

BORGES CUENTISTA: LAS REGLAS DEL ARTE

ISABEL STRATTA

Universidad de Buenos Aires
istratta@clarin.com

Introducción: a modo de periodización

El Borges muy juvenil que en España se declaró ultraísta y aplaudió a «Tzara, Picabia y otros cómplices», el que fundó una revista mural para empapelar las paredes de Buenos Aires, el que rompió lanzas contra Leopoldo Lugones, el que elogió al estridentismo de Maples Arce y al *Ulysses* de Joyce son, en ciertos aspectos, el mismo. Aun cuando en su escritura de poemas y ensayos componga sus mitos con figuraciones arcaicas como arrabales, tapias y cuchilleros, ese Borges se identifica, junto a sus camaradas de la vanguardia, con la bandera de la novedad y el cambio estético. La *batalla de nuevos contra viejos* en la que está embarcado se expresa en géneros de acción colectiva como la provocación y el manifiesto; el fundamento de las prácticas artísticas está puesto en la *nueva sensibilidad*; al público se le enrostra su incompreensión. Todo eso ocurre, aproximadamente, entre 1920 y 1929.

Nada parecido puede decirse del Borges que, en la década de 1930, mientras prueba nuevas formas de arte en prosa – ensayos de argumento filosófico, biografías muy estilizadas y, más tarde, cuentos fantásticos – va definiendo para sí y para su futura literatura un código propio de valores estéticos. Ese código no asume la forma de una bandera o manifiesto: está

diseminado en un conjunto de críticas literarias y ensayos en los que el futuro autor de *Ficciones* explora, por primera vez en su carrera de escritor, la retórica del relato y sus modos de construcción. Si de las estéticas vanguardistas puede decirse en general que apuntan a corroer la separación entre lo que es arte y lo que no lo es mediante conexiones o puentes previamente impensados, en la teoría estética fragmentaria que Borges siembra en sus artículos de crítica de los años 30 y 40 toma forma, por el contrario, la noción de *artificio*, una especie de atrincheramiento de la literatura en sus propias reglas y convenciones. En los géneros y autores que examina cuando hace crítica literaria o teoriza sobre la narración, Borges destaca virtudes como el *orden*, la economía de los recursos, la elegancia de las *invenciones*, la causalidad puramente lógica o maravillosa, méritos que puede detectar tanto en una adocenada novela policial como en el relato histórico de una batalla o en una película de Hollywood, y que son apreciados precisamente en la medida en que hacen relucir la diferencia del arte con el mundo. El arte literario, se nos sugiere una y otra vez, no busca cumplir ninguna función, como no sea la de proporcionar a sus lectores un tipo particular de *felicidad* de la forma (definida por Borges en oposición a lo caótico e informe del mundo). Los parientes lejanos y cercanos de ese ánimo esteticista pueden encontrarse en los escritos literarios de Valéry y Wilde, que subrayaron la oposición entre el arte y la vida, no sus posibles convergencias.

1. La invención de las ficciones

...algo nuevo y diferente para mí, a fin de poder, si fracasaba, imputar la falta a la novedad de mi tentativa (J. L. B. a James Irby)

Hay una anécdota de comienzo según la cual Borges empezó a escribir sus cuentos fantásticos en 1939, mientras convalecía de un accidente grave, el mismo que también aceleró su ceguera: desconfiado de sus anteriores capacidades de trabajo, el escritor habría decidido probar con «...algo nuevo y diferente para mí, a fin de poder, si fracasaba, imputar la falta a la novedad de mi tentativa». Esa explicación ha rodado mucho, quizás porque contiene ese tipo de elementos biográficos que hacen pensar a los observadores apresurados que el vínculo entre vida y obra es tan evidente como ellos creen. Más curioso es, de todos modos, que Borges mismo haya repetido esa versión, que navega entre el repentismo romántico y el hiperintelectualismo: tal vez la explicación le resultó cómoda una vez lanzada y, junto a otras muchas, la convirtió en un clisé de su prosa oral.

Usemos, entonces, esa fábula de origen, ya que existe, para destacar lo que ella destaca: que *El jardín de senderos que se bifurcan* tiene el sentido de una inauguración dentro la obra de Borges. Cercano a los cuarenta años, y después de haber escrito una decena de libros entre poemas, ensayos y dos libros de casi biografías¹, Borges llega al encuentro de su *máquina de narrar*, y produce un tipo singular de ficciones fantásticas, de las cuales se alimentarán *Ficciones* y los siguientes libros de cuentos. En uno de los resúmenes posibles, su hallazgo consiste básicamente en traer a

la literatura – y hacer funcionar convertidos en tramas de relatos – materiales y fuentes que antes eran no narrativos, tales como argumentos filosóficos, debates de teólogos o problemas matemáticos.

Bioy Casares, que a falta de grupo, capilla o cenáculo fue en esta fase el más perspicaz aliado literario del escritor, subrayó rápidamente el carácter de «invento» y novedad de *El jardín de senderos que se bifurcan* y le puso un nombre: el mérito de Borges es el de haber creado un *género fantástico de la inteligencia*, aseguró en *Sur* en 1942, en la primera reseña de un libro que por otra parte sólo en apariencia disfrutó de una recepción apacible. En ese texto, Bioy se complace en llamar «difícil» a la literatura de Borges; y desafiando a lectores «absortos en la mera realidad», vaticina que la borgeana *literatura de la literatura* inexorablemente va a construir su público propio² (cosa que en Argentina ocurrió por caminos nada lineales, dicho sea de paso). En lo inmediato, el comentario de Bioy – como muchos otros juicios literarios formulados en esa época por él y su amigo Borges – polemiza con Ortega y Gasset, que reclamaba una novela atenta a las circunstancias y que en Argentina tenía mucha influencia intelectual; y, más en general, deslinda terrenos frente a las múltiples tradiciones de escrituras miméticas, desde el naturalismo hasta la novela de caracteres.

2. La construcción de una teoría

En Francia, cada escritor quiere saber exactamente lo que hace y mediante manifestos y análisis, anticipa el lugar que le corresponde en la evolución de las letras... Asistimos así al curioso espectáculo de páginas metódicamente incoherentes o pueriles a las que respalda una rigurosa justificación en prosa cartesiana (J. L. B., en una nota sobre Jules Supervielle)

El Borges autor de *Ficciones* no cultivó la escritura de manifestos, análisis u otros géneros del discurso programático para justificar o respaldar su reinención personal del género fantástico. Menos creyente que un Poe, más irónico que un Horacio Quiroga, Borges no compuso una *filosofía de la composición* ni ningún decálogo o preceptiva que convirtiera sus elecciones en fórmula. Sin embargo, en diversos comentarios de libros, reseñas, ensayos breves y prólogos referidos a otros escritores de narraciones, inscribió una colección de juicios de valor que, aunque dispersos, pueden leerse como las cláusulas cifradas de una teoría estética para uso privado. Con procedimientos indirectos, desplazados, a veces digresivos, casi siempre arbitrarios – y, probablemente para muchos, irritantes – Borges fue construyendo desde los años 30 una especie de *ars poetica* que acompañó su entrada en el género cuento. El rasgo más explícito de esa poética es la oposición a la psicología, a la mimesis y a cualquier enfoque naturalista de la narración, en nombre de los privilegios del *artificio* y de la *invención sujeta a reglas*; a esa oposición, Borges la puso en términos de un paradigma *clasicismo vs. realismo*, haciendo una reapropiación sumamente personal del término *clásico*. También el ostensible rechazo y la evidente incompreensión del escritor por ciertas propuestas narrativas contemporáneas o de van-

guardia – en la medida en que las visualiza como representantes de una aproximación caótica a los materiales (de la experiencia, de la actividad psíquica, de los datos sensoriales) – es un dato pertinente para la reconstrucción de su arte de narrar.

2.a) El policial, género ejemplar

*Para rendir justicia a un escritor hay que ser injusto con otros. Baudelaire, para exaltar a Poe, rechaza perentoriamente a Emerson...; Lugones, para exaltar a Hernández niega a los otros escritores gauchescos todo conocimiento del gaucho; Bernard DeVoto, para exaltar a Mark Twain ha escrito que Bret Harte era «un impostor literario», observó Jorge Luis Borges en uno de sus prólogos³. La constatación se refiere a un mecanismo desplazado del elogio (y de la injuria) que Borges pudo describir con precisión porque él mismo lo practicó como método: para declarar la ineptitud de un escritor, un género o una literatura, él solía enfatizar los méritos de otros, y a la inversa. Para impugnar al vate nacional Leopoldo Lugones, santificó a un modesto poeta parroquial llamado Evaristo Carriego. Para rechazar el minucioso realismo de Madame Bovary, prefirió invariablemente a *Bouvard y Pecuchet* y aun a *Las tentaciones de San Antonio*. Para atacar lo que consideraba las tendencias «caóticas» de la novela contemporánea, elogió hasta la hipérbole la disciplina constructiva del género policial.*

La elevación del policial a la categoría de género ejemplar es una de las firmes operaciones programáticas con las que Borges tomó distancia del sistema de gustos imperante para la novela (que valoraba, por ejemplo, la *hondura* de ciertos dramas espirituales o la fidelidad a las psicologías). El policial es el *ready made* del Borges de los 30, como puede verse en las innumerables reseñas de obras de autores como Ellery Queen o Dorothy Sayers o S. S. Van Dine. Un género sin prosapia, escrito con técnicas industriales por autores que no aspiran al parnaso, le sirve para demostrar en que consiste su ideal «clásico» del relato: el orden y la obligación de inventar. Frente a una literatura contemporánea «abrumada de incoherencias», escribe una y otra vez, el policial representa una nítida voluntad de construcción: las elecciones de Borges de esta época siempre oponen el orden al desorden, la disciplina a la expresividad, la selectividad a la «riqueza», y, como corolario, el cuento a la novela.

El policial es, desde la óptica borgeana, el caso más extremo de un producto narrativo organizado según las reglas de un arte, y como tal puede ser exhibido como una lección para escritores: «Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias, agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar»⁴, escribe Borges en *Sur* en 1941. Y lo subrayará más tarde: «el género policial ha recordado a los autores la importancia de la intriga. Frente a las policiales, las otras novelas presentan un aspecto informe»⁵. El policial es «el género más artificial de cuantos la literatura comprende»: viniendo desde un autor que iba a

llamar *Ficciones y Artificios* a sus colecciones de cuentos, la constatación es un elogio.

2.b) Contra la novela

Frente a ese ideal apolíneo de la construcción narrativa que el cuento policial parece encarnar tan apropiadamente, la *novela*, casi en cualquiera de sus formas – salvo la de aventuras, que le merece otro tipo de consideraciones – aparece como una forma de literatura incontinente y desmesurada. «Novela» para Borges en sus críticas de libros y autores, no es tanto un género como un *modo* literario, identificado casi siempre con la pretensión o aspiración de reproducir en la literatura la irracionalidad del mundo. La disyuntiva está planteada entre una *causalidad realista* y una *causalidad mágica* en la cual los acontecimientos se ordenan según su posibilidad de formar construcciones interesantes (por ejemplo, la simetría, la antítesis o la bifurcación infinita que tantos buenos argumentos iban proporcionar a Borges).

En dos ensayos de su libro *Discusión*, de 1932, («El arte narrativo y la magia» y «La postulación de la realidad»), Borges se ocupa por primera vez del «examen de los procedimientos» del relato. Leídos en conjunto, esos dos artículos postulan la existencia de dos *modos* diferentes de la narración: uno que llama «clásico» y otro que por momentos llama «romántico», o «expresivo», o «natural» y que a veces identifica con la «novela de caracteres» o con la «simulación psicológica». Es decir, el campo de la palabra «clásico» – que no carga con la función magisterial asignada a las literaturas antiguas – se forma por oposición y contraste: del lado opuesto quedan agrupadas, sin mayor distinción de jerarquías ni de intenciones, una gama muy vasta de literaturas.

La elipsis es el verdadero procedimiento de la literatura, según se infiere de los textos en los que Borges que comienza a escudriñar el funcionamiento de los relatos. El *modo clásico* – nos dice – prescinde bien de «lo que hay de menos interesante (los detalles)»; sujeta sus imágenes a un «principio de organización» en vez de exhibir su variedad. El autor «no escribe los primeros contactos de la realidad sino su elaboración final en concepto». Experiencias, percepciones, reacciones «pueden inferirse del relato, pero no están en él». Escribir «es abstraer».

Las huellas del universo físico y del mundo de la experiencia empobrecen la literatura, dirá Borges con crudos ejemplos en un artículo de 1944 (la reseña dedicada a *Las ratas* José Bianco⁶), en el que ridiculiza el tipo de informaciones sobre comidas, viajes, hábitos y meteorología que identifica con el género novela. «Los héroes de la novela psicológica no ignoran que a la una se almuerza, que a las cinco y media se toma el té, que a las nueve se come, que el adulterio puede ser vespertino, que para trasladarse de un punto a otro hay diversos vehículos, que es dable conversar por teléfono,...; el buen manejo de esa erudición les permite durar cuatrocientas páginas», escribe Borges (para elogiar, por contraste, la «prosa pudorosa» de Bianco)⁷. Nadie, salvo quizás el Paul Valéry que desesperaba ante Flaubert, fue tan

despiadado en su ataque a las posibilidades literarias del realismo. Si *escribir es abstraer*, para Borges la *dilatada novela* es, casi por definición, antiartística. La enciclopedia que el realismo trae a la literatura es baja y banal, comparada con el decoro selectivo de una escritura que «trabaja en función del argumento» y aplica «el rigor severo de la construcción».

Llevada a su extremo, el ideal último de esa lógica borgeana es *el libro no escrito*, un caso de elipsis tan completa que deja el libro reducido a una breve enunciación de su idea argumental. No sólo el homenaje al *Sartor Resartor*, de Carlyle, tributado en el prólogo de *Ficciones* nos acerca a esta idea del libro-concepto. La noción borgeana de «argumento», tal como el escritor la ha utilizado muchas veces en sus piezas de crítica literaria y sus prólogos, es la de una *idea* o núcleo que es anterior y superior a la *ejecución*. Borges se ha referido a muchos cuentos suyos como la *ejecución* de alguna buena idea que le ha sido confiada o sugerida, y cuya exposición en pocas líneas hubiera sido siempre *más perfecta* que el cuento terminado. Aparte de participar en un dispositivo de modestia enunciativa – un recurso como cualquier otro para hacer avanzar la ficción –, esa insistencia sugiere una convicción sobre la superioridad de la *forma* frente a la *materia*, que sería el corazón filosófico de la teoría borgeana del relato.

2.c) Miseria de las vanguardias

La plenitud y la indigencia coincidieron en Joyce... A falta de la capacidad de construir (que los dioses no le otorgaron...) gozó de un don verbal, de una feliz omnipotencia de la palabra (J. L. B., «Fragmento sobre Joyce»).

Parte de la fuerte carga de arbitrariedad que ejercita Borges en su selección y descarte de narrativas consiste en comprimir, bajo el paraguas unificado de su desdén por la novela, narrativas de todo tipo, desde ignotos escritores del costumbrismo pampero hasta maestros contemporáneos de la narración, como Proust, sin hacer mayores distinguos de jerarquía. Y, en el cuadro de este general desdén por la novela, las narrativas experimentales o de vanguardia reciben del escritor reproches simétricos a los que aplica a la tradición realista. El *Ulysses*, por ejemplo, es acusado por Borges, en esta etapa, de contener *demasiado* entre sus tapas: Joyce, igual que el personaje borgeano de Funes, el memorioso, no habría sido capaz de abstraer.

La primera enunciación del argumento de «Funes el memorioso» no está contenida en el cuento del mismo nombre sino en un artículo de crítica literaria, de 1941. Después de describir ese archivo hipertrofiado que es la mente del personaje que ha ideado, Borges razona: «la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras de Ulises exigiría monstruos análogos...». A la manera de Funes, Joyce – según Borges – no pudo escoger entre todos los estilos, todas las literaturas que había aprendido, y, a falta de *capacidad de construir* las puso todas dentro de su obra maestra. Es doblemente sugerente que Borges sacrifique a Joyce en el altar de sus críticas en este período, dado que, en sus tiempos de vanguardista empeñado en fundar una literatura para Buenos Aires, Borges se había entusiasmado por

el *Ulysses*, especialmente por la capacidad del libro de convertirse en el equivalente literario de una ciudad⁸.

La vida es monstruosa, el arte es lógico

Para el Borges que va a asomarse con paso razonante a «escándalos de la razón» en cuentos como «La biblioteca de Babel», «Tlon...» y «La lotería en Babilonia», la regla ideal del arte narrativo parece ser, en cualquier caso, la de la selección rigurosa de procedimientos y materiales. Todo lo que Borges sabe o prefiere, en la vida o en la literatura, está encerrado en ese principio de racionalidad, rigor y control de las pasiones que es la imaginaria ética de su escritura. A la manera de un *gentleman*, encuentra que la simplicidad es superior a la ostentosa variedad; a la manera de los matemáticos o los ajedrecistas, entiende que las resoluciones más económicas de un problema son las más elegantes.

Antihistoricista, formalista, logicista, la idea de Borges es que el mundo de las percepciones y las experiencias es un escenario informe, y que la misión de la literatura no es reconstruir ese caos por otros medios sino ofrecer al lector invenciones rigurosas que lo contraríen. Es posible leer en este énfasis apolíneo una respuesta implícita de la poética de Borges al irracionalismo filosófico que dominó el clima intelectual de entreguerras. Sin desechar esa posibilidad de lectura ideológica, hay que señalar, sin embargo, que la *poética virtual* del narrador Borges no acuña ningún principio que no haya estado ya presente en la poética explícita de los escritores ingleses victorianos y eduardianos cuya lectura frecuentó. Borges no padecía el fetichismo del siglo XX: mientras el afán de modernidad narrativa de un James Joyce le resultaba agobiante, las producciones literarias del finisecular Oscar Wilde siempre le parecían «haber sido escritas esta mañana».

«La vida es monstruosa, infinita, ilógica, abrupta e intensa: una obra de arte, en cambio, es nítida, finita, independiente, racional, fluida y limitada», escribió Robert Louis Stevenson. Borges podría haber tomado esa frase como lema. «Independiente, finita, racional», la literatura extrae su razón de ser de su diferencia con lo real. La literatura, según la práctica Borges en sus cuentos, se separa del mundo y tematiza esa separación. Reescribiendo teorías de Peter Bürger, podría decirse que ese subrayado de la discontinuidad entre literatura y vida, convertida en *tema* de la escritura⁹, constituye la forma específica del *esteticismo* de Borges. Para Borges la autonomía no es sólo una condición sociológica del ejercicio del arte en la modernidad (como la han visto muchos teóricos desde Max Weber a Adorno) sino que es también su contenido y su procedimiento. Esa proclamación radical de la autonomía tuvo sus ribetes *épatantes* en el marco de la cultura letrada dominante en los años 40 en Argentina. Un Borges que llama «clásico» a un género sin autoridad moral ni cultural como el policial y en cambio se desinteresa de los modelos de referencia de la gran tradición, que se complace con el hallazgo de escritores o escrituras menores mientras vuelve la espalda ostensiblemente a los monumentos literarios, no atribuye a la literatura la

menor función o misión, ni siquiera la de ejercer cierta pedagogía estética y cultural como la que la revista *Sur* tenía entre sus miras.

Hay evidencias de que *El jardín de senderos que se bifurcan*, el monumento de esta poética esteticista del relato, fue elogiado pero no comprendido por la gente más cercana a Borges. Y luego, para generaciones sucesivas, cuya preocupación iba a ser justamente el compromiso testimonial o combativo del arte, ese esteticismo borgeano iba a ser un obstáculo importante, y la piedra del escándalo de muchos desencuentros.

Las entrelíneas de un homenaje

En una etapa en la que Borges ya no fundaba sus propias revistas ni acaudillaba grupos como lo había hecho durante su militancia vanguardista, la revista *Sur*, de Victoria Ocampo, fue el espacio donde dio a conocer sus primeros cuentos. Esa revista está vinculada de modos muy complejos a la historia literaria y personal de Borges, que era colaborador asiduo de la publicación pese a que no comulgaba con sus perspectivas de acción cultural. Sin entrar en los pormenores del funcionamiento y de la historia de esa constelación de escritores nucleada en torno a la revista, podría decirse que *Sur* y la ficción borgeana son impensables la una sin la otra, pese a sus nociones diferentes sobre lo que importa y no importa de las literaturas.

En 1942, Borges presentó su flamante libro *El jardín de senderos que se bifurcan* al más importante concurso nacional y no obtuvo siquiera una mención. Con reflejos seguros, la revista de Victoria Ocampo organizó rápidamente un desagravio: un número casi monográfico en el que 21 escritores, el firmamento estable de la publicación, se pronunciaban contra la omisión del jurado. La paradoja es que muy pocos de los firmantes elogiaron realmente los cuentos de *El jardín...*; por el contrario, fueron muy reticentes respecto del libro desagaviado, mientras elogiaban genéricamente al Borges escritor.

Una lectura minuciosa del «Desagravio» indica que Borges es percibido como un literato probado, como un *homme de lettres* consecuente cuya existencia certifica, hacia adentro y hacia afuera del país, las posibilidades de la Argentina de tener un ambiente intelectual civilizado. «No sé de nadie – por lo menos entre nosotros – que se haya entregado con tanto rigor al ejercicio de la literatura» escribe uno de los participantes en el homenaje. «Sus libros, por sus solas virtudes literarias han conseguido honor para la Argentina en el mundo civilizado», certifica otro de los firmantes. También el *estilo* borgeano – su «genio del idioma» – es elogiado una y otra vez en las contribuciones, muy por encima de las ponderaciones dedicadas a las arquitecturas narrativas o a la imaginación ficcional de Borges. Con mayor o menor explicitación, algunos de los textos esbozan cierta reprobación hacia lo que se percibe como *caprichos* intelectuales y *excesos* de ingenio del autor de *El jardín...* Un participante en el homenaje, Ernesto Sábato, menciona – dentro de un coctel llamativamente ambivalente de elogios/reproches – la «angustiosa perfección» de los cuentos borgeanos.

Si el *Desagravio* de Sur transita por una escurridiza línea de compromiso entre la ofensa (inferida por la ignorancia del jurado) y el aplauso reticente al escritor *refusé*, un comentario menos ambiguo de un conspicuo colaborador de *Sur* (vertido tiempo después en una carta privada), ilustra más claramente el tipo de reparos que el autor de *El jardín...* suscitaba en la época entre muchos de sus pares: «La literatura que presenta los grandes conflictos humanos, las cualidades esenciales del hombre, lo deja frío. Homero, Dante, los trágicos griegos, Cervantes, no le dicen nada; en Shakespeare, en Dante, admira las imágenes y la estructura de los versos. En resumen, nada de lo humano le atrae»¹⁰, escribió Pedro Henríquez Ureña en 1945.

En la impugnación – o, en este caso, la aceptación trabajosa – con que un campo literario recibe una nueva escritura puede leerse un estado del sistema de normas y valores vigente. En los años 40, la escritura de Borges enarbolaba una concepción que, aun cuando no era nueva para el mundo, evidentemente carecía de tradición en la Argentina: la de una *literatura pura*, radicalmente autónoma. Esteticista, formalista, antihumanista, hiperliterario: el Borges de *Ficciones* se acostumbró por bastante tiempo a oír esas objeciones.

Todo lo que antecede sobre la recepción tributada a Borges por sus pares y colegas del grupo de *Sur* no constituye, ciertamente, uno de esos casos flagrantes de incomprensión que han llevado libros a la hoguera y escritores a los tribunales a lo largo de algunos siglos. Simplemente, lo que se pone de manifiesto es una asimetría entre las expectativas más difundidas del *establishment* literario y la estética que Borges introduce. Como ya lo han señalado algunos teóricos de la sociología de la producción artística, las obras innovadoras que introducen consigo su propia norma para ser leídas tardan cierto tiempo en obtener una retribución material y estética¹¹.

Esa falta de sincronía entre las novedades de la escritura de Borges y la recepción más inmediata de sus pares, como se sabe, no impidieron que el autor de *Ficciones* terminara por convertirse con el tiempo en el escritor insignia de la revista (y de la Argentina).

Siguiendo más adelante en el tiempo, un examen de la recepción de las *Ficciones* por parte de generaciones siguientes nos mostraría un conflicto de bordes más nítidos entre la poética borgeana del relato y las demandas de *compromiso con la realidad* que se le hacen a la literatura en las décadas inmediatamente posteriores. No es por casualidad que el primer libro dedicado a la obra de Borges, en 1954, tuvo la forma de una diatriba: «Borges no tiene nada que decirle a nuestra generación», declaraba el autor, Adolfo Prieto¹². El esteticismo borgeano – al que se suma la sucesión de pronunciamientos políticos impopulares y conservadores que el escritor prodigó – iba a contribuir, por mucho tiempo, a hacer de Borges un escritor a la vez canonizado e impugnado. Sucesivas generaciones de lectores y críticos de Borges siguieron combinando de distintas maneras la fascinación o el rechazo generados por su radicalismo de la forma: ventajas artísticas y desventajas políticas tejieron los paradigmas de la recepción de Borges en la Argentina, durante casi tres décadas¹³.

Borges forma parte ahora del patrimonio nacional (igual que ciertos héroes y ciertos emblemas) y su literatura ha quedado fuera de toda discusión. Las razones de esta santificación deberían constituir la materia para nuevas reflexiones, tanto sobre Borges como sobre la literatura y la crítica argentinas.

NOTAS

- 1 *Evaristo Carriego* (1930) es un ensayo que toma como centro la biografía de un poeta menor de Buenos Aires. *Historia Universal de la infamia* (1935) es una colección de biografías breves, sumamente estilizadas, de malvados legendarios, compuestas mediante la ostensible reescritura de fuentes literarias previas. El propio autor las consideró algo así como *protoficciones* al rememorarlas en sucesivos prólogos como los «ensayos de un tímido» y como «ejercicios ambiguos» de prosa narrativa (por contraposición a lo que llamó un «cuento directo», el legendario «Hombre de la esquina rosada»). En su prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* Borges vinculó a ese libro con su previa biografía de Carriego, lo que contribuye aún más al efecto de indecisión genérica de esa colección de textos.
- 2 Adolfo Bioy Casares, «El jardín de senderos que se bifurcan», en *Sur*, n° 92, mayo de 1942.
- 3 Jorge Luis Borges. «Francis Bret Harte. Bocetos californianos», en *Prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1977.
- 4 Jorge Luis Borges, «Le roman policier, de Roger Caillois», reseña aparecida en la sección Libros de *Sur*, n° 91, Buenos Aires, abril de 1942.
- 5 Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York Chicago San Francisco. Holt, Reinhart and Winston, 1969.
- 6 *Sur*, Buenos Aires, Año XIV número 111, enero de 1944.
- 7 Jorge Luis Borges, a propósito de «José Bianco. Las ratas» en *Sur*, Buenos Aires, año XIV, n°11, enero de 1944.
- 8 El argumento de Funes y Joyce es, de todos modos, bastante más sofisticado que el aplicado a *Finnegans Wake* en una reseña de 1937 en la revista *Sur*. «*Finnegans Wake* es una concatenación de retruécanos cometidos en un inglés onírico y que es difícil no calificar de frustrados e incompetentes», se indignó allí el futuro autor de *Ficciones*.
- 9 Cuentos como «La otra muerte», «La muerte y la brújula», «El Sur» y «El milagro secreto» podrían ser leídos como otras tantas alegorías sobre la capacidad de las construcciones simbólicas de independizarse del mundo histórico.
- 10 Pedro Hernández Ureña, Carta a Rodríguez Fes, 19 de mayo de 1945 (reproducida en *El escarabajo de Oro*, Buenos Aires, a. VIII, n° 33, 1967).

- 11 Pierre Bourdieu ha proporcionado el modelo para muchos trabajos sobre conflictos de posiciones en el campo literario en *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- 12 Adolfo Prieto, *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, Letras Universitarias, 1954.
- 13 Esta problemática de los factores políticos y estéticos que configuraron la recepción de Borges en Argentina es comentada en Isabel Stratta, «Escenas de la crítica de Borges», ponencia leída en el congreso Razones de la Crítica, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, octubre de 1998.