



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

FACULTAD DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LETRAS

LICENCIATURA EN LETRAS

TESIS DE LICENCIATURA

Título: Borges a través del espejo. Juegos y citas textuales con Cervantes y Chesterton.

Tesista: Lucas Rimoldi. Matr. n° 7788-95.

Director: Lic. Cristina S. Piña

Indice:

Introducción.....	P. 3
Objetivos.....	P. 5
Corpus de estudio.....	P. 10
Metodología.....	P. 12
Marco teórico.....	P. 12
Borges a través del espejo. Juegos y citas textuales con Cervantes y Chesterton....	P. 27
El espejo español que declara los rasgos de Borges.....	P. 41
Un mapa del laberinto policial.....	P. 58
Conclusiones.....	P. 98
Bibliografía: a) Obras literarias.....	P. 101
b) Textos teóricos y críticos.....	P. 101

## Introducción:

Mi primer contacto con Borges fue el volumen de tapas azules de *La moneda de hierro* que hubo siempre en mi biblioteca familiar. La primer lectura *Ficciones*, cuando tenía aproximadamente diez años. De ese encuentro recuerdo mi regocijo al descubrir menciones a autores y libros que ya en ese momento constituían “mi propio canon”, como Lewis Carroll -citado en el epígrafe de “Las ruinas circulares” y en el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan*- o G. K. Chesterton -mencionado en el comienzo de “Tema del traidor y del héroe” y en el prólogo a *Artificios*-.

Luego de esta lectura infantil me alejé de Borges por desconocimiento y prejuicios ideológicos y, más allá de alguna lectura aislada, me reencuentro con este autor en el seminario de licenciatura *Construcciones borgeanas: la cifra, la rosa, el espejo*, dictado en nuestra Facultad en 1999 por la Dra. Elisa Calabrese y el Lic. Ricardo Mónaco. Al ser una de las últimas asignaturas que cursé –y que precisamente elegí por considerar indispensable tener un mayor conocimiento de nuestro escritor más importante-, pude dedicarle más tiempo de lectura y, guiado e interesado por los idóneos aportes de los docentes, más que releer, en rigor, descubrí nuevamente a Borges, lo que valoro como una de las incorporaciones más significativas que hice en la Facultad.

Para la aprobación de dicho seminario retomé una consigna que había seleccionado en un examen parcial, “La presencia de los clásicos españoles en Borges”, y eligiendo esta vez como título disparador para la monografía final “La lectura/escritura en Borges”, incorporé la presencia de Chesterton al estudio de los intertextos en nuestro autor.

De ese trabajo tomé la parte relacionada con el *Quijote* para elaborar una ponencia leída en el *IV Congreso Nacional Letras del Siglo de Oro Español* (1999). Asimismo escribí luego un artículo sobre el tema titulado “Senderos que se bifurcan: un mapa del intertexto Borges- Cervantes”, publicado en España en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, editado por la Fundación Universitaria Española (Rimoldi 2002).

Tal itinerario marca el interés que se despertó en mi por Borges a partir de dicho seminario, lo que dio lugar a que eligiera a este autor para mi Tesis de Licenciatura. Para su redacción he releído y re trabajado los materiales recién mencionados, que se constituyeron en bocetos parciales del trabajo que ahora presento, concebido como una oportunidad de ahondar en dicha línea de investigación incorporando nuevos aportes teóricos y repensando mis reflexiones personales.

Por lo dicho creo que se evidencia que he privilegiado un criterio de gusto e interés personales por sobre otras consideraciones al momento de recortar el objeto de estudio para mi tesis, pues al igual que por la obra de Borges, tengo un particular afecto por el *Quijote* y por Chesterton, de los que siento que, como dice nuestro autor, “han sido escritos para mí”. Personalmente no concibo la tarea de investigación implícita en la redacción de una tesis separada de un sentido de interés personal por el objeto a abordar críticamente.

Soy consciente de que no abordo un área de estudio totalmente vacante, pero considero que mi trabajo constituye un aporte original y vigente en el ámbito de los estudios literarios. pues a la vez que profundiza sobre enfoques similares ya realizados (respecto de la problemática que estudiaremos en Borges), completa de manera más totalizadora la mirada al ampliar el corpus de estudio, incorporando nuevos elementos y haciéndolo asimismo desde bases teórico-críticas más actualizadas.

### Objetivos:

El objetivo de la presente tesis es elaborar un documento para un mejor conocimiento de ciertas zonas de la obra de Jorge Luis Borges, al investigar con precisión su relación con el *Quijote* de Cervantes y con el autor británico Gilbert Keith Chesterton, material que pueda ser transferido luego a otros ámbitos. El trabajo de citación refleja un apego a los textos de Borges en el compromiso de intensificar la tarea de lectura e intentando evitar la mera glosa o la preponderancia de un discurso egocéntrico que se aleje de la obra estudiada; es decir, buscamos intensificar la experiencia del investigador/tesista como lector, en conexión directa con el universo borgeano. Hemos desechado en su redacción la ilusión de objetivismo, haciendo evidente en todo momento que la presente es una lectura personal, por lo que no hemos evitado ciertas marcas de subjetividad. Pues entendemos la lectura crítica como espacio de la subjetividad y de toma de posiciones individuales o grupales, un espacio de construcción de lecturas. A través del recurso a la poética del ensayo, intentamos que el trabajo no quede entrampado en el regodeo de una escritura retórica y hermética, considerando a posibles lectores no necesariamente especialistas en la disciplina de los estudios literarios. Nos hemos apoyado en bibliografía actual especializada, incluyendo en nuestro trabajo aportes provenientes del pensamiento postestructuralista, la filosofía del lenguaje, la hermenéutica, la historiografía.

Al estudiar la poética borgeana en su literaturidad específica no hemos soslayado considerarla como una práctica inserta en la cultura, al entender que dentro del arte del siglo XX la forma de estructurar su obra refleja como pocas el modo en que su época percibe y experimenta la realidad, como pura multiplicidad y complejidad —por el

cuestionamiento y puesta en crisis de los principios de la Modernidad-, hecho además condicionado por el carácter periférico de la cultura argentina desde la que Borges escribe, y que se propondrá invertir. Su obra manifiesta la visión de mundo del siglo XX como pocos la han sabido sintetizar, como también lo hicieron Franz Kafka y Samuel Beckett, con los que comparte la exaltación del caos y sus implicaciones sombrías.

Siendo un ironista tan inteligente como Chesterton, difiere de este promotor del cristianismo en un punto que precisamente lo une a Kafka y Beckett: la falta de fe en un dios, el cual en sus obras parece estar siempre en otra parte, hundido en un abismo, durmiendo, o tal vez muerto. Paradójicamente estos tres autores adquirieron cierto ascendente o autoridad espiritual para nosotros, lectores de fines del siglo XX.

Se estudiará su obra sin limitarnos a una de sus facetas específicas (escritor de imaginación, poeta, ensayista, comentarista o prologador) precisamente atendiendo a que ha sido un autor fundamental para la acuñación de la noción de escritura entendida como intertextualidad, hibridez genérica, multiplicidad de sentido y semiosis ilimitada que, en su caso (como evidenciaremos) toma como disparador la reescritura de textos anteriores, al ser la suya una estética del contagio y la autorreferencia literaria. Tal reescritura de la obra de autores anteriores (no sólo Cervantes o Chesterton, sólo baste mencionar a Hernández y Carriego, en referencia al canon de la literatura nacional) siempre devendrá en definitiva en productividad literaria.

Según el crítico norteamericano Harold Bloom, Borges es el fundador primordial de la literatura hispanoamericana, su autor más universal en nuestro siglo y cuya ubicación en el canon es más sólida. Lo incluye dentro de los nueve autores modernos más importantes: Freud, Proust, Joyce, Kafka, Woolf, Neruda, Beckett y Pessoa, además del porteño, serían, para él, los que mejor expresan nuestra época.

Bloom define a los autores canónicos como a las autoridades de nuestra cultura, sobre cuya obra flota cierto aire de originalidad merced al que se insertan en la tradición literaria

El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten por sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas. (Bloom 1995: 11).

El canon laico significa catálogo de autores aprobados. No hay autor canónico que no se apoye en el proceso de la influencia literaria (entendida como relación entre textos): Borges no sólo no oculta esto sino que lo expone en su gesto más original, gesto que nosotros intentaremos aprehender de manera comprensiva. Es decir, inventa un modo de 'pedir prestado' fundando mediante la reescritura una textualidad que es revisión y apertura, un nuevo modo de lectura. El premio de ese combate en el seno de la tradición (pues como dice Bloom, los poetas nunca cederán gustosamente una porción de espacio dentro del canon, espacio que Borges gana para sí) es la supervivencia en la serie de la literatura occidental y su inclusión en su canon.

Sabemos que nuestro autor desde su infancia no hace otra cosa que leer bien y a fondo, y sabe elegir lo que lee de manera elitista -en el sentido de que cimenta su elección en criterios puramente artísticos, en una experiencia estética individual-. Este es uno de los rasgos más importantes que sustentan la individuación borgeana en tanto escritor, la originalidad de sus influencias devenida de su personal interpretación de los textos anteriores, la cual se basa en el yo individual de la lectura. A partir de su autosuficiencia respecto de cualquier programa social, y de fuerza estética -compuesta según Bloom por "...dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción." (Bloom 1995: 39)-, Borges logra irrumpir en el canon, pertenencia que se prueba mediante la necesidad de releer su obra.

Los grandes escritores eligen a sus ineludibles precursores. Entre los antiguos, es notoria la devoción de Borges por Cervantes, quien ya educaba al lector, sobre todo en la segunda parte del *Quijote*, para que su labor fuese menos inocente. De Chesterton hereda su característico sentido de la paradoja y su agudeza como crítico y polemista, el ejercicio de una escritura híbrida, su singular utilización del tópico del doble. Hemos elegido dos zonas del intertexto borgeano relativas a autores fuertemente posicionados en el canon propuesto por Bloom, sobre todo Cervantes, de quien el norteamericano dice es el creador de los dos personajes más importantes de la literatura occidental, sólo comparables a su admirado Falstaff de Shakespeare. El crítico también incluye a Chesterton dentro de los canónicos británicos de la por él denominada Edad Democrática, curiosamente (al igual que Borges) admirando su labor como poeta y como importante hombre de letras.

El escritor argentino tiene un papel fundante en la prosa crítica y narrativa contemporáneas, asimilando deliberadamente y a continuación reflejando abiertamente toda la tradición del canon con una conciencia visionaria y a al vez irónica, llevada por él más lejos que por cualquier otro. Si toda narrativa luego de Cervantes reescribe su obra maestra universal, Borges lo hace muy conscientemente, siguiendo a ese maestro de las bromas que se extienden demasiado. Bloom dice que tal vez sólo exceptuando a Freud -para él una de las figuras más exitosas a la hora de introducir conceptos en nuestra conciencia- el argentino tiene más poder de contaminación que cualquier otro (Bloom 1995: 481), lo que asegura su entrada al laberinto de la literatura canónica.

Como lo demuestra la propia referencia a Borges por parte de algunos pensadores postestructuralistas (entre ellos Michel Foucault y Gilles Deleuze) es él quien nos ha enseñado a leer tal y como lo hacemos hoy, introduciendo cambios de fondo en el significado de términos como "literatura", "lectura", "crítica". Su extraordinario amor por

?  
Bloom

la lectura y su defensa de ella como placer nos muestra qué es lo que piensa él sobre nosotros sus lectores. El mismo considera que lo más importante de su vida han sido sus lecturas y su escritura, originadas en la biblioteca de su padre.

El universalismo borgeano se funda en el gesto de haberse elegido a sí mismo para el canon apostando a su escritura. Su importancia para nuestra cultura y la universal ya se ha evidenciado precozmente, pues antes de pasadas las dos generaciones posteriores a la muerte del escritor -que Bloom declara necesarias para poner a prueba la productividad de un autor en tanto generador de discursividad (Foucault 1984: 31)-, ésta ha sido demostrada por innumerables artistas y creadores de los signos más diversos, quienes tienden constantes puentes hacia su obra.

Inicialmente repasaremos algunos aportes teóricos y críticos a partir de la bibliografía propuesta, reflexionando sobre la concepción borgeana de la literatura (lectura/ escritura) como "intertextualidad".

Nos proponemos aportar algunos lineamientos para mapear o "cartografiar" las zonas del laberinto intertextual borgeano referidas a la lectura y presencia del *Quijote* de Cervantes y de Chesterton en Borges, nombres fundamentales para entender sus reescrituras. Nuestro trabajo analizará las relaciones con el enunciado ajeno, que pasa a ser propiedad común, en esta literatura borgeana saturada de lecturas repetitivas.

A tal fin hemos realizado un atento rastreo observando el diálogo textual entre los autores citados, aunque es innecesario aclarar que tal búsqueda no reviste el carácter de exhaustiva.

Si la grandeza del estilo borgeano se caracteriza por su alto poder de contaminación en el juego de las influencias literarias, analicemos entonces dos autores que él lee con fervor y lealtad, que informan toda su escritura y a los que parasita a lo largo de toda su obra.

### Corpus de estudio:

Trabajaremos con las *Obras Completas* de Jorge Luis Borges según la edición de Emecé Editores, Bs. As., 1996. El *Tomo I* comprende *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929), *Evaristo Carriego* (1930), *Discusión* (1932), *Historia universal de la infamia* (1935), *Historia de la eternidad* (1936), *Ficciones* (1944) —integrado por *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y *Artificios* (1944)— y *El Aleph* (1949).

El *Tomo II* contiene *Otras inquisiciones* (1952), *El hacedor* (1960), *El otro, el mismo* (1964), *Para las seis cuerdas* (1965), *Elogio de la sombra* (1969), *El informe de Brodie* (1970) y *El oro de los tigres* (1972).

En el *Tomo III* encontramos *El libro de arena* (1975), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *Siete noches* (1980), *La cifra* (1981), *Nueve ensayos dantescos* (1982), *Atlas* (1984) y *Los conjurados* (1985).

Finalmente, el *Tomo IV* incluye *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975), *Borges oral* (1979), *Textos cautivos* (1986) y *Biblioteca personal. Prólogos* (1988).

Hasta aquí el corpus básico de trabajo. Hemos soslayado el estudio de los textos escritos por Borges en colaboración con otros autores o bajo pseudónimo, con la excepción de *Seis historias para Don Isidro Parodi*, escrito junto a Adolfo Bioy Casares bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq, imposible de no considerar a la hora de analizar la presencia de Chesterton en su obra. Asimismo no abordaremos, excepto en el caso de todos los incluidos en el *Tomo IV* de Emecé antes citado, los textos dispersos de Borges —comentarios, críticas

y reseñas publicados en diferentes diarios y revistas-, posterior y algunos recientemente editados en libro.

### Metodología:

- 1) Selección y lectura analítica de textos literarios.
- 2) Rastreo de bibliografía teórica y crítica.
- 3) Lectura crítica de la bibliografía teórica.
- 4) Lectura de producciones críticas sobre el corpus literario seleccionado.

Se trabajará con una “estrategia cruzada” articulando el relevamiento y análisis de los textos literarios con la reflexión propiciada desde la lectura de la bibliografía teórica. Esta lectura crítica así descrita se propone con el fin de evitar tanto forzar los textos literarios como “aplicar” los conceptos teóricos.

### Marco teórico:

Hemos señalado la paradoja de que sea precisamente Borges quien postule desde sus textos -ficionales, ensayísticos o híbridos- una noción de escritura que inspirará algunas de las teorizaciones contemporáneas que más furor han causado en el ámbito de los estudios literarios. En efecto, luego de leer textos como “Pierre Menard, autor del *Quijote*” o “Kafka y sus precursores”, percibimos que en gran medida la concepción actual de la lectura y la escritura están presentes de manera anticipada en nuestro escritor.

Nos manejaremos con una serie de conceptos que provienen de la teorización postestructuralista, a modo de marco de referencia y análisis para el trabajo que presentamos; comencemos con el repaso de una noción fundamental para nuestro estudio, la de intertextualidad.

Es Julia Kristeva quien en *Semiótica* postula este concepto, que si bien ella elabora estudiando básicamente la poesía de los escritores 'malditos' franceses (Baudelaire, Lautreamont, Mallarmé, Rimbaud, Artaud), consideramos válido para reflexionar sobre una escritura como la borgeana, con los ajustes que marcaremos.

Kristeva concibe la escritura literaria en tanto práctica significativa ajena a los problemas de existencia y verdad: el poético es un espacio antirrepresentativo por antonomasia, ajeno al racionalismo y a la vez síntoma de transformaciones culturales radicales.

La práctica poética se caracterizaría por una preponderancia de lo semiótico sobre lo simbólico. Si lo simbólico nos remite psicoanalíticamente al ámbito de lo consciente, de lo pautado culturalmente y lo conocido racionalmente mediante el lenguaje, lo semiótico refiere a un espacio ligado a contenidos preconcientes y sonoros, zona de múltiples asociaciones anterior al advenimiento del sujeto en tanto ser social por la adquisición del lenguaje.

La intertextualidad es la operación de ingreso de lo semiótico en lo simbólico, la cual genera un goce por el cruce de discursos extranjeros y el estallido del muro significativo cultural del lenguaje. Esta teórica entiende la escritura como espacio múltiple donde se eclipsa el sujeto, y a la lectura no como lineal o gramatical sino atenta a la multiplicidad de textos, discursos y sentidos que en ella se entrecruzan.

Estas conexiones polívocas que vinculan fragmentos establecen juegos laberínticos, no sólo de citas a otras escrituras sino también de autocitas, lo que deviene en una concepción del texto como 'mosaico de citas', figura sumamente apropiada para la estructura de la empresa escrituraria o autoral borgeana.

~~La citación muchas veces aparece sin indicación de origen: es el texto el que nos lleva a~~ efectuar la operación de recordar ecos, rememorarlos para aprehender la multiplicidad de

sentidos que se disparan en el cruce de materiales heterogéneos (de hecho ingresan a lo literario otras redes de discursos, como los textos míticos, políticos, históricos, etc., como veremos en Borges). Se retoman vestigios anónimos y consumidos de manera abrupta, que se insertan en un tejido que se rasga cada vez.

Para hacer funcionar al texto literario entendido como esta suerte de máquina de sentido, debemos propiciar este diálogo entre textos, en una lectura simultánea pero no sintética. Pues, como dijimos, no se trata de la cita entrecomillada, sino de que la lectura se dispare en más de un sentido simultáneo.

Los textos entablan lo que podríamos llamar una "lucha", en tanto se absorben y se destruyen, en un movimiento de afirmación y negación simultáneos que produce sentido, constituyendo un volumen de relaciones inesperadas desconocidas por el discurso cotidiano del lenguaje hablado.

El sujeto de la enunciación aparecerá entonces como un sujeto asimismo múltiple, diseminado, contradictorio, opuesto al individuo.

Kristeva, en definitiva, considera al texto como un objeto dinamizado que engendra productividad, un jeroglífico -como quería Artaud en *El Teatro y su doble* (1938)- que remite a lenguas y discursos ausentes o presentes generando pluridimensionalidad.

Tal concepción del texto es solidaria con la de otro teórico que informa nuestro trabajo, Roland Barthes

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras. de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas proveniente de los mil focos de la cultura. (Barthes 1987: 69).

Al proponer la famosa muerte del autor, al que somete (igual que Borges) a la duda y la irrisión, lo que pretende Barthes es reponerle al lector un rol activo. El único poder del

autor es el de mezclar las escrituras, imitando un gesto siempre anterior y nunca original. Frente al Autor con mayúsculas, Barthes prefiere hablar de escritor, cuyo "libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente" (Barthes 1987: 70).

Por esto, frente a una concepción tal de escritura, así entendida no sólo por los teóricos sino por el propio Borges, hemos pensado nuestra tarea como una cartografía, en el sentido de que más que descifrar un sentido profundo, lo que haremos será, según esta concepción, seguir y recorrer el espacio de la escritura e intentar desenredar su estructura en ciertos puntos.

Asimismo, siguiendo con el repaso de algunas líneas propuestas por Barthes, y sin caer en fundamentalismos críticos, es interesante recordar la diferenciación que él establece entre la noción tradicional de obra, cerrada y que remite a un autor biográfico que detenta su sentido autorizado, y la de texto o escritura, cuyo movimiento constitutivo es la travesía. Tal texto plural trabaja por asociación, acumulación, diseminación o explosión, atravesando fronteras discursivas y culturales

...formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en que se recoge esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal... (Barthes 1987: 71).

Frente a este texto como tejido nuestra tarea crítica será la de un paseante que recorre la superficie textual, específicamente siguiendo las tramas que nos remitan a los universos cervantino y chesteroniano, de acuerdo a algunas constantes en la escritura del argentino y tratando de liberar cierta energía simbólica.

Los juegos que analizaremos, de encabalgamientos, desenganchamientos y variaciones paradójicas sitúan precisamente a la textualidad borgeana en los límites de la enunciación, de la racionalidad, de la legibilidad; la experiencia del límite en Borges se relaciona con el problema de la clasificación genérica. Su textura plural ha implicado necesariamente modificaciones en la lectura.

Haremos una referencia a otro autor que ha teorizado sobre las relaciones intertextuales, Gérard Genette. En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982) –texto que justamente surge de la lectura borgeana de Genette (en “Pierre Menard, autor del Quijote”; Borges ya utiliza la voz palimpsestos)-, el autor establece una serie de términos para referirse a la relación de los textos con los discursos literarios precedentes, o hipotextos. Genette afirma en su estudio que las diferentes maneras en que se manifiestan estas relaciones entre textos (él reconoce la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la transtextualidad y la architextualidad) no son en sí mismas tipos textuales sino componentes de los textos que en parte definen su literaridad, presentándose en grados diversos en cada fenómeno textual. Su modelo es más estructuralista, formal y taxonómico que el de Kristeva.

Genette explica la intertextualidad en tanto presencia de un texto en otro, que se puede dar mediante la citación entrecomillada, el plagio o cita sin la correspondiente remisión precisa al texto citado, y la alusión, en la que para su comprensión debemos reponer la relación con el otro texto.

La paratextualidad, una noción muy operativa y que él acuña, alude a la relación que se establece entre “el cuerpo” del texto y lo que lo rodea: títulos, índice, contratapa, solapas, notas, ilustraciones y todo aquello que sume información y que de manera pragmática guíe

en algún sentido la actividad del lector. Todo paratexto funciona, en tanto operador textual, como un protocolo de lectura prescribiendo, en algún punto, cómo leer.

La relación metatextual, en tercer término, enlaza a un texto con otro sobre el que él habla, muchas veces críticamente.

La transtextualidad o hipertextualidad alude a la relación entre un texto B o hipertexto y uno que lo antecede, el A o hipotexto, que es preexistente y respecto del cual el B se constituye como texto en segundo grado a través de una operación transformadora o de imitación del hipotexto.

La architextualidad alude al género de la obra, condicionado por coordenadas sociohistóricas.

Según Genette, el sistema de relaciones es finito y éstas se establecen entre textos particulares o entre géneros determinados, mientras que para Kristeva el diálogo es entre discursos, y esas relaciones entre el texto y el sistema literario ella lo inscribe en el contexto de la cultura en sentido amplio. Contrariamente, Genette limita la transtextualidad literaria al ámbito específico del universo de la literatura, por considerar que maneja códigos diferentes a los de otras artes.

Quisiéramos señalar aquí el carácter absolutamente consciente que Borges tiene de las relaciones intertextuales que establece con los autores canónicos que hemos elegido para enfocar nuestro análisis de su empresa de escritura. Al igual que él, en este trabajo aludiremos a esa operatoria reemplazando la idea de una sucesión lineal y unívoca en la serie de la historia literaria, por la de diálogo intertextual de conexiones múltiples y polívocas, de disyunciones inclusivas.

Planteando lúdicamente la inversión del principio de causalidad, estableciendo lecturas donde el hipertexto, en términos de Genette, modifica realmente al hipotexto o texto A reescribiéndolo, lo que hace Borges es afirmar una nueva manera de leer.

Nuestro marco teórico destierra la idea de imitación, sustituyéndola por la de reescritura en tanto operatoria productiva multiplicadora de sentido. Tal y como propone Calabrese (1996), hablar de genealogías en este contexto conlleva la reflexión sobre una serie de operaciones que invierten la relación con el texto anterior entendida según una lógica jerárquica, unívoca y sucesiva.

La reescritura, gesto que pone en diálogo a los textos, literaturas, discursos y culturas, redefine el mapa de relaciones y tensiones entre ellos, generando una escena de desplazamientos, degluciones, transformaciones y juegos.

Esta operación Borges la efectúa sobre su enciclopedia y siempre la hace manifiesta de una u otra manera, ya sea ésta vanguardista, aristocratizante, elitista, paródica, irónica, etc.

El análisis de tales procedimientos de escritura podría derivar en una caracterización de su poética en tanto asimilable a los códigos de representación de la estética vanguardista o experimental. Pero su operación de lectura/ escritura- reescritura de la tradición y del canon —a diferencia del gesto de negación revolucionario y utópico vanguardista— genera ciertas tensiones y cruces que preanuncian, en rigor, los rasgos propios de la escritura posmoderna. Esto permitiría calificarlo de verdadero posmoderno *avant la lettre* (Piña 1999: a) 273; b) 52). En este sentido, se lo reconoce críticamente como ancestro de las poéticas de la fragmentación y la intertextualidad, desestabilizadoras del relato histórico oficial por la manipulación lúdica de versiones.

Dice Piña

Dicho regocijado juego con el saber, por fin, nos lleva a la actitud de 'revisitación'

lúdica del pasado y de la tradición, ante los cuales Borges se planta, no ya con la actitud de negación o de superación negadora del vanguardista 'moderno'... sino con la del desencantado que, si bien puede sentir nostalgia ante los intentos de explicación abarcadora de la realidad, es esencialmente escéptico respecto de ellos y los valora por su dimensión estética. Esto, en otro sentido, convierte a sus narraciones en un verdadero *patchwork* de citas, cuyo juego –a veces vertiginoso– de nexos intertextuales nos enfrenta con una literatura que, más que escribir sobre hechos, escribe desde y en relación con otros textos. (Piña, 1999 a: 282-283).

Presentes estas características en el primer moderno, Cervantes, Borges aprenderá estos juegos de él y del maestro de ceremonias británico, Chesterton –entre otros–, para legarlos a su vez a los propios posmodernos; entre ellos bástenos citar a Italo Calvino. Milorad Pavic y Paul Auster, quienes, como todos los contemporáneos, profesan una admiración más o menos explícita por el ancestro argentino.

En *Objetivos* aludíamos a la obra de Borges como una práctica dentro de la cultura que da cuenta como pocas del modo en que el siglo XX ha percibido y experimentado la realidad, como pura multiplicidad y complejidad –por el cuestionamiento y puesta en crisis de los principios de la Modernidad: confianza en el carácter redentor de la ciencia (que llevaría a alcanzar progresivamente a la comunidad de los hombres un estado de igualdad, bienestar y fraternidad, de acuerdo a los valores humanistas), legalidad de la razón en tanto estructuradora de la subjetividad, confianza en el lenguaje como herramienta cognoscitiva suficiente para aprehender la multiplicidad de lo real y establecer la comunicación con el otro, creencia en los grandes metarelatos históricos, religiosos, etc.-.

Si bien la obra de Borges no carece de un costado angustiante, prevalece en ella un escepticismo irónico que subvierte cualquier discurso que intente explicar la realidad de manera abarcadora. La manipulación humorística de esos grandes relatos como la historia, entendida según una concepción plana, lineal y objetivista, ya se encuentra en Cervantes y

en Chesterton (aunque de una manera más embrionaria), entre otras cosas por la afirmación del principio de interpretación frente al de verdad, al que ambos relativizan.

El primer narrador moderno, Cervantes, engendra en cierto sentido a Borges, el primer posmoderno, quien abre el camino a Auster y los escritores de fines del siglo XX. En este sentido tanto Cervantes como Borges son dos anacronismos totales, y sus escrituras, monstruosas, por plantear lo que sus respectivas épocas casi no pueden pensar.

Borges rechaza los intentos occidentales racionalistas que pretenden explicar de manera abarcadora la realidad, homologándolos en tanto materiales estéticos para integrarlos en el juego de sus especulaciones literarias, subvirtiendo su carácter teórico, filosófico o histórico y deteniéndose en sus aristas ficcionales o artificiosas, en su trama argumental, que él lee desde una distante ironía hedonista. Barre de esa manera con los cimientos de la Modernidad: las nociones de verdad, razón y progreso.

La desconfianza en tales relatos nace de su concepción del lenguaje, fundamental para entender su obra: critica, repudia y deconstruye la estética realista, que entiende al lenguaje como "transparente" o mimético.

En este punto, finalmente, nos referiremos a un último pensador que entendemos es fundamental para comprender ciertos rasgos de la escritura intertextual que analizamos.

Se trata de un autor que el propio Borges reconoce como una de sus mayores influencias —uno de aquellos a quienes siempre relee—, y no es casual que comparta la lectura de este ancestro con otro escritor con el que ya lo hemos emparentado, Beckett, quien también funda su estética de la despalabra sobre una concepción del lenguaje tributaria de este pensador.

En efecto, Fritz Mauthner sobresale con *Contribuciones a una crítica del lenguaje* (1896) —una curiosa y precoz inquisición sobre la palabra— entre los estudios filosóficos y

lingüísticos de fines del siglo XIX que empezaron a cuestionar la actitud positivista respecto del lenguaje. Borges y Beckett inspiran en él sus ataques radicales -cada uno según la propia estética- al realismo y a la concepción medievalista del lenguaje que homologa a la palabra con la cosa. Tal crítica radical tendrá también un efecto contaminante: esto se hace evidente remitiéndonos al prólogo de *Las palabras y las cosas*, uno de los textos más citados de Foucault, que comienza, como es sabido, con una cita del argentino donde se nota cómo su escritura desborda la capacidad representativa y organizativa del lenguaje, exponiendo sus limitaciones en tanto constructo artificioso.

Antes de comentar algunas ideas de Mauthner, que ayudarán a entender la actitud de Borges ante el legado de la tradición, cabe señalar que además de la adopción de sus nociones, se nota en Borges una admiración por la escritura del alemán, y la infaltable apropiación de algunas de sus estrategias discursivas: la elección de una ironía despiadada como registro, la construcción permanente de un yo polemista y avisado, una manipulación inventiva del lenguaje que frecuenta la "borgeana" expresión "superstición" (respecto del carácter borgeano de tal expresión, nos basta remitirnos al título de Calabrese 1996 *Supersticiones de linajes*).

Construyendo un personaje autodidacta, sin nombramientos académicos, un diletante del saber, Mauthner recorta como su objeto de estudio la crítica del lenguaje, y por lo tanto la crítica del conocimiento. En el prólogo a la segunda edición, de 1906, postula "...el conocimiento del mundo por medio del lenguaje es imposible, una ciencia del mundo no existe y el lenguaje es un chisme inútil para el conocimiento" (Mauthner: 11).

El pensador postula que hay un eterno desfasaje entre el lenguaje y la naturaleza, las palabras son sólo la charlatanería insustancial del hombre frente a la mudez del mundo. Como medio de conocimiento ellas aparecen como ineficaces: jamás será posible obtener

por su intermedio conocimiento alguno, pues son una colección de materiales viejos y esquemáticos. Nunca podrá ser el lenguaje fotografía del mundo ni darnos una visión de la realidad.

Esta es una de las ideas centrales que de él tomará Borges, la de la imposibilidad humana de conocer el mundo por medio del lenguaje: "El conocimiento del lenguaje sería, sin duda, también conocimiento del mundo, si él fuera una posibilidad." (Mauthner: 35).

Pero si bien el lenguaje autoritario no puede comprender la variedad del mundo real, es lo único que tiene el hombre en tanto ser social para comerciar con sus semejantes. Para Mauthner el conocimiento es, al igual que el lenguaje, un fenómeno social, o mejor, una ilusión social entre los hombres.

Rechaza que el lenguaje una a los hombres: es más, la miseria viene solamente del lenguaje pues no posibilita la cópula de dos espíritus; no hay pensamiento que pueda unirse a otro: "Y la eterna pregunta de la humanidad es si su desarrollo por medio del amor será tan desencantador e insuficiente como sus intentos de unión por medio del lenguaje." (Mauthner: 51).

Los hombres con sus palabras viejas y nuevas encuéntranse frente a frente, como locos ancianos y locos jóvenes. Ningún hombre conoce al otro. Hermanos, padres y niños no se conocen mutuamente. Un capítulo principal de la incomprensión es el lenguaje. Ignoramos, unos de otros, si a nuestro concepto corresponde en el oyente una representación igual a la nuestra... Los hombres, con el lenguaje, han conseguido no poderse conocer nunca unos a otros (Mauthner: 64-65).

Paradójicamente, sólo los que quieren entender y darse a entender pueden captar esta insuficiencia, los que se esfuerzan en conocer perciben mejor las imposturas del lenguaje. Desde su postura irónica y escéptica, el alemán percibe en su proyecto -y trata de zafar de eso- la borgeana trampa de estar escribiendo un libro contra el lenguaje por medio del mismo lenguaje cristalizado que está cuestionando.

El pensador y el poeta es quien quizás se acerque a un mejor conocimiento del mundo y del hombre, pero al intentar expresarlo el hallazgo se trueca en cenizas. Pues su herramienta no deja de ser ese lenguaje

diablo que ha tomado a los hombres el corazón, prometiéndoles frutos del árbol del conocimiento... pero, en lugar de conocimientos, ha regalado a los hombres palabras para las cosas, etiquetas para botellas vacías, sonoras rechiflas como contestaciones al gemido eterno... (Mauthner: 89).

No obstante su pequeñez y debilidad como instrumento de conocimiento, es grande como medio artístico por su pluralidad significativa. Mauthner se acerca en este punto a la poética de Mallarmé, quien revalorizaba la potencia de la música por prescindir de la palabra, y a la poesía, la cual puede oír todavía, o permite percibir, las secretas relaciones entre las cosas y los nombres.

Siempre vuelve a la idea de que dos seres humanos no pueden decirse nada esencial con el lenguaje, también inapropiado como dijimos, para transmitir, expresar o comunicar el conocimiento. Los dioses no son más que palabras y las palabras, dioses envejecidos que hay que desmitificar, y la filosofía, sólo mitología (Mauthner: 152). "Hoy nadie cree en nada extra. Las religiones y las filosofías se exponen revueltas en las barracas de feria" (Mauthner: 202).

De aquí deriva directamente la famosa *boutade* de Borges que afirma que la filosofía es una rama de la literatura fantástica. Asimismo el alemán rechaza la explicación religiosa del mundo, por ser sumisa, una concepción avejentada que sólo puede sacudirse mediante la crítica del lenguaje.

Lo esencial del espíritu humano frente a la abigarrada realidad es su intención de comprender el ordenamiento universal, pero lo real es una cosa y el lenguaje es otra: en las

palabras actuales se esconden los viejos dioses y el lenguaje se ajusta a la realidad sólo respecto de las concepciones de la generación siempre anterior.

El lenguaje patrio es un enorme tinglado de latentes clasificaciones en las que se encierran los conocimientos del mundo —es decir, una imagen subjetiva de la realidad—, y los pensamientos de una sociedad no son más que una masa de bienes heredados, no adquiridos ni confrontados luego.

Pensar y hablar es uno y lo mismo. reproducir el registro de un catálogo del mundo heredado o, en un sentido, el alfabeto según el que habría de ordenarse ese catálogo. Un alfabeto subjetivo, humano, diferente tal vez del de dios. Es una red de viejas categorías inventadas por el hombre, desfasadas de lo real, frente a lo que deberíamos proponernos. incita Mauthner, su exploración, dejando atrás las taxonomías y los saberes heredados.

Resumiendo, sus dos ideas básicas son que ningún hombre puede comprender o comunicarse con los demás y que la relación entre el pensamiento (en identidad con el lenguaje) y la realidad es defectuoso.

El hombre ha fabricado para su interés una herramienta que obra sobre su pensamiento. el lenguaje. Lo que en nosotros piensa es el lenguaje. La ironía borgeana deriva de comprobar que es imposible salir de la trampa del lenguaje ya que “Puesto que el mundo objetivo viene de nuestro mundo conceptual, el conquistado mundo del pensamiento viene del lenguaje heredado” (Mauthner: 205).

La crítica del lenguaje de Mauthner funcionará como generadora del pensamiento de Borges, lo que comprobaremos al observar de qué manera manipula y juega con las diferentes historias y versiones para postular que es imposible un acceso racional a la verdad, o directamente que ésta, con mayúsculas, no existe.

Cerremos el apartado con esta cita (Mauthner 202) que muestra por qué tanto Beckett (eterno extranjero del lenguaje), como Borges, lo veneran

... el poeta y el pensador de nuestro tiempo ha reunido en su cerebro todos los fetiches lingüísticos de dos mil años y no puede pronunciar ningún juicio más. ni puede expresar ningún sentimiento más, sin que las palabras, subidas en la cuerda floja como un fantástico transformista, se arranquen uno tras otro los trajes, y se burlen de él y delaten, por el rechinar de sus huesos bajo los vestidos, que son osamentas medio carcomidas.

*'Vengamos ahora a la citación de los autores que los libros tienen, que en el vuestro os faltan. El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote a todos, desde la A hasta la Z, como vos decís. Pues ese mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro; que, puesto que a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que vos teníades de aprovecharos de ellos, no importa nada... Y pues esta vuestra escritura no mira a más que ha deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos...'*

Miguel de Cervantes Saavedra: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, "Prólogo de la primera Parte".

## Borges a través del espejo. Juegos y citas textuales con Cervantes y Chesterton.

*López había nacido en la ciudad junto al río inmóvil; Ward, en las afueras de la ciudad por la que caminó Father Brown. Había estudiado castellano para leer el Quijote.*

Jorge Luis Borges, "Juan López y John Ward".

Borges establece su canon hedónico o biblioteca personal releyendo, y canonizándose canoniza a otros. Tal vez lo que nos ha llevado a releer a nuestro autor es haber entendido que mediante la intertextualidad quería compartir con los lectores su tesoro más preciado, el acervo de sus lecturas. Su destino literario de hombre culto y sus usos de la literatura según gustos y amores personales, para algunos críticos como Blas Matamoro, tienen que ver con supuestos y elecciones de ciertos grupos sociales mediante los que detentan el poder sobre otros y lo conservan (Eagleton). Para Beatriz Sarlo, la idea del destino literario significa que "...el mito biográfico se funda en la apropiación de la literatura: el *Quijote* leído por primera vez en traducción inglesa cuando era un niño... su fascinación por Chesterton..." (Sarlo 1995: 10).

Al leer y dar a leer, por su afán pedagógico, ayuda a ampliar la competencia enciclopédica del lector (Eco 1981); y constituyen invitaciones para inventar representaciones a compartir.

Abordaremos la obra de Borges no desde lo temático o lo cronológico, sino cruzando la lectura de textos, material paratextual y bibliografía específica; en nuestro recorrido estudiaremos ciertas constantes que construyen su escritura.

Las propias palabras de Borges en prólogos, epílogos, entrevistas y otros paratextos sintetizan, mejor que las de muchos críticos, los fundamentos de su estética. Algunas de estas frases o breves sentencias se han convertido en lugares comunes y no cabe aquí repetirlas todas.

Pero es importante recordar que Borges se jacta no de lo que escribe, sino de lo que lee (tal como poetiza en “Un lector”, en *Elogio de la sombra* [1969]), y que considera un ejemplar más raro o difícil de encontrar al buen lector que al buen escritor. Esta valoración de Borges del lugar del lector aparece en el prólogo a *Historia universal de la infamia*: “A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores.” (Borges 1935).

Para nuestro poeta, el trabajo con el lenguaje que es la literatura, es un trabajo con versiones. En el plano de la oralidad -que relacionamos con su figura tanto por su interés en ciertas literaturas de transmisión oral (nórdicas, gauchas) como por las repetidas anécdotas que fijaron la imagen del maestro ciego repitiendo textos “de memoria”- el trabajo con versiones parece más evidente para nosotros, habituados a entender la literatura desde la inmutabilidad de la grafía.

La memoria es el reservorio de las historias y relatos, y en la oralidad ese bien cultural se transmite levemente variado en cada actualización. En el texto escrito esto se cristaliza; pero justamente Borges va a repetir y poner en evidencia una y otra vez en diferentes registros, que toda literatura es un trabajo con versiones. Las historias para ser contadas son pocas; incluso el Borges adulto le contesta a su “otro” de la etapa ultraísta que las metáforas

más eficaces son las conocidas, pues destacan similitudes que entendemos como necesarias y que hemos aceptado por su eficacia poética, por lo tanto el trabajo del poeta no es el de un acuñador de novedades (aunque deba variar levemente los artificios ya que la literatura se agota cuando el lector se familiariza con su mecanismo). Cabe recordar, de *Otras inquisiciones*, un fragmento del ensayo "Sobre los clásicos"

Las emociones que la literatura suscita son quizás eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre... (Borges 1952: 151).

Lectura y escritura son dos facetas inseparables para el trabajo literario según Borges. Esta concepción de la literatura implica que toda escritura literaria parte de la acumulación de una serie de bienes culturales como práctica, y el posterior trabajo a partir de ellos, en rechazo de la idea romántica de originalidad. Reescribir lo ajeno -luego del gesto borgeano- no es algo marcado negativamente: él puso en evidencia que la lectura es disparadora de la propia productividad. Escribir para Borges es, a partir de la instancia lectora, reescribir lo ajeno intertextualmente y lo propio autotextualmente tendiendo a la impugnación de las líneas divisorias. Otras facetas de esta operación son la relectura y la repetición, la redundancia. Su criterio de selección de los materiales por deglutir es la arbitrariedad, el hedonismo.

Sus libros impugnan la idea de texto definitivo (categoría que para nuestro autor corresponde "a la religión o al cansancio") y se modifican de edición en edición: sufren cambios de títulos, Borges reacomoda, modifica al texto agregando paratextos, corrige adjetivos y grafías, etc. Solidariamente al ejercicio de la relectura, la repetición, la redundancia y la reescritura fundan una estética que concibe lo literario como texto "abierto" -en el sentido barthesiano- que posibilita el fluir de la significancia, cumpliendo,

a pesar de las limitaciones del lenguaje que obsesionan a este autor, con diferentes funciones, como generar sentido, disparar el pensamiento y conjeturar respuestas desde lo estético a ciertos problemas inherentes a la condición humana.

También podemos pensar la relación lectura/escritura en Borges a partir de su actividad como crítico (sus artículos y reseñas en *El Hogar*, en *Sur*, su actividad como prologuista, etc.): es decir, el ejercicio de la crítica entendida como otra manera de ejercer la escritura de una lectura, pues ya dijimos que para él la escritura literaria también es la escritura de lecturas previas. Dice Sonia Mattalía en "Macedonio Fernández/ Jorge Luis Borges: la superstición de las genealogías":

Su tarea, oblicua, e irónica, afirma una especie de hipertextualidad: textos de textos, donde escritor y lector se funden, pero no por un efecto de transformación concienical, sino porque escritor y lector son dos lugares homologables: el escritor es un lector. (Mattalía 504- 505).

Particularmente, los textos borgeanos críticos, como los comentarios de obras o estudios dedicados a algún autor o a cualquier otro problema literario -como la metáfora o los clásicos- se caracterizan, al igual que sus textos de ficción o poemas, por la emergencia y exhibición del repertorio de sus lecturas. También cuando escribe crítica apela a sus lecturas, lo que, evidentemente, es inherente a la actividad del crítico. Pero en Borges esto se manifiesta de una manera contundente, y recurrente. La singularidad de su gesto consiste en escribir siempre exhibiendo la lectura previa, la que implica posteriores, y muchas veces múltiples, reescrituras.

Citar es recordar un texto conservado en la memoria y que uno ha hecho propio. La conciencia de estos procedimientos y su ejercicio constante por parte del argentino llevan a la crítica a señalar en él a una suerte de adelantado con respecto de las prácticas escriturarias de nuestro fin de siglo, y también en relación a las teorizaciones

contemporáneas de los pensadores postestructuralistas, que acuñaron el término “intertextualidad” (Kristeva, Barthes) para referirse a fenómenos que Borges no sólo practica sino que enuncia casi desde que empieza a escribir. Como dice Beatriz Sarlo

Reorganizó completamente su sistema colocando, en un extremo, la tradición gauchesca y, en el otro, la teoría del intertexto antes de que se diseminara por los manuales de crítica literaria. (Sarlo 1995: 11).

Este diálogo entre textos, esta inclusión de citas que disparan la lectura en más de una dirección a la vez, este estallido del sentido, se articulan en Borges por las operaciones antes citadas. Su sistema de apropiaciones del que tanto se ha hablado conlleva la deglución de ciertos textos de una lista precisa de autores que él siempre menciona.

Saúl Yurkievich, en *Anthropos*, dice: “... a partir de su particular repertorio bibliográfico, compilado y combinado según su gusto personal... su literatura se plasma, o mejor dicho se monta o ensambla a partir de ese reservorio bibliográfico.” (Yurkievich 56).

“...construye su originalidad en la afirmación de la cita, de la copia, de la reescritura de textos ajenos, porque piensa, desde un principio, en la fundación de la escritura desde la lectura...” (Sarlo 1995: 18).

También coincide José Miguel Oviedo en “Borges: the poet according to his prologues” de *Borges, the poet*: “... one of his most deeply rooted ideas: an author can recognize himself better in the books of others.” (AAVV 1986: 126) [“...una de sus ideas más profundamente arraigadas: un autor puede reconocerse a sí mismo mejor en los libros de otros.” La traducción me pertenece].

Una última cita de Molloy y algunos versos del poeta confirman estas ideas: “... queda la tarea de citar, de recordar los libros de otros, de conjeturar al otro que se vuelve yo mismo al ser citado, para darse, por un momento, la felicidad de ser.” (Molloy 236).

No sin alguna lógica amargura  
pienso que las palabras esenciales  
que me expresan están en esas hojas  
que no saben quién soy, no en las que he escrito.  
Mejor así. Las voces de los muertos  
me dirán para siempre.

Como lo señalan los críticos mencionados, Borges ha instalado su nombre entre los grandes escritores del siglo XX realizando un gesto profundamente transgresor y que pervive a lo largo de toda su producción, lo que sostiene la tesis del Borges vanguardista cuya impronta nunca desaparece. Este gesto consiste en la apropiación deliberada y explícita de lo ajeno para trabajar la propia textualidad en un proceso de reescritura constante, manejando lúdicamente y sin prejuicios el legado de la tradición. Como dijimos en *Marco teórico*, tal actitud más que inscribirlo en la estética vanguardista, negadora del pasado y portadora de una visión utópica del futuro, lo convierte en un posmoderno *avant la lettre* (Piña 1999: a) 273; b) 52 ).

Si bien la diversidad, lo ecléctico de sus intertextos encuentra su origen en el hedonismo heteróclito, sería erróneo pensar que cualquier material entra en su sistema de citas.

Dejando de lado cierto tipo de juegos borgeanos, juegos que ayudaron a construir un mito alrededor de su nombre -tales como las citas apócrifas, las falsas atribuciones, la pseudo erudición, los desdoblamientos, pseudónimos y enmascaramientos autorales, modos suyos de ejercer la intertextualidad-, comprobamos que la lista de autores con los que conversa sistemáticamente Borges es reducida: un listado de no más de diez nombres.

No debatiremos acá el conocimiento real o fingido de otros autores que menciona -sean reales o fingidos-, ni nos referiremos a otros intertextos muy importantes en su obra; trabajaremos en relación al repetido listado que se puede reconstruir a partir de la lectura de sus prólogos y epílogos a sus obras, donde, según nosotros, Borges delimita un espacio en

el que muestra y comparte su tesoro personal. Estos paratextos (Genette 1982) funcionan pragmáticamente como guías de lectura y conllevan una carga metatextual, pues en ellos el autor reflexiona sobre la propia escritura y declara las filiaciones literarias que dan origen a su obra. Constituyen un autorretrato intelectual que hace manifiesto, desde la propia voz autoral, la importancia de los escritores elegidos en nuestro recorte. Resulta impresionante la recurrencia de menciones explícitas a estos nombres, independientemente de otras maneras más oblicuas o discretas de citación. Esto tiene que ver con el gesto explícito y fundante de su poética, la apropiación y exhibición de las que hablamos.

Pero las referencias intertextuales no son siempre fáciles de captar en Borges, ya que su mención de autores y textos no se limita a la simple cita de autoridad, el comentario o el plagio -siendo todo eso a la vez y más-. El escritor reflexiona agudamente respecto de esta característica de su trabajo literario no sólo en aquellos textos suyos más teóricos o de opinión, como ensayos o paratextos, si no que vierte esos pensamientos en relatos y cuentos que, como dice Sarlo, son muchas veces "...cuentos, falsos cuentos, ensayos y falsos ensayos..." (Sarlo 1995: 13).

El grupo de autores que conforman su "bibliografía" no excluye la presencia de filósofos y pensadores ajenos a la escritura literaria, ficcional, o de imaginación ([Bloom 1995]; es interesante notar aquí que, copiando gestos de Borges, Bloom lee a Freud como autor de literatura -el argentino catalogó al psicoanálisis como triste mitología contemporánea- al que, como apuntamos en *Objetivos*, incluye dentro de los canónicos del siglo XX junto a Woolf, Proust, Kafka, etc.).

Tal es el caso de Fritz Mauthner, lo que evidencia la heterogeneidad de su enciclopedia y por consiguiente la de su índice o listado, tal como podemos entender a estos paratextos.

En sus prólogos y epílogos, pero también en sus ensayos, reseñas, comentarios y cuentos. Borges dice que estos autores, muchos de ellos descubiertos en su niñez, lo acompañan permanentemente brindándole, en sus relecturas, felicidad. En diversas conferencias, entrevistas y notas periodísticas ha declarado que los considera “benefactores personales, amigos”, a los que pide y presta y que, como docente, no puede enseñarlos sino en todo caso transmitir el amor que siente por ellos.

También este listado de nombres que Borges despliega vez tras vez tiene que ver con la construcción constante del propio lugar dentro de la literatura, la lucha consciente por un espacio que ganar. No se trata de un saqueo infértil sino de un movimiento original y sólido que fagocita, engulle, devora y devuelve el producto de la transformación. Explicitando el origen de los materiales previos, se hace siempre evidente que leemos versiones. Su maestría reside en realizar una movida tan compleja que pone en evidencia constantemente sus juegos de apropiación, desautorizando de antemano cualquier argumento que intente impugnar su gesto.

Otras veces postulará la idea de que todo es versión de versión, lúdica e irónicamente, desligándose de la paternidad de sus propios textos al atribuírsela a simulacros de autor o a alguna enciclopedia falsa, jugando con las relaciones de propiedad.

Su bibliografía constituye su nombre, como le pasa a tantos de sus personajes. Hladik, de “El milagro secreto”, o Menard, de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Yarmolinsky, la víctima de “La muerte y la brújula”, o el poeta Carlos Anglada de “El dios de los toros” (perteneciente a la serie de Don Isidro Parodi), son todos personajes cuyo nombre no determina más que una serie de textos. Recordemos también que, como leemos en el capítulo VI (Tomo I), del escrutinio de los libros del *Quijote*, este personaje soñado por Quijano también se constituye por una lista de libros. Y que el Borges autoescenificado en

el cuento "El otro" apela a su bibliografía para asegurarse su identidad: en este breve listado de textos y de autores que lo constituye aparece, como no podía ser de otra forma, el *Quijote*.

La idea subyacente es que un autor no es su biografía, sino su bibliografía: "I think what's important in a poet is not his biography, or his opinions, or the time he lived in, but the verses he has left us." (AAVV 1986: 75) ["Pienso que lo que importa de un poeta no es su biografía, ni sus opiniones, ni el tiempo en el que vivió, sino los versos que nos ha dejado." La traducción me pertenece].

Borges autoconfigura un destino literario, y lo asume creándose un linaje literario e insertándose en él. Esa decena de nombres de autores forma una constelación que señala amplias redes textuales, lo suficientemente lábil como para no agobiar y apelmazar su propia textualidad, pero lo bastante compleja y sólida como para constituir un entramado que la determine y sostenga.

Sin derivar o detener el trabajo en un intento de lectura lacaniana, cabe introducir una breve digresión al respecto. Desde esta línea del psicoanálisis se postula que el sujeto está constituido por su deseo, a pesar de que éste le resulte desconocido. La imposibilidad del sujeto de nombrar su deseo y la relación de insatisfacción que genera el lenguaje en tanto herramienta deficiente que sin embargo nos constituye, son aportes del psicoanálisis freudiano-lacaniano, retomados por ciertas líneas-teóricas en literatura, desde las que se han realizado interesantes planteos respecto del sujeto, el lenguaje y el texto (Kristeva, Barthes).

La lectura en Borges es movida por el deseo (leer lo que se quiere, elegir de acuerdo al gusto y no a lo impuesto): la lectura es deseo; y si el deseo constituye al sujeto, el sujeto es su lectura. Las lecturas constituirán así a un Borges que se autofunda, se autofigura y

Don Quijote niega la realidad y afirma su ficción. También en este poema Borges destaca el hecho de que este personaje, criatura de Cervantes, es a su vez una ficción del gran lector que es el hidalgo. Pero Borges también piensa al autor Cervantes como espejo de su criatura: a partir de la figura del hidalgo amargado adivina al autor español abrumado y soñando con su personaje (que abrumado sueña a su personaje). Esto se repite en el pequeño poema "Miguel de Cervantes", de *El oro de los tigres* (1972).

- En el conmovedor poema "Ni siquiera soy polvo" de *Historia de la noche* (1977) el yo lírico asume la identidad de Quijano narrando la construcción del personaje Quijote.

- En *El otro, el mismo* (1964) se ofrece un retrato de Cervantes en "Un soldado de Urbina", y en "El otro" se alude al proceso de creación de sus obras. En "Lectores" Borges se observa en el espejo de la obra de Cervantes, identificándose con Don Quijote por ser ambos productos de sus lecturas en la biblioteca silenciosa –comparación efectuada, como indicamos, en otros sitios: el epílogo de *Historia de la noche* y la reseña "Leopoldo Lugones. El Imperio Jesuítico" de *Biblioteca personal. Prólogos*-. El último poema donde encontramos referencias intertextuales, en este libro, es en "España".

Llegamos a las ficciones. Acá las superficies textuales se acercan a raíz de la utilización, por parte de Borges, de ciertos artificios aprendidos en gran medida de Cervantes, sobre los que nuestro escritor construye su poética, que, en alarde de virtuosismo, muestra tomando justamente al otro como figura metafórica.

- *El informe de Brodie* (1970). En cuentos como "Historia de Rosendo Juarez", "Juan Muraña" o "El indigno" vemos realizados gestos cervantinos al aparecer personajes que han leído los textos donde se cuentan sus historias; el autor se incluye como un personaje más y dialoga con sus creaciones, los textos y los personajes nos remiten a otras historias, la literatura incluye a la literatura. Esto se repite en "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius" de *El*

*jardín de senderos que se bifurcan* (1941), donde Borges y Bioy aparecen como personajes. La "Postdata de 1947" a este cuento presenta el tópico del manuscrito "hallado" por el autor, que se limita a "reproducirlo". También Borges aparece como personaje en "El libro de arena", del volumen homónimo de 1975, donde de manera similar llega a manos del autor -personaje un valioso y monstruoso texto.

- En "Nota para un cuento fantástico" de *La cifra* (1981) se refiere Borges al *Quijote*: allí aparece Alonso Quijano en tanto cita cultural para ilustrar la tesis del relato. Algo similar ocurre en "Alguien soñará", de *Los conjurados* (1985). También en *El hacedor*, donde cita a Cervantes en "Un problema".

- En el final del cuento "Las previsiones de Sangiácomo", de *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), Borges y Bioy Casares "ocultan" una cita del *Quijote*, que el primero había seleccionado para el ensayo "Nuestro pobre individualismo", ya mencionado. Pertenece al capítulo XXII de la primera parte, que volveremos a citar más adelante. En este cuento se ponen en boca de Parodi las palabras del hidalgo cuando libera a los galeotes: "Allá se lo haya cada uno con su pecado. No es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres."

- "Pierre Menard, autor del Quijote", de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) es indudablemente el punto más intenso de este diálogo, el centro del laberinto de la intertextualidad entre las obras de los dos autores.

Como sabemos, el personaje de Borges se propone escribir el *Quijote* nuevamente; esta tarea imposible es la anécdota que le permite a nuestro autor presentar su teoría sobre la lectura. Si reescribir el *Quijote* parece imposible, lo que sí es indispensable o inevitable es crearlo al leerlo, ya que nuestra lectura es singular, diferente en sus circunstancias a

cualquier otra: ella le dona sentido al *Quijote*; por esto mismo resulta indiferente que el autor sea Cervantes o Menard o Borges o cualquier lector.

Borges nos está diciendo que las intenciones del autor nunca agotan el significado de una obra literaria. A medida que ésta pasa de contexto en contexto, cultural e histórico, se pueden extraer de ella nuevos significados quizás nunca previstos ni por el autor ni por el público lector de su propia época. En una realización del potencial productivo del texto, en el que se introducen cada vez nuevos matices, lo que la obra nos diga dependerá del tipo de preguntas que podamos dirigirle desde la precisa posición en que estemos colocados históricamente. Borges, prefigurando los postulados de la estética o teoría de la recepción, realiza un manifiesto homenaje al texto cervantino

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odissea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier (Borges 1941: 450).

Lo novedoso es que con este texto híbrido, ya que sin ser un ensayo pone en discusión ideas (justamente, se reconoce al argentino como el creador de una suerte de ensayo ficticio breve -que es a la vez crítica literaria, meditación filosófica y literatura de imaginación-), Borges inaugura un período de la historia de la teoría literaria moderna en el que se estudia el papel del lector, enfoque que a partir de la segunda mitad del siglo XX ha desplazado el interés por el autor (interés propio del romanticismo y el biografismo decimonónicos), o por el texto exclusivamente (estructuralismo).

La teoría de la lectura propuesta por Borges en el texto citado incita al receptor a asumir un nuevo conocimiento crítico de los códigos que maneja y también de sus expectativas habituales. Invita a interrogar y a transformar los criterios implícitos con los que enfrentamos a la literatura, a desconfirmar la rutina de nuestros hábitos de percepción. Esto,

en definitiva, profundizaría la conciencia sobre nosotros mismos: lo que leemos a través de un libro, vislumbramos, es a nosotros mismos. Correlativamente, y de acuerdo a lo dicho en "La supersticiosa ética del lector", propone desconfiar de las interpretaciones permitidas o prescritas por la institución académica encargada de determinarlas (institución conformada por los editores, los críticos, los profesores, etc.).

Pero Borges siempre es consciente de que arrastramos nuestra enciclopedia, de que no somos culturalmente vírgenes ni inmaculados o desinteresados, de que toda interpretación acarrea presuposiciones. Lo que leemos lo reescribimos así sea inconscientemente: leer siempre equivale a reescribir.

En cuanto a los capítulos que logra reescribir Menard, los que Borges selecciona del texto español, es importante destacar cómo ya en Cervantes –quien en el prólogo de la primera parte autorizaba al lector a hacer cualquier interpretación del texto, libremente- presentaban torsiones que ponían en evidencia algunos artificios literarios haciéndonos perder la referencia en el juego metatextual, tipo de intertextualidad presente en grado sumo en la obra del rioplatense.

La elección de los capítulos IX, XXII y XXXVIII no es, como cabe suponerse, arbitraria.

Remitámonos al hipotexto

...llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sendero... y vile con caracteres que conocí ser arábigos... volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo...* le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio tradujo toda, del mismo modo que aquí se refiere (*Quijote I, cap. IX*).

... sepa que soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares.  
Dice verdad -dijo el comisario-; que él mismo ha escrito su historia, que no hay más, y deja empeñado el libro en la cárcel, en doscientos reales...

-¿Tan bueno es?- dijo don Quijote.

-Es tan bueno- respondió Ginés-, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que

trata verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no puede haber mentiras que se le igualen.

-¿Y cómo se intitula el libro?- preguntó don Quijote.

-*La vida de Ginés de Pasamonte*- respondió el mismo.

-¿Y está acabado?...

-¿Cómo puede estar acabado -respondió él-, si aún no está acabada mi vida?... (*Quijote I*, cap. XXII).

Y así, estén vuestras mercedes atentos, y oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse. (*Quijote I*, cap. XXXVIII).

En estas citas vemos cómo el autor aparece como un personaje más; se descubren los artificios literarios; los personajes son espejos del autor y hablan de literatura: la literatura habla de sí misma, incluyendo la crítica literaria.

La figura de Ginés de Pasamonte, o Ginesillo de Parapilla como lo apoda Don Quijote, cumple una función muy importante respecto del fenómeno de la literatura en segundo grado, no sólo por el citado parlamento sobre la autobiografía, sino porque además reaparece, transfigurado en Maese Pedro, protagonizando los famosos capítulos XXV y XXVI del Tomo II, donde se transgreden los límites de la representación y se concreta una inquietante *mise en abime* similar a la de *Las Meninas* de Velázquez. En efecto, al desplegarse el retablo se confunde una vez más verdad y ficción, y no aceptando tal distinción, Don Quijote lo destruye. Por otro lado el develamiento de la verdadera personalidad de Maese Pedro/Ginés, a cargo del narrador en el capítulo XXVII, sirve para que el texto nos reenvíe estratégicamente a la lectura del Tomo I, y también para salvar baches en su estructura, como la desaparición del rucio de Sancho, hecho que se le atribuye acá a este pícaro personaje.

Estos juegos inter e intratextuales demuestran que estamos en presencia de un texto literario monstruoso que en su despliegue profetiza e instaura los problemas de la escritura

contemporánea. Al respecto, Maurice Blanchot en *De Kafka a Kafka*, hablando sobre la crítica literaria y el comentario en el capítulo “El puente de madera”, dice:

...¿qué hay de esas obras modernas que serían su propio comentario y que no remiten sólo a lo que son, sino a otros libros o, mejor aún, al movimiento anónimo, incesante y obsesivo del que tal vez provengan todos los libros? ¿No será que esas obras, comentadas así desde el interior (como Don Quijote, que no sólo es un poema épico sino también la repetición de toda epopeya y, por consiguiente, incluso su propia repetición... y su irrisión), por el hecho de que contando se cuentan en segundo grado, corren el riesgo (si es un riesgo: más bien una suerte) de hacer difícil, imposible o vano el ejercicio de cualquier otro comentario?... Cuanto más se comenta una obra, más comentarios provoca; más mantiene con su centro relaciones de “reflexión” (de repetición), más enigmática se hace a causa de esa dualidad. ¿Por qué la lectura nunca se satisface con lo que lee y no deja de sustituirlo por otro texto, que a su vez provoca otro más? (Blanchot 1992: 247-248).

Borges dijo que un clásico es aquel texto consultado con fiel veneración por los hombres, cuyo autor ha logrado fama universal por amonedar un símbolo que se apodera de la imaginación de la gente.

Podríamos creer que la lealtad que le profesa a este clásico entre clásicos en parte se basa en haber encontrado en el texto español el problema que lo preocupa, así expresado en “La supersticiosa ética del lector”:

“... la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.” (Borges 1932: 205).

Si Borges es impensable sin Cervantes, nuestra lectura actual de Cervantes también es difícil de pensar sin la mediación de la obra de Borges y lo que ésta ha significado en el ámbito de las letras contemporáneas.

...para darte a ti ocasión de que pienses lo que piensas y ponerte en laberinto de imaginaciones, que no aciertes a salir del, aunque tuvieses la soga del Teseo. (*Quijote* I, cap. XLVIII).

... y aunque la de la Poesía es menos útil que deleitable, no es de aquellas que suelen deshonorar a quien la posee. La Poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer,

pulir, y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella... (*Quijote* II, cap. XVI).

Al igual que en el fragmento del prólogo del Tomo I que aparece como epígrafe de nuestra tesis, en estos interesantes pasajes se enuncian algunas lecciones que Borges aprende y que dejarán marcas omnipresentes en su obra: la cita apócrifa, el reclamo para la literatura de funciones supuestamente exclusivas de otros discursos como la ciencia o la historia, etc., haciendo evidente de dónde ha abrevado nuestro poeta de la referencia libresca, quién es su maestro en cuanto al juego de las atribuciones textuales erróneas y anacrónicas.

Evidentemente este diálogo permanente entre la obra de Borges y la de Cervantes puede encararse de otras maneras. Si bien no es la seleccionada para este trabajo, no resultan ilegítimas lecturas como la de Sebrelli, quien define "...el estilo borgeano como un clasicismo manierista." (Sebrelli: 116).

Según Claude Gilbert Dubois en *El manierismo*, las variaciones sobre un detalle tomado del maestro representan el culto del manierista. Se trata de una imitación diferencial que atraviesa, aunándolas, las estéticas del clasicista, del manierista y del barroco, posturas estéticas éstas que en realidad no resultarían excluyentes. Bajo este enfoque Borges aparecería expandiendo aristas de sus modelos predilectos. Pero como probamos, y también lo confirmaremos más adelante, la operación borgeana va más allá de una mera copia que expande o distorsiona, se trata de un juego de espejos más complejo y que no cesa de modificar al "modelo". Pasemos ahora al diálogo Borges -Chesterton.

### Un mapa del laberinto policial

Chesterton was a man of genius, but people think of him in terms of his opinions, and that is wrong. I am not a catholic, but I enjoy Chesterton.  
Jorge Luis Borges.

Las características del diálogo entre la obra de Borges y la de Chesterton no son en extremo diferentes de las del ya abordado, y lo encararemos de manera similar. En este caso también se da la cita en multitud de textos de los más variados registros, subyaciendo siempre la idea del precursor admirado al cual se desea igualar. Borges lo logra con éxito muchas veces, haciendo asimismo que releamos a Chesterton mediante ciertos gestos complejos que revierten la genealogía.

Al igual que en el caso de Cervantes, Borges cita a Chesterton y su obra en los paratextos de sus propios libros, espacio textual de despliegue de referentes, de valoraciones canonizantes, e instrumento de polémica. La reiteración y oclusión del corpus de nombres autorales en ellos mostrado, en el que queda incluido el inglés, fortalece la tesis de que, más que una infinita enciclopedia, lo que Borges domina es un selecto grupo de textos heterogéneos a los que vuelve continuamente.

También cita al británico en su actividad como crítico literario, y se ocupa de él en su labor como ensayista, prologador, antologista y traductor.

Asimismo, incluye continuamente referencias a este autor en sus propias ficciones, al punto de reescribir algunos de sus cuentos -género al que, coincidentemente, ambos llegan de manera un tanto tardía-.

El creador del Padre Brown constituye para él un lazo simbólico importantísimo respecto de la cultura inglesa. Borges crea la recepción del género policial en nuestro país. al que somete a la operación de traducción cultural en tanto traductor, crítico y ensayista. Propicia -su pasión por Chesterton es de alguna manera el origen de este fenómeno- diversos modos de circulación y de valoración para el género, del que a su vez se apropia como autor.

Si bien esto tiene que ver con una cuestión de interés y gusto personales, es importante considerar que tales gestos funcionan contribuyendo al diseño, creación, desarrollo y afianzamiento de su propio lugar dentro del campo intelectual argentino, merced, entre otras, a esa operación de traducción cultural y de lazo con lo extranjero considerado como propio -en este caso, lo anglosajón-; por esto Sarlo considera a la suya como una literatura de frontera entre Europa y América, permeable.

Nos repetiremos la misma pregunta que nos hiciéramos respecto del otro héroe literario: ¿qué le gusta de Chesterton a Borges?

El mismo lo manifiesta con recurrencia: la elegancia y concisión de esas impecables tramas admirablemente breves (brevedad que caracterizará luego, casi como un epíteto, a su propia obra); la hibridación de géneros, que en Chesterton no tiene poco que ver con su uso de la ironía (que será el registro borgeano por excelencia), la parodia y la paradoja. La hibridación también corre por parte de la lectura de Borges: nuevamente la relectura contaminante del precursor

I think of Chesterton first as a poet. But he was a poet all the time. Especially when he wrote detective stories. He was a great poet. But also when he was actually a poet... And then all the Father Brown, the Saga of Father Brown, those are wonderful. They are many things at the same time. I mean, they are detective stories, they are parables, and they are poems, also. But perhaps when detective novel has died out, and it will die out in due time, those books will be read for what is fantastic in them. As I say, not for the solving of the puzzle, for the puzzle itself... (AAVV 1986: 90-91). [Pienso en Chesterton primero como poeta. Pero era poeta todo el tiempo. Especialmente cuando escribía historias de detectives. Fue un gran poeta. Incluso cuando realmente era poeta... Y todo lo del Padre

Brown, la Saga del Padre Brown, esos son maravillosos. Son muchas cosas al mismo tiempo. Quiero decir, son historias de detectives, son parábolas, y son poemas, también. Pero tal vez cuando la novela de detectives haya muerto, y morirá a su debido tiempo. esos libros se leerán por lo que hay de fantástico en ellos. Como yo digo, no por la resolución del rompecabezas, por el rompecabezas en sí mismo... -La traducción me pertenece-].

Admira la hibridez de esos cuentos fantásticos con soluciones policiales, cuentos poéticos y paradójicos. Ensayista, crítico literario, periodista, prosista, poeta, biógrafo, Chesterton es maestro en ironías, paradojas, parodias, y juega frecuentemente en su obra ecléctica de por sí, con los géneros literarios. Apelando al humor suele promover la ruptura de la división de los géneros vigente en el siglo XIX, por la manipulación de aquellos, confiriéndole igual atención a los serios como a los denominados populares.

En una nota paratextual que acompaña la traducción de Borges -junto a Bioy Casares- del cuento "The Three Horsemen of Apocalypse" (perteneciente a *The paradoxes of Mr. Pond. Short stories* [1936]), leemos: "Ejercitó, y renovó, la novela, la crítica, la lírica, la biografía, la polémica y las ficciones policiales".

Borges evidentemente toma al otro autor como un espejo fascinante e inspirador, en el que no deja de mirarse quien se considera a sí mismo un renovador de la prosa narrativa argentina (universal, acotemos), como lo dice en el "Epílogo" a sus *Obras Completas*, de 1974.

En el contexto de su interés personal particular por el género policial, considera al inglés directamente como la expresión más feliz de dicha convención literaria. La magnitud del elogio se potencia y es doble, por la gran valoración que hace nuestro autor del policial, pero también del cuento breve.

La parodia del policial será realizada por Borges a su tiempo, por agotamiento y en tanto homenaje a Chesterton (quien estaba convencido de que la forma que más convenía al

policial era el relato breve), su modelo de aptitud y economía verbal a la hora de generar piezas magistrales dentro del género.

En cuanto a los recursos literarios que Borges ha puesto en circulación, ciertos artificios los asimila de Chesterton. Uno es la manipulación de referentes históricos dentro de la trama de ficción, con la consiguiente homologación de estatutos por la hibridación de ambos discursos.

Recordemos en este punto que para Borges el lenguaje es una herramienta cognoscitiva insuficiente -preocupación que signa cada una de sus páginas-. Ella hace que el hombre fracase en su intento de acercamiento y aprehensión de lo real, pues su rigidez poco puede hacer frente a lo fluido y complejo del universo, como expresa en el epílogo a *Historia de la noche* (1977). En este sentido cualquier acercamiento sistemático, desde diversos discursos a los que el hombre puede atribuir más o menos "cientificidad", está destinado a un fracaso en el que se homologan las que serán entonces sólo versiones ("subjetivas" todas, ya que se construyen con o desde el lenguaje) no más verdaderas unas respecto de otras sino sólo más o menos interesantes desde lo estético, ideas que Borges toma de su maestro alemán Fritz Mauthner y que hace explícitas en el epílogo a *Otras inquisiciones*: "...estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular o maravilloso". Citemos a Rest:

...Borges no desecha la realidad del universo, pero cuestiona la aptitud humana para penetrar en su naturaleza y ordenamiento. No en vano sus filósofos predilectos incluyen a quienes con mayor agudeza y espíritu crítico plantearon los intrincados problemas del conocimiento y la representación. El pensamiento es, para Borges, siempre lenguaje, siempre discurso; y el lenguaje siempre es imperfecto, artificial. (Rest 1976: 58).

¿Qué poder de verdad tiene el lenguaje; importa que el lenguaje tenga posibilidad de verdad? Borges, gracias a su importante y rica enciclopedia como lector, está

autorrepresenta al mostrar lo que lee. Es interesante mencionar aquí el artículo "Sobre la lectura", de Roland Barthes (Barthes, 1987: 39-49).

Allí dice que la lectura regida por el deseo se da en el interior de una estructura y si bien tiene necesidad de ella, también puede pervertirla. Si "cada lectura vale por la escritura que engendra" (Barthes 1987: 47), las lecturas precoces de Borges lo configuran como escritor; en su caso queda muy en claro la metáfora de que cada autor nace con su propio texto. Su respuesta al estímulo de la lectura fluirá, deviniendo productor desde su biblioteca de idiomas, literaturas, discursos amontonados.

Borges, al mostrar insistentemente su lista bibliográfica, muestra lo que posee y muestra lo que él es por poseerlo; pero también hace y comparte a partir de lo que tiene. No sólo toma prestados fragmentos de textos de otros que pasan a constituir los propios, sino que, como dijimos, crea su nombre a partir de las lecturas que él puede hacer, de su familiaridad con sus autores "amigos", y de los juegos que él realiza en la escritura y cuyos precursores le enseñaron. Más importante que leer, postula, es releer; claro que para releer es necesario primero haber leído, aclara Borges.

En este punto es pertinente referirnos a su importante ensayo "Kafka y sus precursores", donde él mismo reflexiona sobre las relaciones textuales genealógicas. Sin necesidad de glosar su contenido, cabe recordar que en este texto él subvierte las miradas críticas tradicionales regidas por criterios cronológicos unidireccionales y, en concordancia con el método de las atribuciones erróneas y las lecturas anacrónicas de Pierre Menard -quien rompía con la idea de escritura original, de autor y de identidad fija de un texto-, propone otra manera de encarar la relación entre las obras de dos autores. Un autor anterior en el tiempo no es necesariamente el precursor del posterior: a la luz de la obra del segundo podemos leer al primero (de manera más compleja). Muchos textos anteriores a Kafka son

leídos como kafkianos porque éste ha escrito, si bien esta escritura tal vez fue posible por la existencia de todos esos diferentes predecesores.

Una vez más es el propio poeta quien nos sugiere la manera de mirar su juego con los textos canonizados, su relación con esa serie de autores que lo configuran debido a, como dice Piglia "...la investigación de los antepasados literarios, los precursores, los modelos, el reconocimiento de los nombres que organizan el linaje literario..." (Piglia.88).

Usando terminología tradicional diríamos que Borges ve a estos escritores como modelos literarios. Recordemos el título de este trabajo. La borgeana-figura-del espejo sugiere en este contexto no la copia mimética, sino la identificación con el modelo y su deglución, en todo caso su con- fusión o distorsión.

Los héroes literarios de la biblioteca borgeana permiten que su literatura se funde. Pero también el gesto se revierte y nosotros leemos a esos ancestros a través de la mirada de Borges: en este sentido él los crea.

Si Borges deglute a Cervantes, no menos cierto es que leemos a Cervantes "mediatizados" por Borges. Borges reescribe a Chesterton, pero generó asimismo las condiciones de posibilidad, desde *Sur* en los 40', para la recepción del policial y la literatura inglesa en Argentina.

En relación al espejo como metáfora del lenguaje, para Borges su superficie está astillada y no puede representar: su estética se fundamenta en la pulverización del realismo y su concepción transparente y mimética del lenguaje. También Cervantes y Chesterton, autores culturalmente fundacionales a los que lee con fervor y lealtad, son cuestionadores de lo mimético.

Teniendo en cuenta todo esto, está claro que no estudiaremos los juegos intertextuales con un criterio unidireccional. El espejo no divide un modelo y una copia. La superficie

astillada permite un pasaje fluido entre textualidades, designadas por nombres autorales. pero que se contaminan, desde nuestra perspectiva, continua y mutuamente. El gesto de Borges es consciente y revirtiendo la genealogía logrará insertar su nombre en el canon como uno de los autores con mayor poder de contaminación, inscribiéndose en el linaje de los fundadores. Parasita a sus huéspedes pero les confiere nueva vida; es el engendrado que modifica a los progenitores.

En cuanto al lugar geográfico/cultural desde el que trabaja Borges, Sarlo se pregunta de qué manera se escribe desde una nación culturalmente periférica. Pues precisamente por carecer de una extensa tradición literaria nacional, se crea una personal. Está en las orillas. pero desde ahí puede hacer cosas que en el centro no serían permitidas. como manipular y jugar con los nombres hegemónicos, no teniendo complejos al respecto. Esto está implicando su concepción de la literatura como un lugar de encuentro, de igualamiento.

Recordemos la cita de "Juan López y John Ward" a la luz de lo dicho por Montaldo:

Quizás la operación más audaz y polémica de Borges, que recorre prácticamente todas las prosas, es la de *traducción cultural* que practica. Borges habla en ellas de literatura -sólo de literatura- y en general de literatura extranjera: mucha española (Cervantes, Góngora, Quevedo), bastante inglesa y alemana y algo de francesa. Sabe que, por lo menos de la inglesa -y esto lo señala Larbaud -, es el introductor serio en la Argentina... (Montaldo: 223-224).

Esta reflexión de Montaldo, en la que destaca el trabajo precursor de Borges respecto de la creación de una recepción para ciertos géneros y literaturas, nos permite puntualizar varias cosas. Una: los autores y textos mencionados en el relato de *Los conjurados* (1985) aparecen, como señala Montaldo, como cifras de la literatura, del idioma y, en sentido más amplio, de la cultura que representan, y tienen además suma relevancia dentro del sistema de nombres borgeano. Otra, emerge la idea de la literatura como espacio posible de traducción cultural -tal como se plantea en el cuento "La busca de Averroes", de *El Aleph*

(1949)- y se postula, consiguientemente, su potencialidad en tanto reorganizadora de territorialidades y espacios simbólicos. Dice Calabrese al respecto que es "...la operatoria básica de la escritura de Borges: nivelación, reunión entre figuraciones culturales diversas." (Calabrese 1996: 112).

"Juan López y John Ward" habla de lo triste e incomprensible de la guerra, en la que mueren esos homónimos. Inverosímiles soldados eruditos del siglo XX, muertos por causas ridículas y ajenas a ellos, están hermanados -tienen el mismo nombre, son dobles (y el mismo, según la semantización que de la figura del doble hace nuestro autor)- por el amor a las letras (cada uno es capaz de acercarse a la otra cultura, la "enemiga", para entender mejor a sus textos queridos).

Ante la irracionalidad del mundo, un lugar de encuentro para los hombres es la literatura, que paradójicamente, a pesar de las diferencias idiomáticas, se convierte en un reservorio de significaciones comunes. Borges, que siempre se ha sentido dueño de la literatura inglesa, muestra la guerra entre nuestros países con amargura, contraponiéndola a ese espacio de diálogo, el literario. Su propia estética se funda en el juego intertextual como variante de la traducción cultural, y aquí vuelve a elegir textos fuertemente situados dentro de los sistemas literarios que representan a las culturas confrontadas.

Este texto y otros más donde Borges deplora ciertos costados sangrientos de guerras contemporáneas o regímenes abusivos, más una serie de declaraciones en entrevistas y reportajes, no nos deben llevar a hacer lecturas simplistas en lo tocante a este tema. La versión de Borges que da la película de Tristán Bauer *Los libros y la noche* presenta una imagen plana del autor, tamizando todas sus contradicciones. En particular, las ideológicas, que sí nos interesan en este punto: Borges aparece deplorando los excesos y la ebriedad de los militares que dirijan al país en el momento de la guerra de las islas Malvinas/Falkland.

Esta es una faceta de Borges: pero exaltarla y no mostrar la otra es no mostrar a Borges, o en todo caso dar una versión unilateral que no le hace honor a su complejidad constitutiva.

Puesto que junto a estas declaraciones, son más que conocidas sus recurrentes y patéticas manifestaciones ideológicamente reaccionarias. Sebrelí afirma que al menos es destacable en el escritor el no dejarse llevar nunca por la opinión de las mayorías, ya que alza su voz disonante en el momento del enfrentamiento bélico aludido en "Juan López..."

Otros críticos son más intransigentes, tal el caso de Blas Matamoro

...Borges ha sido siempre un pensador de derecha, al servicio de la factorización inglesa del país, individualista y conservador, defensor del régimen... un amanuense del sistema... (Matamoro: 185).

Evidentemente estos ataques resultan hoy excesivamente agresivos y un tanto anacrónicos, sobre todo respecto de los fundamentos teóricos desde los que enuncia su crítica.

Sin caer en lecturas reductivas ni biografistas, pero tampoco en lo exclusivamente inmanentista o fenomenológico, no desconocemos ese material paratextual: entrevistas, conferencias, reportajes, etc. Y junto a otras declaraciones, forman parte de la red textual borgeana, y allí perviven condicionando, al igual que otras reflexiones suyas más felices, la lectura de su obra. Con lo que quedan señaladas ciertas contradicciones inherentes a este escritor, que lo constituyen; quedarse con una imagen "blanqueada" de él en lo ideológico sería empobrecer tanto la cuestión como no leer su obra por alguna creencia suya ideológicamente repudiable.

Retomaremos su costado de polemista al tratar la relación de Borges con Chesterton. Pasemos ahora al diálogo entre Borges y Cervantes.

### El espejo español que declara los rasgos de Borges

Es sabido que el autor de *Ficciones* menciona de manera reiterada a Quevedo, Góngora y Cervantes. Su favoritismo por este último, del que le interesa casi con exclusividad su *Quijote*, es fácilmente demostrable: a diferencia de lo que puede pensarse distraídamente, lo trae a su escritura muchas veces.

¿Por qué cita tanto Borges a Cervantes? Primero lo obvio: porque le gusta; pero la respuesta no es simple. En el *Quijote*, reconoce uno de esos libros que valen por literaturas enteras, libro que se puede leer sin referencia a su hipotexto —las novelas de caballerías—, ya que por su grandeza ha adquirido independencia respecto de él.

En el clásico de Cervantes nuestro escritor encuentra un arsenal de recursos que sabe percibir y acaparar, y que usará ya sin pausa a la hora de escribir sus ficciones, pero también al pensar críticamente la literatura. Cita incansablemente al *Quijote* modificando y contaminándolo desde su propia lectura con frases que acuña y que repite una y otra vez.

Dos cuestiones atraviesan toda la obra de nuestro escritor: el repudio del realismo y su concepción del lenguaje, y su irónico y contundente ataque a la historiografía decimonónica que se apoya en tal concepción afirmando la verdad excluyente del relato oficial, postura incompatible con la equiparación de diferentes versiones, como lo señala Calabrese

De estas vastas operaciones borgeanas, mencionaré dos: 1) la hibridación de los registros genéricos, práctica que responde al principio rupturista de la vanguardia; y 2) la irónica deconstrucción de la verosimilitud de la historiografía romántica, característica del siglo XIX. (Calabrese 1996: 107).

Homologando la importancia de las versiones, se deconstruye la hegemonía de la versión excluyente del relato oficial. Ya en Cervantes está en germen un tratamiento distanciado y

descreído de la Historia; es pertinente anticipar aquí que si la destrucción de una concepción de la historia como discurso objetivo y “verdadero” tiene un antecedente en el español, en esta cuestión también es Chesterton otro maestro de Borges.

Una concepción del lenguaje que cuestiona su capacidad representativa -tal como la entendía la visión medievalista de aquél y luego el realismo-, y la deconstrucción irónica y lúdica del discurso histórico desde la ficción, como aclara Calabrese, son correlativas a otra característica de su obra en la que Borges descuella también: la hibridación de los géneros.

Por el estallido intertextual y el juego de las apropiaciones, su literatura atenta contra la idea romántica o decimonónica de autor, tal como se propone en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Borges prefigura, en lo relativo a la autoría, los postulados de la “estética de la recepción”. Este importante relato perteneciente a *Ficciones* constituye un manifiesto homenaje a su hipotexto, según la terminología de Genette, que le permitió pensar esta forma de leer. Pues en la novela de su padre textual es donde encuentra una serie de artificios que juegan enfrentando en espejos al narrador, al autor, a los personajes, juego que Borges hará suyo como pocos y que desautomatiza los hábitos de lectura de un receptor adormilado. Estos juegos de espejos dan lugar a su recurrente metáfora del soñador- soñado y sus variantes, omnipresentes a lo largo de su obra. Mediante ellas, Borges articulará una serie de reflexiones no sólo sobre las posibilidades expresivas del lenguaje literario y los límites de la literatura -y sus posibles franqueamientos-, sino también sobre la relación entre el creador y su obra, incluso sobre ciertas preocupaciones acerca de la condición humana, y es muy significativo que reaparezcan una y otra vez Cervantes y sus personajes para ilustrar esto.

Al respecto, dice Molloy

... Borges convoca el texto de Cervantes para ilustrar su propia poética: a través de él

reflexiona sobre la lectura y escritura, descubre la *mise en abyme*, postula la tenue diferencia entre el soñador y lo soñado, entre el creador y su creación, 'golemiza' a Cervantes y a su personaje, hace suya la biblioteca de Alonso Quijano (Molloy: 232).

En una similar línea crítica, A. Huici en "Jorge Luis Borges: teoría y práctica de la intertextualidad", de *Anthropos*, señala respecto de la intertextualidad como única forma de hacer literatura, una suerte de teoría de la recepción *avant la lettre* en Borges, un precursor de las teorizaciones postestructuralistas y, en el plano de la escritura, como señala Piña, de los posmodernos. Pero difiriendo un poco de Molloy. Huici habla de una coimplicación, de un iluminarse mutuamente los autores.

En este sentido, afirmamos que el *Quijote* es totalmente borgeano. Un texto precursor como el español "genera" al de Borges, cuya lectura ilumina al primero, pues en ciertos aspectos leemos al *Quijote* como lo leyó Borges.

Teniendo en cuenta estas coordenadas, a continuación daremos cuenta de los textos borgeanos donde se convoca a Cervantes, y textos cervantinos que lee y reescribe Borges.

Primero diremos que nombra a Cervantes y su obra en los prólogos, epílogos y paratextos donde despliega su listado bibliográfico. Luego usa sus artificios para escribir sus propias ficciones, piensa en sus juegos para exponer su poética en cuentos. Usa a Cervantes y a Quijano como metáfora del creador y su obra en varios poemas; y también apela a estos nombres de manera incansable para hablar críticamente sobre literatura no sólo en textos híbridos sino en ensayos, reseñas y comentarios, menciones innúmeras que hacen explícito el lugar privilegiado que le confiere al clásico español dentro de las letras de todos los tiempos.

Citaremos primero algunos paratextos de sus propias obras. [Todas las citas de las obras de Borges corresponden a la edición mencionada en *Corpus de estudio* (Borges. Jorge

Luis: *Obras Completas* según la edición de Emecé Editores, Bs. As., 1996). Luego del título del libro citado, indicamos entre paréntesis la fecha de su primera edición; para citar páginas, seguimos la mencionada edición de Emecé. Para ubicar dentro de sus cuatro tomos determinado libro, remitirse al orden detallado en *Corpus de estudio*. En el caso de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, consultar *Bibliografía (Obras literarias)*].

- En el epílogo de *Historia de la noche* (1977), Borges se equipara a Quijano ya que ambos, lectores fervorosos, nunca han salido de su biblioteca (reescribe las mismas líneas en la reseña “Leopoldo Lugones. El Imperio Jesuítico”, en *Biblioteca personal. Prólogos* [1988]).

- En “Prólogo de prólogos”, de *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975), donde comienza parafraseando la famosa línea inicial del *Quijote* -“Incurrí en un libro de ensayos de cuyo nombre no quiero acordarme” (juego que repite al principio de “Lord Dunsany”. de *Textos cautivos* [1986])- , leemos: “Prologaríamos, acaso, un Quijote o Quijano que nunca sabe si es un pobre sujeto que sueña ser un paladín cercado de hechiceros o un paladín cercado de hechiceros que sueña ser un pobre sujeto.” (Borges 1975: 14). Esta metáfora del soñador soñado sirve para reflexionar sobre el carácter ilusorio de la personalidad, y reaparece en cuentos como “Las ruinas circulares” –cuyo epígrafe pertenece al pasaje de Carroll donde Alicia se da cuenta de que existe en el sueño de un personaje soñado a su vez por ella, el Rey Rojo-, o en poemas como “El golem” y “La cierva blanca”.

Otro personaje que sirve a los fines de desacreditar el psicologismo propio de la estética realista es Chuang Tzu, quien soñaba ser una mariposa y al despertar no sabía si él mismo era un sueño del ser que había soñado. Historia que data de veinticuatro siglos, tomada por Borges del libro homónimo de Herbert Allen Giles (1889), le sirve en “Nueva refutación del tiempo” -*Otras Inquisiciones* (1952)- para abolir el yo normal, racional, y desbaratar

una concepción lineal del tiempo y de la historia. Asimismo, cita este relato en la última nota de *Historia de la noche* (1977) y en “El bastón de laca” de *La cifra* (1981). Este sueño metafísico se incluye en *The Dragon Book*, libro que Borges reseña en “Un museo de literatura oriental”, de *Textos cautivos* (1986). (Leyendo los comentarios del crítico sobre el capítulo dos, encontraremos varias especies de la zoología monstruosa que inspirarán la escritura de *El libro de los seres imaginarios*).

- Un gesto cervantino realizado por Borges lo constituye el “Epílogo” a sus *Obras Completas* (1974). Allí conjetura un artículo en tercera persona para una enciclopedia de futura aparición, reseñando su obra y consignando su biografía. En este texto irónico, paródico y autosatisfactorio Borges destaca al *Quijote* como una de las contadas novelas rescatables dentro de ese género por él repudiado. El gesto cervantino se completa cuando se dice al final de este artículo que la fuente de consulta son... las propias *Obras Completas* de Emecé Editores, donde realmente se incluye este texto que se repliega así sobre sí mismo.

Pasemos ahora a algunas reseñas, críticas y prólogos a libros de otros. donde la importancia concedida por el argentino a Cervantes queda en evidencia por la constante referencia a ese texto dentro de su enciclopedia personal:

- En “Miguel de Cervantes. Novelas ejemplares” de *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Borges alaba el estilo oral de Cervantes, un estilo oral consciente de ser escrito: “Las frases trucas del realismo de nuestro tiempo le hubieran parecido una torpeza indigna del arte literario.” (Borges 1975: 46).

El vigente encanto de Cervantes reside para él en la manera, en la voz del español, en esa impresión que da de ser conversado. El estilo es deficiente pero encierra un encanto esencial: pertenece a una categoría de escritores no justificables por la razón.

- En "Alberto Guerchunoff. Retorno a Don Quijote", del libro recién citado, se realiza una semblanza de Cervantes (Borges 1975: 64).

- En "José Hernández. Martín Fierro", del mismo volumen, se equipara a Shakespeare, Cervantes y Hernández pues los tres fueron hombres grises que dejaron textos inolvidables, partiendo de una tradición literaria a la que superaron. En esta lista queda incluido, obviamente, el propio Borges (Borges 1975: 84).

- En este libro hay otros prólogos donde se hace referencia a Cervantes: "Thomas Carlyle. Sartor Resortus", "Emanuel Swedenborg. Mystical works", "Paul Valéry. El cementerio marino", "Santiago Dabove. La muerte y su traje", "Domingo Faustino Sarmiento. Facundo", "William Shakespeare. Macbeth", y "Edward Gibbon. Páginas de historia y autobiografía" (Nota 1).

En "Lewis Carroll. Obras Completas" habla de la ficción dentro de la ficción (recordemos que Carroll es otro reconocido precursor de Borges en este y otros sentidos) y destaca como uno de los más memorables pasajes de este autor el fragmento del Caballero Blanco, eco de don Quijote, de *Through the looking glass and what Alice found there*. Justamente, finaliza este prólogo citando las últimas palabras de Quijano en su melancólica despedida, según Borges conmovedora despedida también de Cervantes, que lo remite a su vez a la de Carroll, representado en la figura del viejo caballero que conversa con Alicia y luego se aleja de ella.

En "Francisco de Quevedo. Prosa y verso", cita a Cervantes, y a Chesterton.

- En *Textos cautivos* (1986) vuelve a citar al español en "The holly terror, de H. G. Wells", "Milton, de Hilaire Belloc", "El perseguidor, de Louis Golding", "Introducing Shakespeare, de G. B. Harrison", "Introduction á la Poétique, de Paul Valéry", "Heinrich Heine, de Louis Untermeyer" y en "La historia de Genyi, de Murasaki"; en

“Presencia de Miguel de Unamuno” rechaza el juego que hace este autor inmiscuyéndose en el *Quijote*, tarea que luego él mismo emprenderá.

- En *Biblioteca personal. Prólogos*, Borges cita al español en “Marco Polo.

La descripción del mundo”, en “Daniel Defoe. Las venturas y desventuras de la famosa Moll Flanders” y en “Hugh Walpole. En la plaza oscura”.

Pasemos ahora a su actividad como ensayista. Comenzamos con *Discusión* (1932):

- En “La supersticiosa ética del lector” Borges, anticipando ideas que aparecerán en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, ataca las modas a la hora de leer, la recepción adocenada, las etiquetas. Discute a Groussac, quien ha dicho del *Quijote* que está escrito en un estilo de sobremesa, en una prosa conversada. Borges no ve en esto un defecto (el no ajustarse a cánones de estilo, a lo vanidoso). El texto de Cervantes es imperfecto, es precario, es corregible, pero esto es lo que lo hace pasar airoso las sucesivas pruebas de las lecturas distraídas. El lenguaje perfecto, el que se rige por convenciones, es en definitiva el más precario de todos, pues pasa de moda. Allí radica para el argentino la diferencia entre Góngora y el Cervantes del *Quijote*, diferencia que implica también la posibilidad de leerlo en traducción: “Más vivo es el fantasma alemán o escandinavo o indostánico del *Quijote* que los ansiosos artificios verbales del estilista.” (Borges 1932: 204). También cita al español en los ensayos “La postulación de la realidad” y en “Vindicación de *Bouvard y Pécuchet*”.

- En “Nuestro pobre individualismo”, ya de *Otras inquisiciones* (1952), el autor expone su clara y sostenida opinión sobre la posibilidad de definir “lo argentino”. Destruye la postura de quienes con ineficacia creen que pueden acceder a algún arquetipo exacerbando el color local. Justamente el *Quijote* es cifra de lo español, pero él elige la sabiduría de sus refranes para criticar a los argentinos. Usa lo no perteneciente a la serie de la literatura argentina

porque así demuestra la afinidad que nos une, que nos acerca, rebatiendo así, a la vez, la postura exacerbadora de lo localista: "Siente con D. Quijote que 'allá se lo haya cada uno con su pecado' y que 'no es bien que los hombres honrados sean los verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello' (Quijote, I, XXII)" (Borges 1952: 36). Usa esta cita del *Quijote* para pensar y problematizar ciertas características de lo nacional pero no desde el color local sino en diálogo con el clásico español, reapareciendo acá la idea de traducción cultural.

- También en *Otras Inquisiciones* aparece la cita en "Quevedo", "Sobre los clásicos", "Del culto de los libros", "El primer Wells", "Sobre The Purple Land", "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", y en "El enigma de Edward Fitzgerald".

En "Magias parciales del *Quijote*", del mismo libro, leemos: "El barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes..." (Borges 1952: 46).

"Este juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte: los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del Quijote son, asimismo, lectores del Quijote." (Borges 1952: 46). (Tal es el caso del bachiller Sansón Carrasco -actante ambiguo que pretendía ayudar al hidalgo mediante engaños, asechanzas y golpes con los que intentaba lograr que regresara a la Mancha-, el primer personaje lector del Tomo I del *Quijote* que aparece en el segundo).

"Tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios." (Borges 1952: 47).

Estas citas resumen gran parte del porqué de la especial valoración que hace Borges del *Quijote*. Hablan de los artificios de Cervantes que él retomará, conectándonos con los problemas que su escritura nunca deja de rondar.

La manifestación de su interés por los problemas del sentido y de la existencia que le suscita esta lectura se une en las citas al generado por la problematización de categorías literarias y culturales ya planteada por Cervantes, según se expone, quien en el *Quijote* torsiona la ficción sobre sí misma, poniendo en evidencia los mecanismos de la literatura. También las dos escrituras coinciden en cuestionar la idea lineal de tiempo, la posibilidad de una explicación racional de la existencia, temas omnipresentes y obsesionantes para el argentino, articulados a veces a partir de juegos con los pares intercambiables de soñador-soñado, escritor-lector, o autor-personaje -categorías que Borges deconstruirá mediante artificios cervantinos y, como dijimos, ilustrando muchas veces estos juegos con las figuras del español y su criatura-.

Para Borges la literatura consiste en trabajar con las versiones de unas pocas historias, a ser contadas de diferente manera a lo largo del tiempo. Un clásico es un libro que diferentes generaciones de hombres se deciden a consultar: el *Quijote* posee esa magia que hace creer a los hombres que es profundo, pasible de interpretaciones sin término, pero la suya es una magia parcial, ya que es un libro cuyos errores son manifiestos y explicables. Además su magia es parcial ya que el texto muestra, exhibe los artificios del arte de narrar.

Podríamos decir que acá, en estas vueltas de tuerca, está la clave de su importancia y el núcleo de la fascinación borgeana por este texto, como lo expone en "Cuando la ficción vive en la ficción", de *Textos cautivos*.

Si bien algunos críticos opinan que el *Quijote* es un texto realista, somos de los que lo leen como un libro inagotable y monstruoso, por presentar características totalmente novedosas, desfasadas respecto del momento de desarrollo de la serie literaria en la que se inscribe, desbordándola.

- También aparece el intertexto en dos conferencias de *Borges oral* (1979): "El cuento

policial”, donde cita a Cervantes y la amistad entre Sancho y el hidalgo, y “El libro”.

- Asimismo en *Siete noches* (1980) se menciona a Quijano en “La Divina Comedia” y “La pesadilla”; por último, en *Nueve ensayos dantescos* (1982), refiere la muerte de Don Quijote en la Nota 2 de “El verdugo piadoso”.

A continuación haremos un recorrido por otros textos borgeanos. Lo primero será nombrar algunos poemas donde Borges muestra qué es lo que le interesa de Cervantes, de manera similar a lo que ocurre en los textos ensayísticos.

- “Parábola de Cervantes y de Quijote”, de *El hacedor* (1960).. En este poema Don Quijote aparece como el espejo de Cervantes; Borges homologa sus estatutos, los confunde en el par reversible de soñador- soñado, figura cubierta de diferentes máscaras pero que siempre articula la reflexión no sólo sobre la creación literaria sino también sobre el problema del sentido de la existencia humana. Pues al homologar los estatutos de lo creado (o la criatura) y del creador, por su idéntica ficcionalidad, se postula que el hombre puede ser el mal sueño de un pequeño dios confuso, a la vez soñado, tal vez, por otro dios...

En esta “Parábola ...” se juega con la imagen de los espejos enfrentados, multiplicadores: el autor Miguel de Cervantes Saavedra, su criatura el hidalgo manchego, y el soñado Don Quijote, ficción también de Cervantes, lugares en definitiva reversibles ya que no se puede determinar, como le sucedía a Chuang Tzu, quién sueña a quién.

- “Sueña Alonso Quijano”, de *La rosa profunda* (1975):

¿No lo perseguirán los hechiceros  
Que han jurado su mal bajo la luna?  
Nada. Apenas el frío. Apenas una  
dolencia de sus años postrimeros.  
El hidalgo fue un sueño de Cervantes  
y Don Quijote un sueño del hidalgo.  
El doble sueño los confunde... (Borges 1975: 94).

- En "Wilkie Collins. La piedra lunar" (Borges 1975: 48) cita un juicio de Chesterton como lector crítico del género policial y respalda así su propio aprecio por el texto prologado, con la garantía del veredicto del inglés. Recuerda que Chesterton siempre ha elegido la brevedad del cuento, lo que autoriza las elecciones y preferencias del argentino. En "Paul Valéry. El cementerio marino" (Borges 1975: 151) habla del inglés en tanto poeta cristiano. Encontramos otras citas en "Adolfo Bioy Casares. La invención de Morel". "Macedonio Fernández" y "Francis Bret Harte. Bocetos californianos".

- En "Herman Melville. Bartleby" –texto que prefigura la borgeana metáfora del lenguaje en tanto laberinto que nos encierra y pierde sin permitirnos acceder al centro de la significación o comunicarnos con nuestros semejantes, y la contemporánea imagen del hombre perdido en un burocrático y caótico horizonte pesadillesco carente de sentido, universo cuyo centro, si existe, nos está vedado- leemos: "Chesterton, en alguno de sus relatos, compara el universo de los ateos con un laberinto sin centro." (Borges 1975: 109). No es casual que Borges –dentro de esta línea de críticos del lenguaje- tradujera el texto de Melville ni que le dedicara dos prólogos.

Aquí encontramos otros símbolos compartidos, la filiación chestertoniana de la metáfora del laberinto. En efecto, muchas de las intrigas policiales de Chesterton diseñan estructuras laberínticas tramadas por la víctima o por el criminal, o dibujadas por ambos, arquitectura argumental que retomará el porteño.

- En "Francisco de Quevedo. Prosa y verso" leemos: "‘El lenguaje’, ha observado Chesterton (*G. F. Watts*, 1904, página 91), ‘no es un hecho científico sino artístico; lo inventaron guerreros y cazadores y es muy anterior a la ciencia.’" (Borges 1975: 111). Esto nos remite a lo escrito por Borges en el prólogo a *El otro, el mismo* (1964)

La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre

de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. (Borges 1964: 236).

Consideramos importante destacar aquí que Borges también rescata las reflexiones de Chesterton en torno del lenguaje, aspecto menos evidente y no tan mencionado por la crítica (sí aludido por Rest en *El laberinto del universo*: 57). Asimismo señalemos que este fragmento del prólogo lo reescribirá en otros dos: el de *El oro de los tigres* (1972), y el de *La rosa profunda* (1975).

- Al respecto, ya dentro de las reseñas de *Textos cautivos* (1986), es necesario detenernos en la titulada “Modes of Thought, de A. N. Whitehead”, donde leemos:

Chesterton -¿quién lo adivinaría?- ya lo había denunciado con entusiasmo... en la página 87 del libro *Walls* (1904): ‘El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal... Cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos. Cree que del interior de una bolsita salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo’. (Borges 1986: 421).

El fragmento de Chesterton –de quien afirma en “The Oxford Book of Modern Verse, de W. B. Yeats” que es un poeta inmenso- impresiona por su manifiesta poeticidad. Su crítica a las limitaciones del lenguaje en cuanto a su capacidad representativa vuelve a citarse de la misma manera al final del ensayo “El idioma analítico de John Wilkins” de *Otras Inquisiciones* (1952). Allí Borges dice que esas líneas son quizás lo más lúcido que se ha escrito sobre el lenguaje, juicio que en boca del argentino adquiere un peso muy especial. Como curiosidad, podemos señalar que en la reseña Borges numera la página citada como la 87, mientras que en el ensayo cita la 88.

- En “Autobiography, de G. K. Chesterton” encontramos los siguientes juicios consagratorios: “... para quienes ya son amigos de Chesterton, este libro colmado y generoso bien puede ser una nueva ocasión de felicidad... Innecesario hablar de la magia y

del brillo de Chesterton.” (Borges 1986: 319). Respecto de su admiración por los títulos chestertonianos, no evita aquí la enumeración

Traslado este, del capítulo que se llama ‘El suburbio fantástico’. (Otros capítulos se llaman: ‘El hombre de la llave de oro’, ‘Cómo ser un demente’, ‘El crimen de la ortodoxia’, ‘La sombra de la espada’, ‘El viajero incompleto’, ‘El dios de la llave de oro’...).

Como lo que está comentando es una autobiografía, Borges no puede dejar de señalar la hibridación, el gesto transgresor de titular de manera tan llamativa sus capítulos. capítulos de un texto autobiográfico que carece de fechas. De esta manera su autor –inspirando las biografías fantásticas de Borges, enemigo acérrimo del género, en tanto condicionante de la recepción anárquica de cualquier texto- rompía con la larga tradición de la autobiografía, caracterizada por la ilusión de la posibilidad de cierta verificación.

Frente a otra clase de textos biográficos más convencionales, esta particularidad de narrar los hechos sin indicar sus fechas ya había aparecido en *San Francisco de Asís* (1923) y en *Santo Tomás de Aquino* (1933). La repite en la autobiografía, en la que cuenta pocas cosas haciéndolo de manera extensa y caprichosa: el texto se asemeja más a un poema, un cuento de hadas, una conferencia, o incluso una disquisición filosófica.

La pulsión en la escritura de Chesterton por borrar consciente y lúdicamente las fronteras entre los géneros es constante. El coetáneo de Virginia Woolf dotó a sus libros más ensayísticos o filosóficos del vértigo de una novela de aventuras, y a sus novelas y cuentos policiales nunca le faltaron elementos de polémica religiosa o debate filosófico, artístico o político. El humor desacralizante y una singular poeticidad son elementos constantes en sus páginas. Borges los tomará también como procedimientos impugnadores de las fronteras entre los géneros y entre la cultura alta y la popular; asimismo las poéticas se acercan por la literaturización de ciertos referentes, por la cromática descripción de los atardeceres de los

suburbios, londinenses en el caso de Chesterton, y en el de Borges, los arrabales de sus primeros poemarios en los que con asiduidad poetiza el *afterglow*.

- En "Chinese Fairy Tales and Folk Tales, traducidos por Wolfram Eberhard" (Borges 1986: 341), cierra la reseña declarando que algunos de los títulos que encierra esta colección podrían llegar a encabezar alguna página de Chesterton, reiterando la atracción estética que ejercen sobre él los títulos del inglés, a los que ama.

- En "The Paradoxes of Mr. Pond, de G. K. Chesterton" corona a este autor, diciendo que cualquiera de sus cuentos, cuyos problemas son de naturaleza verbal, representa lo mejor de la convención policial. Dice de "The Three Horsemen of Apocalypse" que "... no es menos arduo y elegante que un severo problema de ajedrez..." (Borges 1986: 289).

- En "Death at the President's Lodging, de Michael Innes" (Borges 1986: 246) se repiten argumentos de la reseña precedente. Caracteriza al Padre Brown como un detective razonador; éste funda la línea que Borges continuará, la que se niega a ultrajar la pureza del género con intromisiones escabrosas y realistas. Al respecto, en "How to Write Detective Novels, de Nigel Morland" (Borges 1986: 306) postula la elegancia de toda buena pieza policial, desechando las 'tecniquerías'.

- En "The Door Between, de Ellery Queen" (Borges 1986: 297) se aportan ideas que aparecen reescritas en "It Walks by Night, de John Dickson Carr" (Borges 1986: 347). Una de las fórmulas más empleadas en el género es la del cadáver hallado en la habitación cerrada: se citan los cuentos de Chesterton que utilizan este tópico, como el muy mencionado "El hombre invisible", de *El candor del Padre Brown*.

- Como venimos señalando, Borges reescribe también sus textos críticos, reiterando juicios de valor, frases enteras. En el titulado "Dos novelas policiales" (Borges 1986: 424), fusiona argumentos de "Chinese Fairy Tales and Folk Tales" y de "Wilkie Collins. La

pedra lunar”, al hablar de ciertos géneros que le resultan refractarios: la fábula y la novela policial, entendida por él como una deformación o variante comercial ajena a la pureza y la economía interna del género, que no pide más que la corta extensión propia del cuento (caracterizado por la presencia paradigmática de la ficcionalidad, la brevedad y la narración) para el desarrollo del argumento.

- En la página 352 de *Textos cautivos* deplora que no se haya incluido ningún relato de Chesterton en la antología que reseña, *The Albatross Book of Living Prose*. Asimismo, en “Una Antología de Cuentos Breves”, en la página 411 del mismo libro, se lamenta de que los autores incluidos en el volumen criticado no se acerquen al estilo chestertoniano, pero reconoce que la distancia la impone la gloriosa prosa de su admirado autor.

- Otras reseñas donde apela a su familiaridad con la obra de Chesterton, en el mismo libro, son: “Tales of Detection. A New Anthology, de Dorothy L. Sayers”, “Hamlet, Revenge!, de Michael Innes”, “Half-Way House, de Ellery Queen”, “Nevroses, de Arvéde Barine”, y en la biografía sintética “Hilaire Belloc”.

- En *Biblioteca personal. Prólogos* (1988) hallamos el prólogo “Gilbert Keith Chesterton. La cruz azul y otros cuentos” (Borges 1988: 455), incluido en la colección por él dirigida. Aquí aparece lo escrito en el ensayo “Sobre Chesterton”, que más adelante mencionaremos. Asimismo, utiliza argumentos que citáramos de la conferencia “Borges discusses North American Literature” (AAVV 1986). Leemos en este prólogo

... (cada cuento)... es asimismo una breve pieza teatral. Los personajes son como actores que entran en escena... La obra de Chesterton es vastísima y no encierra una sola página que no ofrezca una felicidad.

- Del mismo libro, en “William Blake. Poesía completa” (Borges 1988: 517) menciona otra faceta de Chesterton, la de biógrafo, citándolo por último en “Edgar Allan Poe. Cuentos”.

Mencionaremos ahora algunos ensayos:

- En "El arte narrativo y la magia" de *Discusión* (1932) alude a las paradójicas sentencias encerradas en los cuentos del inglés. Menciona "La saeta del cielo", de *La incredulidad del Padre Brown*, donde la casa que parece una torre (donde se asesina a un hombre con un puñal que es realmente una flecha), prefigura los fantasmagóricos cascos de estancia de las escenografías de los cuentos policiales más chestertonianos de Borges, como "La muerte y la brújula" o "La forma de la espada".

- De *Otras Inquisiciones* ya nos referimos a "El idioma analítico de John Wilkins" y la reescritura de la cita de *Walls* que allí transcribe, en la reseña de *Textos cautivos* titulada "Modes of Thought, de A. N. Whitehead". También cita a Chesterton en "El enigma de Edward Fitzgerald" y en "Sobre Oscar Wilde", escritor del que el crítico ha dicho en "Nota dictada en un hotel del Quartier Latin": "Pensar en él es pensar en un amigo íntimo, que no hemos visto nunca pero cuya voz conocemos, y que extrañamos cada día." (Borges 1984: 437). Esa voz le llega como también, según declara aquí, la de Chesterton, trayéndole cada vez el sabor de la felicidad, lo que hace que su trato constante le resulte irresistible. Aparece nuevamente la asociación de la literatura con la posibilidad de alegría y amistad, trascendiendo las fronteras espacio temporales.

- En este libro destaca "Sobre Chesterton" (1952: 72). Tal como observaba Sábato en *Contra Borges*, respecto de un ensayo borgeano sobre Lugones, en cierta manera todo lo dicho sobre el autor estudiado le cuadra también al mismo ensayista.

Borges deplora en este texto que se haga una recepción prejuiciosa de la obra de Chesterton en base a algún dato de su vida, tal como manifestaba en la declaración que hemos utilizado como epígrafe en nuestra página 52. Ambos fueron diestros polemistas, tanto en lo personal como en lo textual, y esta característica condiciona en algún punto la

lectura de sus textos, como ocurre con la recepción de Borges en Argentina. fenómeno complejo y problemático.

También alude en este estudio a esos elementos siniestros subterráneos, que siempre están a punto de desbordar todo relato sobrio y elegante de Chesterton. Cree entrever algo "irracional" subyacente en estos cuentos impecables, algo que nos causa sorpresa y aprensión, nos inquieta, a pesar de que la trama anule o suavice este efecto de alguna manera. Es ese mismo efecto de lectura que le genera "Bartleby, el escribiente", donde percibe un elemento atroz. elemento siniestro relacionado de alguna manera con la pesadilla contemporánea que el relato prefigura.

La definición freudiana de lo siniestro alude a que bajo ciertas condiciones, lo familiar se vuelve extraño (Freud 220), en este caso el orden victoriano que se viene abajo por la redefinición de las relaciones internacionales con la entrada al nuevo siglo.

Bajo la elegancia, la sobriedad y la luminosidad de Chesterton reverbera la pesadilla. ¿Acaso no pasa algo similar en la propia escritura de quien se especializa en la lectura del otro? Los registros literarios de ambos escritores son afines, cultivan una escritura concisa y precisa. La sintaxis borgeana- chestertoniana de estilización lingüística y de estructuras paradójales abre la brecha al pensamiento de la otredad pues Borges, en la estela del ancestro, manipula al género desarrollando complejas tramas intelectuales en cuentos breves que desbordan sus limitaciones, presentando planteos que cuestionan la manera en que Occidente piensa y ve, desde su tradición filosófica, al mundo; promoviendo la multiplicación del sentido que opera toda paradoja, al afirmar los contrarios a la vez y al eludir las interpretaciones unívocas, se permite entrever lo que resulta inaccesible por la razón. Para zafar de los pares binarios y jerárquicos estructurantes de la filosofía tradicional, esta sintaxis profundiza "...su insistencia en las estructuras especulares. la

equivalencia, la identificación de los contrarios, el oxímoron, el quiasmo, la doble negación.” (Piglia 92).

Al igual que la poética borgeana, también el pensamiento postestructuralista le asigna gran importancia a las problemáticas del sentido, ocupándose con insistencia de la relación sujeto- lenguaje en la tarea de producirlo. En *Lógica del sentido* (1969) Deleuze dice que la paradoja, esa afirmación de los dos sentidos a la vez, destruye al buen sentido en tanto sentido único, y al sentido común como asignación de identidades fijas, en una doble dirección que desquartiza al sujeto. Las paradojas señalan esa presencia del sinsentido en el sentido (pues recordemos que para el pensador francés el sentido siempre se produce en una relación de copresencia intrínseca con el sinsentido, la única clase de palabra que dice su propio sentido, sin remitirnos a otra). Deleuze desarrolla estas nociones problemáticas tomando a Alicia, el personaje de Lewis Carroll, como figura paradigmática, cuyo autor rechaza el sentido común y el buen sentido para apostar todo al sinsentido. Como lo dice Tomás Eloy Martínez en *Los libros de Alicia* de Eduardo Stilman, esta es otra importante filiación borgeana; su obra, como él mismo reconoce, es impensable sin la lectura de Carroll, gran cultor de la autorreferencia que, como subraya el argentino en el prólogo que le dedicó, desconfía aún más del lenguaje que “el injustamente olvidado Mauthner”.

Volviendo al ensayo de *Otras inquisiciones*, señala, también en relación a la presencia de este elemento extraño que sacude la razón del lector, que siempre en Chesterton aparece el interés por lo anormal, lo excepcional y teratológico -el estudio de las anomalías y monstruosidades de los seres vivientes-, interés que ambos comparten. De sus cuentos, cita nuevamente “El hombre invisible”.

La presencia de lo siniestro en la obra chestertoniana también aparece señalada en “Sobre Oscar Wilde”, texto que antecede a “Sobre Chesterton” en este volumen, y se vuelve a ello

en "El noble castillo del canto IV" de *Nueve ensayos dantescos* (1982), donde Borges utilizará el término *uncanny*.

- En *Borges Oral* (1979) encontramos la conferencia "El cuento policial" (Borges 1979: 189). Allí señala que es Poe quien genera la recepción de este género por el que Borges profesa una particular y privilegiada devoción como lector, placer de la lectura que queda en evidencia por la cantidad de reseñas, prólogos y demás trabajos críticos dedicados al policial y su problemática específica, además de, por otro lado, sus trabajos de ficción.

Nuevamente la lectura y su correlato, la escritura, y la consiguiente reescritura de lo ajeno y lo propio. Tal es el caso de estos textos que venimos repasando, donde auto e intratextualmente las reflexiones de carácter teórico de Borges sobre el policial se repiten en diferentes páginas. Resumamos los tópicos sobre los que versan: valoración de la tradición inglesa por sobre otras europeas o la americana, mención de los autores preferidos, requisitos genéricos y relación comparatística con otros géneros, el rol del lector en esta convención, tópicos recurrentes, su preferencia por el cuento sobre la novela, y la intelectualidad del género.

El argentino representa un verdadero punto de clivaje respecto del policial. La compleja operatoria de su escritura modifica al modelo y precursor, condicionando su lectura desde la crítica y desde la (re)escritura ficcional, así como desde su escritura efectúa una apertura en cuanto al futuro del género, ampliando sus límites y proponiendo otros usos para ciertos estereotipos, desacreditando por otro lado vertientes que considera estéticamente erradas.

También mediante sus juicios críticos es Borges uno de los que logra, respaldado por el prestigio del que ya gozaba en ese momento, que se revalorice a Chesterton en la década del 70' (en ocasión del centenario de su nacimiento), cuando su figura estaba un tanto devaluada dentro de las modas literarias. Es así que el vínculo no deja de operar en ambos

sentidos, pues si oportunamente ayuda a construir el propio lugar de intelectual, recupera en su momento la memoria del maestro.

Volviendo al ensayo "El cuento policial", Borges decreta la declinación de este género. caracterizado por las soluciones inverosímiles que se proponen a los casos -este juicio no debe entenderse como negativo, para Borges probablemente significa lo contrario. por no tratarse de un género realista-. De ahí el rechazo de la vertiente norteamericana. alejada del orden y el carácter intelectual de la línea que más admira, como señala Rest

...Borges es un lector ferviente de la novela policial clásica, aquella que se concentra en la resolución de un enigma y soslaya las descripciones violentas y el testimonio social deliberado de la *série noire*. (Rest 1976: 63).

Vuelve a mencionar en estas páginas el cuento "El hombre invisible".

- En "El Simurgh y el águila" (Borges 1982: 364) de *Nueve Ensayos Dantescos* retoma un comentario ácido del Chesterton polemista, haciendo suya una crítica que cita de *What I saw in America* (1922).

Tampoco olvida a Chesterton en su actividad como antólogo, junto a Adolfo Bioy Casares y a Silvina Ocampo: incluye "How I found the Superman" (1909), en *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), relato que aparece también en *Antología de la literatura fantástica* (1940).

Pasemos por último a las ficciones:

- De *Historia Universal de la Infamia* ya hablamos al referirnos a sus prólogos. Sólo agregaremos, respecto de su carácter paródico, caricaturesco, barroco, que Borges declara estar falseando y tergiversando historias ajenas.

- "Mi último tigre", texto de *Atlas* (1984) incluye una definición de Chesterton del animal preferido de Borges ("un emblema de terrible elegancia"); la cita se repite en

“David Garnett. De dama a zorro. Un hombre en el zoológico. La vuelta del marinero”, en *Biblioteca personal. Prólogos* (1988).

- Nos remitiremos a continuación al siguiente corpus de cuentos borgeanos: “La muerte y la brújula”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Tema del traidor y del héroe”, “La forma de la espada” y “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, todos de *Ficciones* (1944). para referimos al proceso de reescritura del policial chestertoniano dentro de su ficción.

En el grupo de cuentos seleccionado, el cruce intertextual resulta evidente. Borges explicita esta relación y la operación de saqueo que efectúa respecto del inglés, no ya en paratextos y entrevistas, sino, de manera genial, en los propios cuentos, inventando un modo de ‘pedir prestado’ fundado en procesos que son reelaboración, revisión y homenaje.

Así, “Tema del traidor y del héroe”, reescritura explícita, como ya señaláramos, de “La muestra de ‘La espada rota’ ”, comienza con estas palabras

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. (Borges 1944: 496).

En estos relatos, Borges quiere emular en algo al otro: que sean policiales pero también poemas, a la vez que juegos filosófico-matemáticos, y por qué no, otras cosas también.

Dice Ernesto Sábato que Borges se entretiene en “...desenvolver... ingeniosas tramas geométricas... bellos relatos que parecen teoremas...” (Sábato 136-137). Efectivamente, muchos textos de Borges son particularmente afines a una estética matemática. Los lenguajes formales, las series lógicas, ciertas paradojas, todos elementos de lógica matemática que vuelven cíclicamente en su obra si pensamos en textos como “La biblioteca de Babel”, “La lotería en Babilonia”, “La esfera de Pascal” o “La muerte y la brújula”. La estructuración y la lógica ficcional en algunos de sus cuentos hacen que tendamos a

percibirlos como verdaderos sistemas lógicos, aunque sabemos que nunca podemos fiarnos de lo que estos parecen, pues lo que prima es la fascinación por el potencial lúdico más que por el cognoscitivo de los diferentes lenguajes, en éste caso formales.

Así como antes señalábamos que los juicios de Borges sobre Chesterton hablaban también sobre él mismo, aquí las apreciaciones del autor de *Antes del fin* sobre el argentino podrían hacerse extensivas al cuentista extranjero; lo mismo, cuando Sarlo dice: “Borges introduce uno de sus temas más pertinaces: el de un hombre que debe cumplir con su destino, que reproduce en abismo el destino de otro hombre.” (Sarlo 1995: 92).

Volviendo al corpus seleccionado, chestertoniana es la presencia, en estos cuentos, de secretas sociedades conspiradoras cuyos complejos móviles sobrepasan las motivaciones coyunturales, los motivos “prosaicos” usuales del policial tradicional (como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, si bien el rótulo de “policial” debe en este caso entrecomillarse).

Retomemos el juego con los lugares intercambiables de los personajes; en los cuentos de Chesterton el asesino y la víctima trastruecan posiciones dentro del atrapante y carcelario laberinto del destino.

Resumamos la trama de uno de sus más impresionantes relatos, “Los pecados del príncipe Saradine”, de *El Candor del Padre Brown*: un asesino huye de la venganza del hijo de su víctima, y de las extorsiones de su propio hermano, que conoce sus crímenes. Los pasos de su huida hacen de Europa un laberinto, cuyo centro es una casa perdida en una isleta de un pequeño delta, un laberinto dentro de otro. Hacia ese centro atrae a sus enemigos. Le propone a su hermano menor, el extorsionador, cederle su título y sus riquezas, pidiéndole que le permita acompañarlo mientras oficia como su sirviente. Cuando por fin llega el vengador (que no conoce personalmente al asesino) mata al sustituto, y luego es ahorcado

por cometer este crimen: el criminal cambió roles y destruyó a sus dos enemigos, justo en el centro del laberinto.

Estos juegos prefiguran uno de los usos más recurrentes de la figura del doble por parte de Borges, la frecuente articulación del par reversible perseguidor- perseguido, o héroe-traidor, vinculados por otra parte con su culto al coraje y la vertiginosa asunción del destino personal del hombre en un instante crucial de la vida. El juego magistral que hace Chesterton en muchos de sus relatos con las usurpaciones de la identidad (ligados a enmascaramientos, disfraces, cambios de nombres), con el intercambio entre los lugares de víctima y victimario; se asocian también a las teorías del Padre Brown, quien quiere redimir siempre al criminal, al que perdona si éste asume su culpa, declarándolo inocente y libre, al menos espiritualmente. Por eso Flambeau puede convertirse en su amigo. En muchos cuentos esto produce un efecto de lectura sorprendente y desconcertante, y creemos que ciertos finales de Borges, como los de “La muerte y la brújula” o “La forma de la espada”, generan algo similar.

Mostremos estos intercambios con unas citas del cuento “El puñal alado”

Entonces aquella mente tan extraña y tan horriblemente fértil empezó a fraguar la historia de una sustitución, la inversión de los papeles. El en realidad, ya había asumido el papel de Arnold Aylmer. ¿Por qué no iba a asumir el muerto el papel de John Strake? (Chesterton 1995: 170).

Tal como descubre finalmente el Padre Brown, el asesino de este cuento –después de matar- usurpa la identidad de la víctima exactamente antes de la llegada del cura a la escena del crimen, y narra la historia como si fuese el temeroso acechado. Para disimular el cadáver, finge una pelea y lo presenta como si fuera el del asesino.

Hay un detalle de su artística osadía que me causa gran admiración, y es que convirtió una de las contradicciones de su trama en un argumento en favor de la misma... (Chesterton 1995: 172).

Una similar estructura narrativa, en cuanto al juego con los puntos de vista del narrador, implementa Borges en "La forma de la espada", donde al final del relato el personaje que ha contado su historia declara que lo ha hecho de esa manera, intercambiando las máscaras del traidor y del héroe, para que su infamia resultara tolerable, para que escucharan los sucesos de su pasado hasta el final y para obtener así al menos la redención de compartir su vergüenza refiriéndola, ya que él es el otro, el cobarde. Una confesión semejante encontramos en el cuento "El indigno", aunque en un ámbito de compadritos y de cuchilleros afín al tópico borgeano del coraje, y no en esos escenarios oníricos o irreales de sus intelectuales cuentos policiales.

Esta serie de inversiones se da también en el que es tal vez su cuento policial más famoso, "La muerte y la brújula", donde el "cazador" resulta ser finalmente la víctima de una geométrica venganza. Las últimas líneas de este cuento develan el dibujo exacto de la secreta intriga, cuando percibimos que los lugares que les habíamos asignado a los personajes han sido tergiversados, rotados. Si recordamos las líneas del diálogo final, respecto de la repetición *ad infinitum* de esas muertes simétricas y periódicas en un laberinto de tiempo donde los lugares se intercambiarán, podremos reconocer la procedencia de la idea en la siguiente cita de "El puñal alado"

Sí cree usted -le dijo-. Cree usted en todo. Todos creemos en todo, incluso cuando lo negamos todo. Los que lo niegan lo creen. Los no creyentes creen. ¿No le parece a usted, en lo más profundo de su corazón, que esas contradicciones en realidad no son tales contradicciones, y que existe un cosmos en el que caben todas? El alma gira sobre una rueda de estrellas y todas las cosas vuelven a su ser; puede que Strake y yo nos hayamos enfrentado antes bajo otras formas, fiera contra fiera, ave contra ave, y puede que sigamos enfrentándonos eternamente. Pero como nos buscamos y nos necesitamos, incluso este odio eterno se convierte en amor eterno. El bien y el mal giran en una rueda que es la misma cosa y no cosas diferentes. ¿No se da usted cuenta, en el fondo de su corazón, no cree usted, más allá de sus creencias, que sólo existe una realidad y que nosotros somos sus sombras; y que todas las cosas no son sino aspectos de una sola cosa: un centro en el que los hombres se funden en un solo Hombre, y este Hombre es Dios?  
-No- dijo el Padre Brown (Chesterton 1995: 166-167).

Comprobamos una vez más cómo en una de sus páginas más memorables Borges está reescribiendo a sus ancestros, en este caso de manera casi literal. El asesino y la víctima de Chesterton se plantean como dobles enfrentados e intercambiables, y funcionan a la vez como par simétrico respecto de Lonnot y Red Scarlach, todos sujetos que se asedian mutuamente, desnudos en el laberinto de un tiempo no ya cronológico sino estallado.

Podríamos utilizar esta extensa cita para realizar un interesante experimento con el fin de probar la similar cadencia de ambas prosas. Efectivamente, sólo un lector muy avisado podría determinar, al presentársele este fragmento descontextualizado, si su autor es Borges o Chesterton, si es que puede primero asumir que no se trata de un texto del escritor argentino, a tal punto Borges ha fagocitado y asimilado la escritura de su predecesor.

También la inclusión de ciertas especulaciones de corte filosófico y lógico- matemático en el fragmento citado nos hacen pensar inmediatamente en Borges. Pues Chesterton suele introducir en sus relatos, de manera irónica, polémica y distanciada, “borgeamente” diríamos, disquisiciones de índole religiosa, metafísica, o filosófica. Por ejemplo, en “La saeta del cielo” el Padre Brown declara: “Como he estudiado un poco el tema del misticismo, no me hacen gracia los mistagogos.” (Chesterton 1995: 52).

O retomando “El puñal alado”, donde leemos

Casi siempre que me he topado con un delincuente que se dedica a filosofar, lo hacía dentro de la línea del orientalismo, y de la recurrencia y de la reencarnación, y la rueda del destino y la serpiente que se muerde la cola. (Chesterton 1995: 173).

Esta utilización distanciada de elementos filosóficos como materiales desjerarquizados le sirven, al igual que a Borges, por su valor estético, para tejer una trama.

Finalmente, en referencia a las líneas anteriormente transcriptas del cuento citado, vemos cómo pervive en su palimpsesto, “La muerte y la brújula” –pues aunque su autor declara

absolutamente empapado del pensamiento de Mauthner, un filósofo que entra dentro del corpus de sus lecturas permanentes, como declara en la reseña "Europe in arms, de Liddell Hart" de *Textos cautivos* (en la que habla del historiador que será citado pseudo apócrifamente en "El jardín de senderos que se bifurcan", uno de sus cuentos más famosos)

Revisando mi biblioteca, veo con admiración que las obras que más he releído y abrumado de notas manuscritas son el *Diccionario de la filosofía* de Mauthner, *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, y la *Historia de la guerra mundial* de B. H. Liddell Hart. (Borges 1986: 284).

Este reconocimiento reaparece en el prólogo de *Artificios* (1944). Borges se apropia de ideas centrales de este crítico -quien niega la idea de que el lenguaje pueda ser portador de verdad o que pueda dar cuenta de la realidad-, las cuales están constantemente presentes en su escritura, que se hace cargo, irónica, intelectualmente, del derrumbe del lenguaje como instrumento de comunicación y reservorio de sentido, según una concepción tradicional de éste.

Por esto Rest señala la afinidad de Borges con el movimiento nominalista, que cuestiona la aptitud humana de captar la naturaleza y ordenamiento del universo. Borges rechaza la posibilidad de estructurar discursivamente una metafísica, impulso incontenible pero de resultados cuestionables; pero, como quedó dicho, esto no impide que admire la belleza formal de los diferentes razonamientos o intentos de sistematización intelectual de la experiencia. Citemos nuevamente a Rest

Cuando Borges introduce ingredientes filosóficos en sus cuentos, no lo hace para dar sustentación especulativa a sus invenciones sino, más bien, para trasladar la metafísica al ámbito ficticio que le corresponde. (Rest 1976: 52).

Respecto del discurso histórico, Borges es un irónico descreído de una concepción objetivista sustentada en ilusiones realistas respecto del lenguaje (correspondencia palabra/cosa, posibilidad de referir lo real, supuesta transparencia, etc.). Barthes señala la

íntima conexión en “El efecto de lo real”: “... es lógico que el realismo literario haya sido, hace unos pocos decenios, contemporáneo del reino de la historia ‘objetiva’...” (Barthes 151-152).

Para nuestro poeta es evidente que la Historia es un relato más compuesto de diferentes versiones, y está muy lejos de asumirla como una mirada objetiva, unilateral y autorizada, con exclusividad para referir los hechos de la realidad. Referir, verbo borgeano si los hay, es en su escritura narrar, contar, y poco importa que la historia haya ocurrido ciertamente en el pasado, o sea inventada. Todo puede ser ficción y todo realidad, y lo que se termina deconstruyendo finalmente es la distinción misma.

Frente a la valoración de la verdad del racionalista siglo XIX, tenemos entonces la de la literatura, el arte, la mentira, para los que se reclama el mismo estatuto que el de otros discursos, como leemos en “La prolongada búsqueda de Tai An”: “La magia, como las otras ciencias exactas, es apenas una luciérnaga que guía nuestros vanos tropezones en la noche considerable.” (Borges/Bioy 139).

Este planteo, cabe señalarlo aquí, ya aparecía expuesto por Friedrich Nietzsche en su *Genealogía de la moral*

El *arte*, dicho sea de manera anticipada, pues alguna vez volveré sobre el tema con más detenimiento, el *arte*, en el cual precisamente *la mentira* se santifica, y *la voluntad de engaño* tiene a su favor la buena conciencia, se opone al ideal ascético mucho más radicalmente que la ciencia: así lo advirtió el instinto de Platón, el más grande enemigo del arte producido hasta ahora por Europa. (Nietzsche: 176. Bastardillas en el original). Volviendo a Chesterton, el inglés también juega con elementos históricos que “reinterpreta” desde la ficción, postulando la capacidad de la literatura de conjeturar otras versiones, de cuestionar o desenmascarar al otro discurso, de hibridarse con él o de llenar sus lagunas, ideas que aparecen claramente ya en varios de sus cuentos.

Este franqueamiento de la oposición binaria verdad/interpretación característico de la obra del argentino surge de la lectura de sus dos maestros (además de ese otro referente fundamental al que he aludido arriba, Nietzsche, en cuya figura no me detendré en la presente tesis). Recordemos aquí las citas de Cervantes antes transcritas, que permiten ver la sólida relación subterránea que recorre estas tres textualidades, la afinidad que demuestra la importancia de la lectura en conexión de estos precursores para entender la concepción borgeana del lenguaje y la literatura, sobre las que reflexiona de manera metatextual permanentemente.

El linaje en el que se inscribe Borges es el de los autores más antirrealistas y negadores - muchas veces por el recurso de la ironía- de “la verdad”, rupturistas respecto de las leyes de la literatura y las reglas culturales de la representación.

En efecto, por su perspectivismo multiplicado, el *Quijote* es un libro en el que, de un mismo suceso aludido, suelen darse varias versiones. La cita del prólogo a la primera parte que abre nuestra tesis recomendaba los “borgeanos” gestos de desautorizar a los discursos hegemónicos y cristalizados mediante un irónico estallido intertextual, y el de anular la división entre verdad e interpretación por la descategorización de los discursos. También Cervantes critica abiertamente a la historia en diversos pasajes, y a los historiadores, por ser excesivamente sucintos y por escamotear datos relevantes, en un gesto que, al leerlo desde nuestra perspectiva histórica, no podemos menos que reconocer como un asombroso y poco atendido antecedente del genealogismo nietzscheano.

Leamos lo dicho por la crítica sobre el tema. Dice Saúl Yurkievich que Borges desrealiza, deshistorifica: “Toda historia es una versión hipotética, una de las lecturas posibles de un conjunto de acontecimientos que pueden ser hilvanados de modo muy distinto.” (Yurkievich [AAVV 1994]: 58).

Molloy aporta

... también la historia es sometida a la lectura correctora, al reemplazo y manipuleo de relatos. Aquí se observa otro tipo de sustitución: la versión oficial de los hechos -el 'dicen que'- es reemplazada por la versión personal -el 'pero yo digo'-... (Molloy: 224).

Mattalía agrega que este procedimiento aparece "...multiplicando las posibilidades de la historia, que se transforma en 'versión' escrita pero abierta a múltiples versiones no fijadas." (Mattalía: 133).

Estos procedimientos aparecen en "El jardín de senderos que se bifurcan"; también en el cuento "La señora mayor" de *El informe de Brodie* (1970), y en los poemas "El general Quiroga va en coche al muere" de *Luna de enfrente* (1925) y "Poema conjetural" de *El otro, el mismo* (1964), entre otros.

En todos ellos Borges deconstruye y reescribe la Historia hibridándola con la literatura, procediendo a la igualación y anonadamiento de lo histórico y lo ficticio.

Es interesante notar el ahondamiento de Borges en esta línea que ya a Chesterton le había servido para ampliar los límites del género policial, al fagocitar referentes históricos para cuestionar la línea que los separa de la literatura. Lo que afirmamos es que embrionariamente allí reside la idea borgeana de que las conjeturas literarias pueden iluminar zonas y proponer versiones que cubran ciertas lagunas del relato oficial, si no para acceder a la Verdad -que claramente es impugnada como tal-, para desplazar y desestabilizar pseudo verdades eternas.

Esas versiones literarias no resultan menos verídicas que las más verosímiles y aceptadas. Puesto que la Historia es un relato fraguado por conveniencia y que manipula los hechos, desde la literatura, un discurso que no se arroga "objetividad", pueden indagarse y proponerse otras hipótesis. Es decir, todas las versiones son válidas -o igualmente no válidas-, al ser acercamientos discursivos a fenómenos que se sustraen a la posibilidad de

ser captados por el lenguaje. el cual es. como decía Mauthner (y asume Borges). una tradición que nos legan las generaciones precedentes, sólo un modo –trasnochado, según el primero- de sentir la realidad.

Veamos algunos casos en los que el inglés incluye, en sus cuentos, interpretaciones. versiones de hechos históricos, que contradicen la verdad oficial. Sucede en “El puñal alado”, de *La incredulidad del Padre Brown*

En lo que no creo es en Dundee. Quiero decir el Dundee de las leyendas de los que firmaron el pacto de la reforma de la Iglesia escocesa, ni en su endiablado corcel. John Graham era sencillamente un militar profesional del siglo XVII. bastante mejor que la mayoría de los de la época. Si los persiguió fue porque pertenecía al cuerpo militar de los dragones, y no porque fuera un dragón... ¿Ha oído hablar de Dalrymple de Stair?... Fue bastante peor de lo que jamás llegó a ser Dundee; y sin embargo, se libra de la infamia porque la gente lo ha olvidado. (Chesteron 1995: 161-162).

Aquí el autor reduce a seres prosaicos o corruptos a dos figuras históricas congeladas en una visión museificada del pasado, proponiendo una memoriosa relectura de la historia y la desconfianza en la versión excluyente, objetivada, oficial. Otro relato donde aparecen estas operatorias es “La muestra de ‘La espada rota’ ”, de *El candor del padre Brown* (1982). Chesteron parte de un hecho real, la intervención inglesa en Brasil en los años 1823 y 1836, para diseñar una trama en la que las insistentes pesquisas y elucubraciones del cura detective descubren una verdad que debe permanecer perdida, escondida y silenciada: el héroe matado sangrientamente por el enemigo es en realidad un traidor ajusticiado por los suyos.

Borges reescribirá este relato en “Tema del traidor y del héroe”.

Pero él -es interesante señalar esto con respecto a la inversión de la genealogía- ubica su nombre junto al del precursor de diversas maneras. Pues también lo logra literalmente, colándose en una nota de Alfonso Reyes a este importante y admirado cuento

Este procedimiento chesteroniano de mezclar y confundir historia y fantasía ha sido

llevado a un límite difícilmente superable por el escritor argentino Jorge Luis Borges, que en éste ha confesado la influencia de Chesterton (Chesterton 1982: 233).

O en la contratapa de las ediciones de Chesterton que manejamos, donde se describe y alaba la prosa del maestro legitimándolo según la opinión que de él tiene el rioplatense.

Respecto de la operatoria de desestabilizar ciertos referentes históricos desde la literatura, citaremos un último ejemplo, la nota 1 del cuento "La resurrección del Padre Brown" de *La incredulidad...*, donde se explica la alusión irónica a datos de la historia política de América mencionados en este cuento.

Las similitudes entre los autores también aparecen en lo referente a la construcción de los personajes, con una economía que recuerda el modelo estructuralista actancial de Greimas.

En el policial canónico, la distinción entre el criminal -el perseguido, el buscado y vigilado-, y el detective -gran héroe, el perseguidor o vigilante, el que va a llegar a la verdad por medio de la razón-, es clara (Piña 1999 a): 278).

Este género, surgido con Poe, típicamente moderno, se basa en la racionalidad. En sus exponentes tradicionales, tanto en novela como en cuento, lo central es el planteamiento de un enigma, un crimen que se develará racionalmente; por eso decimos que es un género que tiende al saber, a llegar a la verdad, a desentrañar una intriga que es insoportable para la razón, donde casi siempre hay una muerte y que necesariamente tiene que terminar con su resolución.

La intriga es lo fundamental, pues la acción es una acción puramente intelectual. Todo es significativo, todo tiende a un cierre del sentido y del orden, a la resolución del caso. Incluso en el policial negro norteamericano -Chandler, MacDonald-, siempre terminamos sabiendo quién mató a la víctima.

Ahora bien, torsionando la convención del policial, los personajes de Chesterton suelen cumplir en espejo el destino de otro, convirtiendo el lugar de la víctima y del victimario en sitios intercambiables. Remitámonos a la primera entrega de la saga del Padre Brown, *The Innocence of Father Brown*, cuya primera edición en inglés data de 1911. En el primer relato, "La cruz azul", en el que quedan presentados los personajes que de ahí en adelante protagonizarán la serie; en el tercero, "Las pisadas misteriosas", y en el cuarto, "Las estrellas errantes", aparece Flambeau, un temido y habilísimo ladrón, contracara del piadoso y aparentemente distraído Padre Brown, representante de las fuerzas del bien que entra en contacto con el otro en calidad de víctima. Este esquema, que tal vez como lectores nos veríamos tentados de fijar, se ve transgredido inmediatamente. Pues el que creíamos el archienemigo del cura se convierte por la propia actitud intimidatoria del "indefenso" clérigo, en su aliado, dedicándose, una vez arrepentido, a desenmascarar el mal junto al otro. Esta singular reversión de los lugares prefijados ocurre con otro personaje paradigmático, el jefe de la policía de París, Aristide Valentin, quien en el primer cuento de la serie es presentado como el paladín de la justicia, y ya en el segundo muere como consecuencia de sus actividades corruptas o delictivas. El ladrón pasa a ser detective, el policía, criminal.

Esta idea de que la línea que separa al criminal de su perseguidor es débil, lábil y franqueable nos remite de manera directa a Borges, pues en sus relatos policiales se da una similar inversión del modelo tradicional: no se sabe quién es el perseguidor y quién el perseguido, y el sentido se deshace cada vez más a medida que se va profundizando la pesquisa. Estos juegos tienen que ver, por otro lado, con la manipulación que se da en su obra de la categoría de sujeto entendida como entidad unitaria.

En cuanto a la semantización del tema del doble, continúan los símbolos compartidos. Figuraciones del destino como la reducción de la vida entera del hombre a dos o tres de sus escenas, son afines a ambos, y recurrentes.

Si el inglés escribe cuentos que para el argentino constituyen la cúspide del género, los que son una parodia del mismo inspirarán a su vez la apertura por parte de Borges de nuevos horizontes para esta especie narrativa. Porque, al igual que en el *Quijote* -donde por el uso de la ironía y la parodización de las historias de caballería se trascienden las limitaciones de la especie textual agotada-, muchos relatos de Chesterton ya encierran ellos mismos un tratamiento paródico del género en el que se inscriben.

Por la maestría con la que ejercen estos procedimientos admira Borges a Cervantes y a Chesterton, considerando a ambos practicantes de escrituras que estremecen y desbordan los contextos discursivos que las enmarcan.

En Chesterton esto se percibe de manera privilegiada en *The Club of Queer Trades* (1905), donde las misteriosas actividades desplegadas por los extraños personajes, que generan la sospecha de un crimen, responden a fines altruistas o ridículos, lo que da lugar a un gran efecto humorístico, que retomará y explotará también nuestro escritor.

También ejercen verdadera fascinación en Borges los títulos del inglés, del que asimismo admira las inteligentes paradojas encerradas en la resolución de los inexplicables misterios. Pues el autor de "El sur" rechaza la vertiente norteamericana en la que el origen intelectual del policial cede ante la representación de la violencia, la denuncia social, la descripción sexual y las "delectaciones morbosas" -"la vana y febril agitación norteamericana" (Borges/ Bioy 15)- ausentes en la tradición británica, que preservaba decorosamente -a diferencia de la serie negra y sus asesinatos sangrientos- el orden en una época en desorden. Ni Borges ni

Chesterton, en su costado victoriano, se resignan a tolerar el caos del siglo XX: por esos se refugian en esas arquitecturas y escenografías victorianas.

Citemos las palabras del Borges conferenciante

Whenever you're asked about writers in the English language, you consistently mention such people as Chesterton... Lewis Carroll... These are victorians.

B: Well, I'm a victorian also. I was born in 1899. I *am* a victorian. (AAVV 1986: 68)  
[Siempre que se le pregunta sobre escritores en lengua inglesa, usted menciona a gente como Chesterton... Lewis Carroll... Son victorianos.

B: Bueno, yo también soy un victoriano. Nací en 1899. Yo *soy* un victoriano. -La traducción me pertenece. Bastardillas en el original-].

Procedamos a delinear un mapa de esta zona intertextual mediante citas y referencias concretas. Como lo hiciéramos al analizar los procedimientos cervantinos que informan la obra borgeana, comenzaremos recordando algunos fragmentos de paratextos con los cuales nuestro poeta acompaña sus propias obras:

- En tres epílogos Borges sindicca a Chesterton como una de sus relecturas constantes.

Primero en el de *El Aleph* (1949). En el de *El libro de arena* (1975), respecto del cuento "El congreso", Borges declara su pretensión de acercarse con este relato a lo mejor de Chesterton. El carácter del grupo aludido en el título de este cuento, recuerda a muchas sociedades inventadas por su ancestro, por la excentricidad y futilidad de las tareas que se imponen -basta mencionar el club de 'Los Doce Pescadores Legítimos' de "Las pisadas misteriosas" ("La Sociedad observaba muchas reglas y ceremonias, pero no tenía ni historia ni objeto..."), cuento incluido en *La inocencia del Padre Brown*, o las cómicas y extrañas sociedades nucleadas en *El club de los negocios raros*: "La Sociedad del Calzado del Muerto", la asociación "El gato y el cristiano", la "Agencia de Aventuras, Ltd.", "Profesionales de la Réplica Inteligente", "Retenedores Profesionales", etc.-.

En el "Epílogo para las Obras Completas", texto de 1974 que cierra el tomo III de Emecé Editores, Borges declara que gracias a sus lecturas septentrionales, en las que queda

incluido Chesterton, logra renovar la prosa argentina, a la que eleva por la práctica del género fantástico.

- En el prólogo a *Artificios* (1944), incluido en *Ficciones*, repite su mención en cuanto al lugar que ocupa Chesterton dentro de su enciclopedia y sus relecturas permanentes.

- Con *Historia universal de la infamia* (1935) llegamos a un punto especialmente alto dentro del diálogo intertextual entre los dos autores. En el "Prólogo a la primera edición" Borges declara que estos ejercicios de prosa narrativa derivan de su relectura de Chesterton, entre otras fuentes privilegiadas, procedencia que es de todas maneras manifiesta. En el "Prólogo a la edición de 1954" hay una interesante reflexión sobre el carácter barroco de este volumen, que debemos relacionar con la etiqueta que propone Sebrelli respecto del manierismo borgeano. Acá nuestro autor no alude tanto a la filiación con el maestro 'plagiado', sino a la exhibición paródica de los procedimientos y materiales de un arte cuando éste llega a una etapa de agotamiento. Es interesante destacar que Borges piensa al barroco como un estilo intelectual y humorístico, lo que se relaciona con el contenido del volumen y también con la frecuentemente irónica y paródica obra de Chesterton.

Respecto del barroco como copia distorsionada y monstruosa del modelo -si bien ya hemos aclarado que nuestra lectura no es exactamente ésta-, a partir del reconocimiento de Borges respecto de las fuentes y del carácter de este texto, señalemos lo siguiente.

En "Chesterton en Borges", de *El realismo mágico y otros ensayos*, Anderson Imbert ya reconocía la fuerte impronta de *El club de los negocios raros* en *Historia universal de la infamia*. El crítico arriesgaba que la idea de publicar los relatos por separado y luego aunarlos en un volumen pudo haberla tomado Borges del otro autor. También señala la similitud de sus títulos oximorónicos, paradójicos, que coinciden en anunciar o aludir de manera oblicua y extraña, mediante complejas y poéticas referencias, a las inusuales

actividades desarrolladas por los personajes y a lo que sucederá en los misteriosos y desconcertantes relatos, que encontrarán finalmente su explicación. a veces risueña. Podemos citar "La desagradable razón de la visita del Vicario". de *El club...*, cuyos otros títulos también prefiguran los de Borges.

En tanto figura autoral en constante proceso de construcción y legitimación, Borges aparece duplicando ciertos gestos del inglés: publicación de críticas sobre literatura o arte en revistas, escritura de biografías de otros autores que permiten construir el propio nombre, actividades que los acercan en una similar manera de diseñar ese perfil de intelectual polémico que caracterizó a ambos hombres de letras.

Por ejemplo, utilizando los prólogos como instrumento de polémica, El muy celebrado volumen de Borges *Prólogos. Con un prólogo de prólogos* (1975), que estudiaremos a continuación, reproduce la idea llevada a cabo mucho antes por Chesterton en su libro *G.K.C as M.C*, traducido al castellano como *Chesterton maestro de ceremonias* (Bs. As., Emecé Ed., 1950). Como declara en la nota que acompaña su traducción de "The Three Horsemen of Apocalypse", Borges conocía este libro.

La mención del inglés en su actividad como crítico es rica y extensa, aunque como lo señala Anderson Imbert, Borges -como es usual en él- parece repetir siempre unos pocos argumentos.

- Comencemos con *Prólogos. Con un prólogo de prólogos*. En "Miguel de Cervantes. Novelas ejemplares" (Borges 1975: 45), contrapone el encanto de la prosa desprolija y errática de Cervantes a la feliz y eficaz prosa de Chesterton: la última es justificable por la razón y la pueden explicar los retóricos, a diferencia de la del español. Este argumento aparece copiado en "Domingo F. Sarmiento. Recuerdos de Provincia" (Borges 1975: 120).

estar replicando en él al relato “The Three Horsemen of Apocalypse”, nosotros proponemos como su hipotexto a “El puñal alado”, una idéntica reflexión sobre el tiempo y la finitud de la existencia humana.

Al respecto, recordemos que la episteme moderna, cuya racionalidad servía de sustenio al género policial, promovía una visión de la historia que progresa, que avanza para realizarse más plenamente. Es una visión teleológica de aquella –en el sentido de que tiende hacia un fin- (Piña 1999 a). La idea de la flecha del tiempo, asociada con la idea de causalidad, se vincula lógicamente con la noción de la perfectibilidad de la historia y de la esfera de lo social, ideas rebatidas por la melancólica concepción borgeana del cíclico retorno de lo mismo. Deconstruyendo –de manera embrionaria en Chesterton y consuetudinaria en Borges- ciertos principios del policial tradicional, entramos, en los cuentos citados y en otros más, en un auténtico laberinto hecho de tiempo, por la ruptura de la temporalidad entendida como flecha cronológica del tiempo. En “El puñal alado”, “Los pecados del príncipe Saradine”, “Los tres jinetes del Apocalipsis”, “La muerte y la brújula”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, entre otros, se plantea la idea tan cara a estos autores de la posibilidad de la repetición en mundos contiguos, y de la infinitud por la repetición. En la eterna repetición, mecánica del universo metaforizada en ese laberinto de libros que es “La biblioteca de Babel”, todos los hombres, ciegos, vagabundos, son el mismo hombre.

Este desbaratamiento y confusión del tiempo cronológico y la denuncia de que no hay una línea histórica excluyente, negación de la sucesión temporal que tiene que ver con el cuestionamiento de la organicidad de un yo idéntico a sí mismo (según se plantea en “Nueva refutación del tiempo”), prefiguran la noción deleuziana de *aión*. A diferencia del tiempo cronológico, el *aión* es una serie temporal que embrolla las esferas del pasado y del futuro, en un instante eterno donde se efectúan los acontecimientos. Ya hemos indicado

que, como otros artistas culturalmente revolucionarios, Borges se adelanta por años a las teorizaciones posteriores. Por eso no es de extrañarnos –y esto además es probatorio de que los postestructuralistas han leído cuidadosamente al argentino– que precisamente en el capítulo de *Lógica del sentido* donde desarrolla la noción de *aión*, titulado “Décima serie. Del juego ideal”, Gilles Deleuze cite profusamente ciertos textos de nuestro autor: “La lotería de Babilonia”, “Avatares de la tortuga”, y “La muerte y la brújula”. Deleuze, para hablar de ese laberinto más terrible que el cronológico, copia las líneas finales del último cuento que, como demostramos, funcionan como palimpsesto de “El puñal alado”. Mencionemos también que la referencia a Borges por parte del pensador francés se repite en *Crítica y clínica* (Deleuze 1996: 45), donde habla del tiempo fuera de sus goznes, y en *Mil Mesetas* (Deleuze/Guattari 1997: 129).

Todos los elementos que venimos señalando en la comparación de los modos de narrar de ambos escritores –como el recién mencionado juego intelectual de montar narrativamente una estructura espacio-temporal laberíntica, infinita y subdivisible linealidad–, no hacen sino poner en evidencia la fuerte unión que liga estéticamente a ambas textualidades, en un estilo de fino humorismo, reflexión intelectual y aguda observación.

Nos gustaría detenernos ahora en otro lazo estilístico que las une, cierta modalidad enumerativa.

Borges ha sido reconocido por los originales arabescos y torsiones que imprime a sus monstruosas listas y enumeraciones, rasgo que ha sido captado con atención y ha generado numerosos estudios críticos, pues se reconoce que implican una interesante reflexión desde lo estético sobre la capacidad de abstracción y clasificación que nos brinda el lenguaje. La enumeración borgeana heteróclita (como la denominan Foucault y Molloy), las descripciones realizadas por enumeraciones dispares, hacen saltar la idea de referente, y

estremecen la lógica del pensamiento binario, jerárquico y atributivo que sostiene el proyecto racionalista de la modernidad.

¿Podemos leer algo similar en las siguientes enumeraciones de Chesterton? Esta pertenece a su muy citado cuento "El hombre invisible"

Flambeau, que era amigo de Angus, recibió a éste en un rinconcillo artístico y abigarrado que estaba junto a un estudio, cuyo adorno eran multitud de espadas, arcabuces, curiosidades orientales, botellas de vino italiano, cacharros de cocina salvaje, un peludo gato persa y un pequeño sacerdote católico romano de modesto aspecto, que parecía singularmente inadecuado para aquel sitio. (Chesterton 1982: 113).

El Padre Brown no está menos desubicado en esa escenografía (especialmente como elemento estético decorativo), que en el listado del que forma parte, desbordándolo, ya que él no es parte de la categoría de los elementos listados -además de por ser poco agradable estéticamente, básicamente porque no es un objeto-. Esto causa un efecto cómico, pero provoca soterradamente un escozor al señalar las posibilidades -o limitaciones- del lenguaje en cuanto a su capacidad de referir lo real. Lo mismo se repite en "Los pecados de Príncipe Saradine"

El barco tenía sitio para dos pasajeros y capacidad estricta para las cosas más necesarias; Flambeau, pues, lo había llenado de todas las cosas que, según su filosofía, eran indispensables. Reducíanse éstas, al parecer, a cuatro capítulos esenciales: latas de salmón, para alimentarse; revólveres cargados, para caso de guerra; una botella de brandy, sin duda por si desmayaba, y un sacerdote, tal vez en caso de muerte. (Chesterton 1982: 163).

La amalgama entre esta manera desbordante de enumerar, más la presencia de lo teratológico -recordemos "How I found the Superman", hilarante cuento en el que Chesterton prefigura la parodia de cierta clase aristocrática al estilo de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, y en el que el monstruoso superhombre termina siendo, paradójicamente, nada más que una correntada de aire- inspirarán continuamente la prosa de Borges, y la escritura de textos tan extraños como *El libro de los seres imaginarios*. A su

tiempo, el uso de la enumeración atiborrada y caótica que da idea de irrealidad lo tomará el Italo Calvino de *Las ciudades invisibles* —uno de los posmodernos confesamente borgeanos-, donde hibrida el mundo maravilloso de los cuentos de hadas con la reflexión metaliteraria.

Otra verdadera ramificación en esta red de intertextos, en la zona de las piezas de ficción, la hallamos en el cuento “El libro de arena” (Borges 1975: 68). Cuando el personaje “Borges” quiere deshacerse de la siniestra enciclopedia y no sabe cómo destruirla, dice: “Recordé haber leído que el mejor lugar para ocultar una hoja es un bosque.” (Borges 1975: 71). Desde la ficción Borges nos vuelve a remitir a sus lecturas, citando de manera oblicua el ya mencionado cuento “La muestra de ‘La espada rota’ ”

-¿Dónde ocultará el sabio una hoja? En el bosque. Pero... ¿Si no tiene a mano ningún bosque?... Sembrará y formará un bosque para ocultarla... y si se trata de una hoja marchita, fabricará un bosque marchito. (Chesterton 1982: 245).

Como hemos comentado al hablar de la fagocitación de elementos históricos en las tramas ficcionales, este relato refiere la historia del traidor cuya infamia hay que esconder para salvaguardar el orgullo del país; un militar corrupto asesina a quien descubre sus faltas, y luego manda a sus soldados a una batalla perdida de antemano para esconder el cadáver de su víctima entre todos los otros. Los sobrevivientes lo descubren y lo cuelgan, sin dar a luz la verdadera historia, que sólo exhumará el Padre Brown. El cuento nos remite, por la idea de esconder un elemento individual dentro de un colectivo que lo disimule, a otro de la misma saga, “Las estrellas errantes”

Un ratero común se habría conformado con agradecer el soplo y ponerse a salvo: pero usted es todo un poeta. Ya a usted se le había ocurrido la sutil idea de esconder las joyas verdaderas entre el resplandor de las joyas falsas del teatro. Y ahora se le ocurrió a usted la idea, no menos sutil, de que si el disfraz adoptado era el de Arlequín, la aparición de un policía no tendría nada de extraordinario. El digno agente (...) se encontró sobre el escenario de una pantomima de Navidad, adonde fue posible que el danzante Arlequín le golpeara, le sacudiera, le aturdiera y le narcotizara, entre los alaridos de risa de la gente

más respetable de Putney. ¡Oh, no! No será usted capaz de hacer nunca otra cosa mejor. Y ahora, de paso, conviene que me devuelva usted los famosos diamantes. (Chesterton 1982: 97).

Borges reescribe esta página en “La muerte y la brújula”, en el tercer crimen.

Además de estas piezas de *Ficciones*, más otras de *El Aleph*, su obra policial se completa (si bien podríamos encuadrar también en esta línea a *Historia universal de la infamia*, con sus relatos de criminales), con los cuentos escritos en colaboración y bajo seudónimo.

Con la traducción del policial a clave rioplatense finalmente llega la parodia marcando el agotamiento de la serie, pero con el homenaje a Chesterton, que también despunta en “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” de *El Aleph* (1960), texto en el que abundan, como ecos chestertonianos, persecuciones y sustituciones. Nos referimos a *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), escrito junto a Adolfo Bioy Casares bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq.

La parodia vira más hacia una cierta clase de literatos de salón y de mala literatura —el Gervasio Montenegro de “Las noches de Goliadkin”, o el doctor Mario Bonfanti de “Las previsiones de Sangiácomo”, versiones del Carlos Argentino Daneri de “El Aleph”—, que los autores denigran por la risa, que hacia el policial, pues los cuentos responden todavía a la convención. En ese tono irónico de Bustos Domecq, en la tipificación de ciertos personajes característicos de determinadas clases sociales se ve la impronta de Chesterton.

Con estos ensayos paródicos, además de estatuir un canon, Borges se instaure como precursor de los nuevos rumbos del género. El amplio gesto de traducción cultural que permite que el público argentino lea lo británico —Borges y Bioy dieron a conocer lo mejor de esa tradición como directores de la colección “El séptimo círculo” de la editorial Emecé— se desvía aquí a la explotación de lo cómico —la idea de un convicto (hipérbole o irrisión del detective sedentario y marginal) descubriendo misterios donde aparecen laberintos

orientales mezclados con sentencias lunfardas-. Este detective frecuenta hasta el ridículo los giros costumbristas que forman pastiche con referencias hipercultas.

Las remisiones a Chesterton son múltiples. En la “Palabra liminar” leemos: “... he aguzado el oído en inmensos hoteles imaginarios, para captar los sigilosos pasos del *gentleman- cambrioleur...*” (Borges/ Bioy Casares 12). Se trata de un puente al cuento “Las pisadas misteriosas”, de *El candor del Padre Brown* aunque, en realidad, el hotel del cuento es muy pequeño, y las pisadas del ladrón (que alterna los papeles de aristócrata y mozo para poder dar el golpe y robar los cubiertos enjovados) no se caracterizan por su sigilo sino por ser abruptamente cambiantes de acuerdo al papel que esté representando en ese momento el simulador –según la mencionada estrategia de camuflarse en un colectivo que disimule al individuo-, al que el Padre Brown, como de costumbre, redimirá a tiempo.

El tributo lo realizan también mediante la intrusión del Padre Brown como personaje de algunos cuentos del volumen. En “Las noches de Goliadkin” un ladrón que terminará como “*confrère* de establecimiento penal” de Parodi, bajo la clave paródica propia del libro –indicada desde el título por el nombre del investigador-, se hace pasar por el propio Padre Brown: “... del otro lado de la mesa nos sentamos el Padre Brown y yo... repetía no sé que paradoja, sobre la necesidad de perder el alma para salvarla...” (Borges/ Bioy Casares 42).

En este libro de paródica comicidad, ciertas constantes de la escritura borgeana aparecen teñidas de un humor casi delirante, de un colorido verbal inusitado: la revisitación de tópicos clásicos (como lo es -dentro del policial- el del crimen en un tren en marcha), la *myse en abime* por la referencia pseudo-autodescalificatoria de Bustos Domecq incluido como personaje (en “Las previsiones de Sangiácomo”) y autoparódica (como la mención a la obra del inefable poeta Carlos Anglada *Apuntaciones de un acopiador de aves y huevos*, en alusión al cargo que le deparó, al que luego sería director de la Biblioteca Nacional, el

gobierno de Perón), el *pasticcio* que no desdeña la cita inesperada a la revista infantil *Anteojito* en “La víctima de Tadeo Limardo” (Borges/ Bioy 109), y otros juegos retóricos que *aggiornan* los recursos melifluos de una convención ya avejentada.

Por oposición, en cuanto a los títulos de los seis cuentos de este libro, cabe notar que no revisten explícitos guiños humorísticos, más bien continúan en la línea de la admiración borgeana por los nombres que inventa Chesterton.

Hagamos evidente, en relación a los títulos de *Ficciones* que hemos citado, el profundo parentesco que mantienen con los de su héroe literario. La fascinación y el intento de homologación dan lugar a títulos memorables para los cuentos del argentino, en los que los ecos de Chesterton son notorios.

Podemos comprobar esto insinuando un pequeño campo semántico, inclusive sin siquiera salir de los pocos títulos que hemos citado del inglés: veremos entonces la afinidad entre “La muestra de ‘La espada rota’”, “El puñal alado”, con “La forma de la espada”, o el título de un diario mencionado en “La muerte y la brújula”: *La cruz de la espada* (en el cuento “Las noches de Goliadkin” el narrador dice “... el Padre Brown nos demostró palmariamente que la cruz no está reñida con la espada...” [Borges/ Bioy 47]). Otros títulos de Chesterton son *La esfera y la cruz* (1909), “La cruz azul” (así denomina Borges la antología de Chesterton que él presenta), “El misterio de la cruz dorada”. “El jardín secreto” (pensemos en “El jardín de senderos que se bifurcan”).

Hay, como vemos, constantes juegos con los nombres de los cuentos, ecos, cruces y desvíos.

Para finalizar, aludiremos a un autor contemporáneo que hace suyo el juego borgeano-chestertoniano del perseguidor/perseguido, que articula el estallido subjetivo a cargo de sus

personajes. En efecto. Paul Auster retoma, ya entrada la posmodernidad, la deconstrucción y redefinición que del policial canónico hace Borges ahondando la línea de Chesterton

... sientan las bases del género y por otro, las exploran y las deconstruyen de modo tal que abren las puertas a toda una evolución posterior que desemboca en este presente tan rico, que parece exigir una redefinición de la categoría genérica. (Castellino 90).

Auster también constantemente va a franquear diversos límites entre categorías literarias que pensábamos totalmente impuestas, como las de autor, narrador y personaje. El recurso de la alusión autobiográfica se constituye como una de sus operatorias privilegiadas y permite recorrer toda su escritura; dentro de sus ficciones menciona sus propias obras, mezclándolas con libros falsos e inventados y con la crítica de otros realmente existentes, cervantina y borgeanamente. El yo textual aparece cargado de información del yo autoral. Ocurre en *La Trilogía de Nueva York*, una novela policial donde la estructura tradicional aparece manipulada, invertida. En ella encontramos un tipo de intertextualidad extrema y diferente, como cuando en su primer novela, *Ciudad de cristal*, se incluye toda una larga disquisición acerca del *Quijote* de Cervantes y sobre quién es su narrador, diálogo-homenaje a cargo de dos personajes que son homónimos del propio autor de la trilogía.

Intertextualidad para producir sentido y por otro lado como remisión irónica a otros textos, hibridez genérica, juegos con categorías literarias establecidas, son todos recursos de ruptura ya presentes en Borges, que lo sindicaron como posmoderno *avant la lettre*, por lo que todos los escritores a los que denominamos posmodernos lo leyeron cuidadosamente, y lo admiran (Piña 1999 a, d).

Al respecto, es notorio que Auster no mencione nunca a su maestro argentino, pero la tesis que sostiene la existencia de una secreta ligadura entre ellos salta a la luz en la estructura de 'cajas chinas' conformada por las remisiones ocultas de Auster a Borges, y las

manifiestas a Cervantes pero, sostenemos, con la mediación de Borges, tal vez vía postestructuralismo, pero con origen en Borges. al fin.

En efecto, Auster homenajea a Cervantes pasando indirectamente por "Pierre Menard, autor del Quijote", lo que probamos al relacionar las siguientes líneas de *Ciudad de cristal* con "Magias parciales del *Quijote*", "Parábola de Cervantes y de Quijote", o los poemas "Miguel de Cervantes" y "Sueña Alonso Quijano":

En cierto sentido, don Quijote no era más que un doble de Cervantes.  
-Estoy de acuerdo. ¿Qué mejor retrato de un escritor que mostrar a un hombre que ha quedado embrujado por los libros? (Auster 1996: 108-109).

En *Fantasmas* hay otras remisiones implícitas a Borges, como a su cuento "Historia del traidor y del héroe". Auster también hace caer los vestigios realistas desnudando, con la voz de un narrador conocedor y exhibidor de los artificios de la literatura, la estructura subyacente que sostiene el relato ya desde su mismo comienzo. El tema del perseguidor perseguido, las identidades intercambiables del héroe y del traidor, la idea del tiempo como laberinto lineal, recto, en el que los personajes se acechan interminablemente, todo en *Fantasmas* –versión en prosa de su obra de teatro no estrenada– nos remite a Borges y a Chesterton.

Haciendo evidente esta filiación que señalamos, la siguiente frase muestra esta poco declarada lectura borgeana de Auster: "Se preguntaba qué aspecto tendría el mapa de todos los pasos que había dado en su vida y qué palabra se escribiría con ellos." (Auster 1996: 142), la que nos remite al epílogo de *El hacedor* (1960).

Las metáforas y las reflexiones en torno de la personalidad como superchería, que obsesionan a los personajes del norteamericano, son asimismo de cuño borgeano.

"Nada de esto tiene un centro fijo ('un universo donde el centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna')..." (Auster 1998: 234).

Esta imagen borgeana del infinito -la esfera de Alanus de Insulis, con centro en todas partes y circunferencia en ninguna- pertenece a "La esfera de Pascal" y constituye la única cita dentro de la novelística de Auster donde hay una remisión incompleta, o al menos semidirecta (por el entrecomillado), al autor al que tanto le debe, lo que es extraño en el contexto de una obra sostenida por el compendio de citas de autoridad y reescrituras declaradas.

Si los libros de Auster en general transmiten una experiencia del vacío, relacionada con la ausencia del padre, es significativo el silenciamiento en su escritura del nombre de uno de sus mayores precursores.

Borges deja una marca indeleble en la obra del norteamericano y en la de los más importantes escritores de la posmodernidad.

Sus juegos con la tradición construyen una obra única concebida sobre la irrisión de la originalidad.

En este sentido se instaaura como el primer posmoderno, revisitador brillante del primer moderno -Cervantes-, y de un moderno sagaz y transgresor, Chesterton.

### Conclusiones:

La obra de Borges es evidentemente una superficie donde se cruzan diversas textualidades. Para indagar esos entrecruzamientos nos ha parecido pertinente poner en práctica una lectura relacional o comparatística, que permitiera dar cuenta de un vínculo que para nosotros opera en múltiples sentidos. El autor, reflexionando críticamente sobre la propia escritura, nos da pistas sobre cómo interpretarla, y al declararla, ayuda a abrir la dimensión hipertextual. Sinteticemos algunas ideas que hemos desarrollado a lo largo de la tesis.

La borgeana es una estética del contagio y la autorreferencia literaria; la reescritura de textos anteriores dispara en ella la intertextualidad, la hibridez genérica, la multiplicidad de sentido y la semiosis ilimitada.

Dos importantes constantes del *Quijote* dejan una impronta en la escritura de Borges, la reflexión metaliteraria, y la línea de socavamiento entre ficción y realidad. La teoría de la citación presente en el prólogo, la puesta en abismo por el reenvío de las dos partes entre sí, las referencias de los personajes a la propia historia -Ginés de Pasamonte, el Bachiller Sansón Carrasco-, la multiplicación de máscaras autorales y narradores son lecciones que Borges aprende ávidamente. Al igual que Cervantes, fingirá con frecuencia legar la función de autor a sus personajes, añadiendo intérpretes, mediadores, haciendo manifiesta su concepción revolucionaria de la literatura sustentada en el trabajo explícito sobre versiones y, en cuanto a la cuestión de la autoría, exacerbando el estallido intertextual en el juego de las apropiaciones. Pondrá en boca de los personajes ficticios su propio nombre en el

proceso de armar una red autoral, operación que genera profusión de pseudónimos, disfraces y referencias cruzadas, enmascaramientos autobiográficos constantes.

De Chesterton toma su característico sentido de la paradoja y su agudeza como crítico y polemista, el ejercicio de una escritura híbrida, su singular utilización del tópico del doble, la búsqueda de la poeticidad en cada una de sus páginas. También continua su trabajo de borramiento entre la literatura popular, comercial o de masas —como la narrativa detectivesca— y la denominada alta, apropiándose y elevando el género a la categoría de serio al sumarle un costado de reflexión metaliteraria (lo que harán propio Eco y Auster).

La manipulación humorística de los grandes metarelatos occidentales como la historia, entendida según una concepción plana, lineal y objetivista, ya se encuentra de manera embrionaria en Cervantes y en Chesterton, entre otras cosas por la afirmación del principio de interpretación frente al de verdad, al que ambos relativizan. Este franqueamiento de la oposición binaria verdad/interpretación característico de la obra del argentino surge de la lectura de sus dos maestros (además de Nietzsche, como señaláramos). Creemos que el trabajo de citación ha permitido ver la sólida relación subterránea que recorre estas tres textualidades, la afinidad que demuestra la importancia de la lectura en conexión de estos precursores para entender la concepción borgeana del lenguaje y la literatura.

Recordemos el profuso número de textos donde Borges cita a Cervantes y a Chesterton; destaquemos ahora que son múltiples las veces en que une ambos nombres en una misma página, ya sea en su escritura literaria o como crítico.

Los autores extranjeros que hemos seleccionado son para Borges, como lo expresa en “Juan López y John Ward”, cifra de una literatura, de una cultura de cuyas mejores cosas debemos aprender, para enriquecer las nuestras. El consulta esas páginas, las considera y las hace suyas: han sido escritas para él.

Si un autor no es su biografía, sino su bibliografía, Borges funde los tres nombres —en la operación de construir el suyo propio— y escribe en un laberinto de espejos, que, como vimos, genera constantes relecturas, reescrituras, productividad.

Si bien Borges es impensable sin Cervantes, sin Chesterton, también es cierto que no leeríamos de igual manera a esos autores sin Borges.

Por lo que finalmente tal vez sea más pertinente, en vez de insistir con la idea del parasitismo borgeano, y continuando con la metáfora biológica, referirnos a una suerte de simbiosis o comensalismo literarios, que lejos de producir la asfixia de los textos, los fusiona y beneficia a todos.

Más allá de prejuicios personales a esta altura mitigados, una enseñanza legada por su obra sería que en ciertas ocasiones la apropiación manifiesta, no el escamoteo, puede redundar en la creación de un espacio plural: el de la literatura, entendida como una región de comunión, de encuentro. Como dijo Mauthner, para entenderse entre sí aprendieron los hombres a hablar. Borges parece decirnos que en la literatura se preserva ese potencial abortado de comunicación y diálogo entre las culturas que hace posible, o permite soñar, el acercamiento entre los hombres.

Mediante la visitación lúdica del pasado, la reescritura borgeana arma un laberinto de citas en el que el lector puede confundirse o perderse, más si no se trata de un lector familiarizado con los problemas de la literatura y la operación de las referencias cruzadas, como lo señaló el mismo Bioy Casares.

Creemos haber mostrado como la poética de Borges —en la línea cervantina y chestertoniana, y anticipándose a la literatura posmoderna—, descansa en un tipo de ludicidad humorística, irónica y sagaz, a la vez que hemos ofrecido una cartográfica guía para el estudio de este diálogo entre textos.

## Bibliografía:

### a) Obras Literarias

- Auster, Paul: *A salto de mata*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1998.  
*La trilogía de Nueva York*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1996.
- Borges, Jorge Luis: *Obras Completas*. Tomos I, II, III y IV. Buenos Aires. Emecé Editores, 1996.
- Bioy Casares, Adolfo/ Borges, Jorge Luis: *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Bs. As., Emecé Editores, 1995.
- Cervantes Saavedra, Miguel de: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Bs. As., Ed. Anaconda, 1950.
- Chesterton, Gilbert Keith: *El candor del Padre Brown*. Ed. Hyspamérica, 1982.  
*El club de los negocios raros*. Bs. As., Ed. La Barca. 1944.  
*La incredulidad del Padre Brown*. Grupo Anaya. 1995.

### b) Textos teóricos y críticos:

- A.A.V.V: *Borges, the poet*. (Ed. Carlos Cortínez). Arkansas, The University of Arkansas Press, 1986.
- A.A.V.V: Revista *Anthropos*. nº: 142/ 143. Barcelona, 1994.
- A.A.V.V: *Revista de Literaturas Modernas*. Homenaje a Jorge Luis Borges. Ed. de la F. Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, nº 29, 1999.
- Anderson Imbert, Enrique: *El realismo mágico y otros ensayos*. Monte Avila Editores

(s/d).

- Barcia, Luis Pedro: "El canon literario argentino según Borges", en *Revista de Literaturas Modernas* n° 29 (págs. 35-72), 1999.
- Barthes. Roland: *El susurro del lenguaje*. Barcelona. Paidós. 1987.  
"El efecto de lo real", en *Polémica sobre el realismo*, George Lukacs y otros. Ed. Buenos Aires (págs. 141-154), 1987.
- Blanchot. Maurice: "El puente de madera". en *De Kafka a Kafka*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica (págs. 241-262), 1992.
- Bloom, Harold: *El canon occidental*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.
- Calabrese, Elisa T.: "Borges: genealogía y escritura", en *Supersticiones de Linaje. Genealogías y reescrituras*. Rosario. Beatriz Viterbo. (págs. 97-137), 1996.  
"La rosa inalcanzable: teoría de la escritura poética en Borges", en revista del Centro de Letras Hispanoamericanas (UNMDP), año 6, n° 9 (págs. 31-43), 1997.
- Castellino, Marta Elena: "Borges y la narrativa policial: teoría y práctica", en *Revista de Literaturas Modernas* n° 29, (págs. 89- 113), 1999.
- Deleuze, Gilles: *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós. 1989.  
*Crítica y clínica*. Barcelona. Anagrama. 1996.  
*Rizoma* (con Félix Guattari). México, Premiá Editora, 1978.  
*Mil Mesetas* (con Félix Guattari). Valencia, Ed. Pre-Textos, 1997.
- Derrida, Jacques: "Mallarmé", en suplemento temático de la revista *Anthropos* n° 13, Barcelona, (págs. 30- 35 -s/f-).

- Eagleton, Terry: *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula*. Barcelona, Ed. Lumen, 1981.
- Foucault, Michel: *El discurso del poder*. Bs. As., Ed. Folios, 1983.  
*¿Qué es un autor?* Barcelona, Tusquets, 1984.
- Freud, Sigmund: "Lo ominoso", en *Obras Completas*. Bs. As., Amorrortu, 1980.
- Genette, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid. Taurus. 1989.
- Gilbert Dubois; Claude: *El manierismo*. Barcelona. Península. 1980.
- Huici, N. Adrián: "Jorge Luis Borges, teoría y práctica de la intertextualidad", revista *Anthropos* n° 142/ 143 (págs. 46-54), Barcelona, 1994.
- Jameson, Fredric: *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983- 1998*. Bs. As., Manantial, 1999.  
*Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago Mundi (s/d).
- Kristeva, Julia: *Semiótica II*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- Lojo, María Rosa: "Borges: literatura y política. 'civilización' y 'barbarie' ", en *Acerca de Borges*. Bs. As., Ed. de Belgrano, 1999.
- Malleá, Eduardo: "Retrato de Chesterton", en *El sayal y la púrpura*. Bs. As., Ed. Losada (s/f).
- Massuh, Gabriela: *Borges: una estética del silencio*. Bs. As., Ed. de Belgrano, 1980.
- Matamoro, Blas: "El juego trascendente", en *Contra Borges*. Bs. As., Ed. Galerna (s/f).
- Mattalía, Sonia: *Borges entre la tradición y la vanguardia* (coord.), Gen. Valenciana.  
"Macedonio Fernández/ Jorge Luis Borges: la superstición de las genealogías", *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 505- 507 (s/f).

- \* Mauthner, Fritz: *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. México, Juan Pablos. 1976.
- Mignolo, Walter: "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", en *Revista Iberoamericana* n° 118-119, 1982.
- Molloy, Sylvia: *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario. Beatriz Viterbo Ed.. 1999.
- Mónaco, Ricardo E.: "Modalidades de lo fantástico en la narrativa argentina del siglo XX", revista CELEHIS (UNMdP -s/d-).
- Montaldo, Graciela: "Borges: una vanguardia criolla", en *Historia social de la literatura argentina*, Tomo VII, Ed. Contrapunto (s/f).
- Nállim, Carlos Orlando: "Borges, Pierre Menard y Cervantes", en *Revista de Literaturas Modernas*, n° 29 (págs. 211-231), 1999.
- Nietzsche, Friedrich: "Tratado tercero ¿Qué significan los ideales ascéticos?". en *La genealogía de la moral*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Olea Franco, Rafael: "Borges nacionalista: el criollismo", en *El otro Borges, el primer Borges*. Fondo de Cultura Económica (s/d).
- Ong, Walter: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, FCE, 1987.
- Pastormerlo, Sergio: "Literatura y propiedad. Borges como crítico y las apropiaciones literarias", rev. CELEHIS (UNMdP -s/f)-..
- Piglia, Ricardo: *Crítica y ficción*. Bs. As., Siglo XX-UNL, 1990.  
"Ideología y ficción en Borges". en *Borges y la crítica* (antología). Centro Editor de América Latina (s/d).
- Piña, Cristina: a) "Borges y la posmodernidad", en *Revista de Literatura Moderna* n° 29 (págs. 273-284), 1999.

- b) "Narrativa y posmodernidad". en *Páginas del sur*, año II, n° II.  
Bs. As., 1999.
- c) "Borges posmoderno", en *Cultura. Tribute to Borges*. Vol. XV, n°  
64-65, 1999.
- d) "Borges-Auster: El sujeto como simulacro", en *Relecturas,  
reescrituras. Articulaciones discursivas*. (Daniel Altamiranda  
ed.), Bs. As., UBA, 1999.
- Rest, Jaime: *El laberinto del universo*. Bs. As., Ed. Librerías Fausto. 1976.
  - Rimoldi, Lucas: "Senderos que se bifurcan. Un mapa del intertexto Borges-  
Cervantes", en *Cuadernos para investigación de la literatura  
hispanica* n° 27, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
  - Sábato, Ernesto: "En torno de Borges", en *Contra Borges*, Bs. As., Ed. Galerna (s/f).
  - Sarlo, Beatriz: *Borges, un escritor en las orillas*. Bs. As., Ed. Ariel- Espasa Calpe,  
1995.  
"Borges y la literatura argentina". en revista *Punto de vista* (s/d).
  - Sebrelli, Juan José: "Borges: nihilismo y literatura", en *Cuadernos hispanoamericanos*.  
n° 565- 566, Madrid (s/f).