus intereses de investigación abarcan la transmedialidad, las intersecciones entre lenguajes, el fantástico, las culturas híbridas y la narrativa argentina contemporánea. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre Hugo Pratt, Winsor McCay, Antonio Di Benedetto, Julio Cortázar, Gabriela Cabezón Cámara e Iosi Havilio. Es autora de la monografía *Más allá de la palabra* (Buenos Aires, Biblos, 2017).

PIA MASIERO is associate professor of Anglo-American Literature at University of Venice Ca' Foscari, her first works concern African-American literature and William Faulkner's short fiction. Her research area spans Nathaniel Hawthorne and the American Renaissance, Faulkner and contemporary US and Canadian literature. Lately she has worked on the experience of reading and the mechanisms that trigger empathy using both second generation post-classical narratology and cognitive sciences. She is author of *Philip Roth and the Zuckerman Books* (2011) and *Names across The Color Line: William Faulkner's Short Fiction 1932-1941* (2012) and many articles published on international journals.

RAFAEL OLEA FRANCO es profesor en El Colegio de México, donde se especializa en el estudio de la narrativa mexicana de los siglos XIX y XX, así como en la obra de Jorge Luis Borges. Ha publicado los libros *El otro Borges. El primer Borges* (FCE-El Colegio de México) y *Los dones literarios de Borges* (Iberoamericana-Vervuert), así como editado los volúmenes colectivos *El legado de Borges* e *In memoriam Jorge Luis Borges* (ambos en El Colegio de México). Colaboró en *The Cambridge Companion to Borges*, bajo la dirección de Edwin Williamson.

SUSANNA REGAZZONI es catedrática de Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Es directora del "Archivo Scritture Scrittrici Migranti" de la misma Universidad. Sus intereses de investigación se centran en las literaturas hispanoamericanas de los siglos XIX, XX y XXI, con especial atención a las cuestiones del *gender*, a la construcción de la identidad cultural en el siglo XIX, a las relaciones culturales Italia-Argentina, a las características del discurso literario en Argentina y en Cuba. Entre sus últimas publicaciones: *Oswaldo Soriano (1943-1997). La añoranza de la aventura. Una perspectiva exterior* (2017); *Escritoras hispanoamericanas del siglo XIX* (2012); *Entre dos mundos. La condesa de Merlin o la retórica de la mediación* (2013); en colaboración ha editado *Más allá del umbral. La iniciación femenina en las escritoras hispánicas* (2006); *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura* (2010).