



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA VOZ ENSAYÍSTICA EN *OTRAS INQUISICIONES*

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN LETRAS

(LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA:

SALVADOR CALVA CARRASCO

TUTOR: DR. RAFAEL OLEA FRANCO

POSGRADO EN LETRAS

FEBRERO, 2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS REALIZADA CON EL APOYO DEL PROGRAMA DE BECAS DE ESTUDIOS
DE POSGRADO.

Para Jesús Calva Carrasco

De todos los esfuerzos,
pocos como el tuyo.

Contenido

Agradecimientos [7]

Introducción [9]

I. La voz ensayística y su relación con el género [15]

1. El ensayista, el autor [15]
 - a) Enunciado y enunciación [15]
 - b) El ensayo como texto no ficcional [23]
2. Voz ensayística [29]

II. Matices y configuración de la voz ensayística en *Otras inquisiciones* [39]

1. Situación de la voz ensayística [39]
 - a) La triple identificación [39]
 - b) Notas sobre *Otras inquisiciones* [48]

2. Ficción y verosimilitud [61]
 - a) Ensayo y ficción [61]
 - b) El ensayo y sus conceptos [65]

III. La memoria del texto y sus accidentes [83]

1. La memoria del texto [83]
 - a) Los accidentes del texto [83]
 - b) La memoria del texto [89]
 - c) “todo para todos, como el Apóstol” [104]
2. Historia y memoria [106]
 - a) Funes y la memoria [106]
 - b) “El pudor de la historia” [112]

Conclusión [117]

Bibliografía [119]

Anexos [125]

Tabla 1: *Otras inquisiciones (1937 - 1952)*. Buenos Aires, Sur, 1952 [127]

Tabla 2: Ensayo y narrativa [129]

Tabla 3: Notas para una edición de *Otras inquisiciones* [133]

Agradecimientos

Varias cosas volvieron o cambiaron con mi ingreso a la Maestría en Letras: el préstamo a domicilio, los descuentos en autobuses y librerías, la lectura matutina y vespertina, la radio, menos de tres tazas de café, más visitas a los amigos, “¿cuál es tu número de cuenta?”, “en diez minutos vienes por los libros”, se fortaleció mi noviazgo, el sabor del pan, la ilusión de nuevos idiomas, la cercanía de Buenos Aires... Mi primer agradecimiento es para los responsables del Programa de Becas de Estudios de Posgrado, la Coordinación de Estudios de Posgrado, la Facultad de Filosofía y Letras, el Instituto de Investigaciones Filológicas y por supuesto la Universidad Nacional Autónoma de México.

Agradezco igualmente a los profesores que fungieron como mi sínodo y, claro está, al Dr. Rafael Olea Franco, cuyo nombre me ha dado, lo confieso, cierto prestigio entre mis compañeros y profesores.

La confianza de toda mi familia y el amor y la paciencia de Zyanya han sido vitales no sólo en la elaboración de esta tesis, sino también en mi desempeño y expectativas académicos. Gracias.

Estas páginas están dedicadas a mi hermano Jesús, de quien admiro su coraje y, por qué no, su sacrificio. Desconozco el concepto actual de la palabra “cosmopolita”; pero tengo la impresión de que mi hermano, con su ejemplo, es uno de pocos o de tantos (¿cómo saberlo?) ciudadanos del mundo, pues sabe que el trabajo construye sueños, que la honestidad consigue amigos y oportunidades, que los errores son comunes y que la voluntad no sabe de fronteras.

Introducción

Convencido de la necesidad de concebir el ensayo como un texto susceptible de análisis, al igual que un relato o un poema, propongo, en este trabajo, algunas líneas críticas para su mejor comprensión. La primera de ellas cuestiona la “presencia” de la entidad autoral en el ensayo. Abundo en un par de rasgos genéricos que, a mi entender, son claves para pensarlo frente a otro tipo de textos. La segunda, con base en un análisis meramente formal, tiene como objetivo identificar y mostrar la pertinencia del estudio de los cambios de persona a través de la configuración de una deixis propia o ajena. Lo anterior, puesto en un primer plano de análisis, desemboca en la tercera y última línea de estudio, a saber, la inscripción del texto en el mundo; es decir, el diálogo entre un sujeto enunciator y *su* tiempo (o *el* tiempo). Parto de la idea de que cualquier marca formal de sujeto tiene repercusiones lingüísticas, claro está, pero también culturales.

Cada vez que mencionamos una palabra se adecua una serie de conceptos o nociones afines a ella. El ejercicio de lectura no está muy lejos de esta práctica. Cuando tomamos un libro en cuya portada se consigna el género al que pertenece (o al que

suponemos pertenece), cae sobre nosotros un código de lectura que va de las expectativas (como sucede con una novela policial) hasta el tono de voz (con un poema). Tiene razón Borges al afirmar que

un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. [...] El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída. (Borges 2010: 112)

Pese a que los ensayos suelen leerse como complemento de análisis del resto de los géneros literarios, nada nos impide mirarlos desde otra perspectiva, ubicarlos junto a la novela o al poema, hacer de ellos no un medio sino un fin. En este marco se inscribe el objetivo último de mi trabajo: pensar las directrices reflexivas, las tangentes históricas, los puntos de conflicto textuales y extratextuales de la voz ensayística en *Otras inquisiciones* a partir de herramientas críticas existentes y algunas propias. Quiero ejemplificar mi cometido con una sucinta paráfrasis de dos textos críticos: uno, relativo a “Funes el memorioso”; el otro, sobre el conocido ensayo “La muralla y los libros”.

Vittoria Borsò, en su ensayo “Borges «el memorioso». Propuesta de Jorge Luis Borges para una estética del siglo XXI” (2008: 239-264), llama la atención sobre un par de líneas de “Funes el memorioso”, que, si bien no marcan un cambio drástico en la trama, evidencian un conflicto que va más allá de la diégesis. Cito primero el texto de Borges. Nótese, adelanto, el uso de paréntesis que acentúa cierta independencia de las oraciones sobre el resto de la trama: “(Repito que el menos importante de sus recuerdos [se refiere a Funes] era más minucioso y más vivo que nuestra percepción de un goce físico o de un tormento físico.)” (Borges 1974: 490). Para Vittoria Borsò, el papel de la escritura es fundamental en la construcción de, digamos, la corporeidad del mundo. Pese a la

minusvalía de Funes, el narrador lo describe como una persona sensible, vivificada por sus recuerdos. Así lo entiende Borsò:

Al escritor ya no le basta referir el nombre de las cosas; su anhelo íntimo es ahora lograr convocar su presencia en el espacio del texto. Por ende, el rigor de las palabras, las imágenes icásticas conducen quizás a algo más: producen presencias en la densidad de las letras, inscriben la corporeidad en la escritura. Funes es minusválido; sin embargo, con su memoria sensible percibe la intensidad y la plenitud de los sentidos. (2008: 254-255)

¿No resulta interesante confrontar la corporeidad transmitida por el lenguaje con la denuncia implícita en el par de líneas del relato previamente citadas? ¿Qué implicaciones tiene el uso de “nuestra percepción” en un texto escrito en primera persona del singular?, ¿a quién se refiere?, ¿de qué “nosotros” se trata?, ¿qué decir de la comparación entre Funes, “vaciadero de basuras” (Borges 1974: 488), y “nosotros”, en quienes los goces y tormentos no hacen mella? ¿No es acaso una manera de cuestionar la realidad?

Otro ejemplo. A partir de “Buenos Aires, 1950”, inscripción final de “La muralla y los libros”, y del conocimiento del contexto que alberga al ensayo, Balderston propone una lectura con proyecciones interpretativas que están fuera, digamos, de la pura textualidad.

Y aquí termina el ensayo, excepto por la breve anotación: “Buenos Aires, 1950”. Ahora, ese lugar y esa fecha están asociados, indudablemente, con la circunstancia de máximo poder de Juan Domingo Perón y Eva Perón, y coinciden también con la conmemoración del centenario de la muerte de San Martín (ocasión de un congreso sobre la historia argentina presidido por Perón). (Balderston 2000: 124-125)

En el primer ejemplo destaca el posesivo en plural (“nuestra percepción”). Como se demostrará a lo largo de este trabajo, la preferencia del uso de una primera persona del plural sobre otra nos invita a pensar en eso que llamo “identificación”; esto es, el proceso mediante el cual un lector, de acuerdo a su competencia y conocimiento del texto o incluso de la vida del autor y sus accidentes, puede aproximar la mera forma a un sujeto enunciador. “Nuestra percepción” reclama, en principio, la participación de alguien que no

está en la diégesis de Funes, pero sí en un tiempo y espacio particulares. En el segundo ejemplo, el año de escritura, sigo a Balderston, nos invita a reflexionar sobre la intención de la voz ensayística y su participación en la realidad. Ya que retomaré el asunto mucho más adelante, basta con decir que una buena parte de los textos de *Otras inquisiciones* fueron publicados sobre todo en la revista *Sur* y en el diario *La Nación* (véase la Tabla 3 de los Anexos), por lo que originalmente prescindieron de las fechas, ubicadas ahora al final del texto. La decisión de que sean unos ensayos, y no todos, los que incluyan el año de publicación me parece totalmente sintomática. Ambos casos, sin entrar en la discusión de los datos ni en la pertinencia de una lectura en función de hechos históricos, prueban lo fructífero que puede ser el análisis de un texto si éste se concibe como un lugar de conflicto en el que confluyen y se proyectan vectores de distinta naturaleza. La voz ensayística es, más que una identidad, más que una ideología, una coyuntura de dichos vectores. Mi labor será dilucidar, en la medida de lo posible, no la configuración de una ideología autoral, sino la puesta en escena de los conflictos de la voz ensayística. Por ello hablo de directrices reflexivas (la problematización de una forma mayor —una corriente filosófica, por ejemplo— que genera una forma menor —la base de un ensayo) y tangentes históricas (sucesos que “tocan” la vida del autor, pero que no determinan en su mayoría la configuración estética de la obra).

Por último, es preciso señalar algunas de las múltiples limitantes que hubo en la investigación. La primera fue el deseo ferviente de estudiar un libro completo. Tal empresa abunda en omisiones, lo sé; pero tengo la esperanza de que los ensayos comentados expongan problemas comunes. La segunda limitante estuvo más allá de mis alcances. Como se sabe, Borges perpetró de manera deliberada varios cambios en *Otras inquisiciones*, entre los cuales se cuenta la migración de ensayos de un libro a otro. Hasta

donde los materiales de nuestras instituciones superiores lo permitieron¹, emprendí el inicio de un registro de cambios y movimientos en el libro que me ocupa. Un adelanto de dicho registro es el breve apartado “Notas sobre *Otras inquisiciones*” del capítulo segundo y las tablas de los Anexos.

De igual manera, cometí un primer acercamiento en aquello que la crítica ha señalado muy bien. Me refiero a los vasos comunicantes entre la ficción y el ensayo. Consciente de que es un tema mayor, esboqué un apartado en el que trato de explicar estos vasos comunicantes. Con todo, era necesario hacerlo porque mi tema tiene que ver con la voz configuradora de los procedimientos y herramientas argumentativos puestos en el ensayo, que no distan mucho, por cierto, de los llevados a cabo por varios narradores de *Ficciones* y *El Aleph*. El lector puede encontrar mis primeras reflexiones al respecto en el apartado “Ficción y verosimilitud” del segundo capítulo.

Este trabajo nunca pretendió, en suma, idear conceptos, fórmulas o modelos de análisis que se adaptaran (supongo que mayor utopía no hay en la crítica actual) a los textos de Borges. En todo caso, traté de asirme de herramientas propias y ajenas para encontrar nuevos horizontes de sentido que nos lleven a una mejor comprensión del autor. La literatura de Borges tiene asegurado un buen trecho de reflexión crítica en los lectores del mundo, estas páginas buscan incidir, de ser posible, en los silencios de esos lectores.

¹ Agradezco al doctor Rafael Olea Franco y a El Colegio de México las facilidades que me brindaron para consultar la revista *Sur*. Lamentablemente, el tiempo de publicación de una revista —expresado en décadas, en este caso— sobrepasa la claridad de un joven.

I. La voz ensayística y su relación con el género

1. El ensayista, el autor

a) *Enunciado y enunciación*

De manera involuntaria, el lector suele atribuir el conglomerado de ideas vertidas en un ensayo al autor, es decir, al sujeto histórico. En otros géneros —pienso en la lírica o la narrativa— los estudios críticos apuntan, en cambio, una diferencia categórica entre el yo lírico o el narrador frente al autor. Cada vez es más común, por ejemplo, encontrar análisis dedicados al narrador del *Quijote* que prescinden de la figura de Cervantes. Lo anterior me parece un buen preámbulo para formular una pregunta con respecto del género en cuestión: ¿a quién representa la voz ensayística?

De entrada, hay un conflicto entre dos niveles o caras de una misma moneda: por un lado, el autor, el sujeto, el yo enunciador; por otro, la palabra o la escritura que suponemos lo representa. Dentro y fuera del texto existen razones para pensar en una entidad, la del ensayista, y uno de sus atributos representativos, la voz, como cosas inseparables. Para comenzar a dilucidar con más detalle lo anterior, considero pertinente la revisión de

algunos postulados en un par de capítulos (XIII y XIV) de los *Problemas de lingüística general* de Benveniste.

El primero de ellos, “Estructura de las relaciones de persona en el verbo”, se inicia de la siguiente forma: “El verbo es, con el pronombre, la única especie de palabras que está sometida a la categoría de persona” (1975: 161). Más adelante, Benveniste escribe sobre las similitudes y diferencias entre las tres personas del singular. Parte de las definiciones que los gramáticos árabes propusieron al respecto: una primera persona que habla, una segunda a la que se dirige la primera y una tercera que representa al que está ausente. Cito la reflexión completa de Benveniste en torno a esta clasificación de los gramáticos árabes. Por ahora centraré mi atención exclusivamente en la primera persona, más adelante recuperaré la idea que tiene de la segunda y sobre todo de la tercera.

En las dos primeras personas hay a la vez una persona implicada y un discurso sobre esta persona. “Yo” designa al que habla e implica a la vez un enunciado a cuenta de “yo”: diciendo “yo” no puedo no hablar de mí. En la 2ª persona, “tú” es necesariamente designado por “yo” y no puede ser pensado fuera de una situación planteada a partir de “yo”; y, al mismo tiempo, “yo” enuncia algo como predicado de “tú”. Pero de la 3ª persona, un predicado es enunciado, sí, sólo que fuera de “yo-tú”; de esta suerte tal forma queda exceptuada de la relación por la que “yo” y “tú” se especifican. En este punto y hora la legitimidad de esta forma como “persona” queda en tela de juicio. (164)

“Yo”, como dice Benveniste, designa a la persona responsable de su enunciado en el que, al mismo tiempo, aparece. “Lo que diferencia «yo» de «tú» es primeramente el hecho de ser, en el caso de «yo», *interior* al enunciado y exterior a «tú»” (168), por lo que la primera persona del singular es responsable, enunciadador, y también tema y enunciado de su propio discurso. Es preciso recordar que Benveniste reflexiona sobre la lengua y no en función de la literatura, aunque dichas nociones pueden ser trasladadas a esta última, como intentaré más adelante.

El siguiente postulado que me ocupa lo extraigo del capítulo “La naturaleza de los pronombres”. Benveniste coloca de nuevo el *yo* en el habla, es decir, en el ejercicio de la lengua (“El enunciado que contiene *yo* pertenece a ese nivel o tipo de lenguaje que Charles Morris llama pragmático, que incluye, con los signos, a quienes lo usan”, 172-173), y cuestiona la posibilidad de que toda representación de un *yo*, digamos un pronombre en la escritura, remita a lo que denomina “instancia de empleo” (173), esto es, las circunstancias en las que un sujeto ejerce su discurso, la configuración de una deixis.

¿Cuál es, pues, “la realidad” a la que se refiere *yo* o *tú*? Tan sólo una “realidad de discurso”, que es cosa muy singular. *Yo* no puede ser definido más que en términos de “locución”, no en términos de objetos, como lo es un signo nominal. [...] la forma *yo* no tiene existencia lingüística más que en el acto de palabra que la profiere. (173)

En las últimas páginas del capítulo, Benveniste escribe sobre los indicadores que remiten no a la realidad, sino a la enunciación; por ello diferencia con cursivas el pronombre *yo* del “yo” en un acto de habla. Los indicadores son el anclaje entre uno y otro polo, un puente trazado que evidencia la inevitable relación entre el *yo* enunciador y el *yo* enunciado. Para Benveniste “lo esencial es la relación entre el indicador (de persona, de tiempo, de lugar, de objeto mostrado, etc.) y la *presente* instancia del discurso” (174). Abordaré paulatinamente dicha relación, trasladada por supuesto a la literatura, pues me parece que de ella podemos extraer, si las conjeturas son plausibles, un atisbo de los contextos y accidentes del sujeto histórico; por ahora, disiento de Benveniste con respecto de la particularidad *discursiva* de los deícticos, pues considero que pueden ser definidos en términos de locución y también de realidad. Creo que los deícticos, en el terreno del ensayo, suelen remitir a la instancia de empleo. No obstante, estoy de acuerdo con él en cuanto a la particularidad de la enunciación (“la *presente* instancia del discurso”), es decir, el ejercicio “irrepetible” que

cada locutor tiene del lenguaje en un espacio y tiempo particulares (aunque de nuevo la literatura —pienso sobre todo en la poesía— promueve la superposición de voces).

Para complementar la discusión, pasemos a otros textos que considero claves. Me refiero a los dos primeros estudios del libro *Sí mismo como otro* de Paul Ricoeur y a un pasaje de la conocida conferencia “¿Qué es un autor?” de Foucault.

Foucault diferencia el nombre de autor del nombre propio. Señala que una de las nociones “destinadas hoy a sustituir al privilegio del autor”, pero que al mismo tiempo “la bloquean y esquivan” (1969: 116), es la obra. Autor y obra son inseparables. Foucault dice que “el nombre de autor es un nombre propio, plantea los mismos problemas que éste”, pero que no son idénticos: “el nexo del nombre propio con el individuo nombrado y el nexo del nombre de autor con lo que nombra no son isomorfos y no funcionan del mismo modo” (119). La diferencia para Foucault es que el nombre de autor ejerce un papel en el discurso.

Paul Ricoeur, de manera más general, habla de “operadores de individualización” (1996: 2-3), cuyo objeto es delimitar a una persona por medio del discurso. Estos son: descripciones definidas, nombres propios e indicadores. Por el momento recupero sus palabras sobre los nombres propios para redondear lo dicho por Foucault. Según Ricoeur, estos “se limitan a singularizar una entidad no repetible y no divisible sin caracterizarla, sin significarla en el plano predicativo, por tanto, sin dar de ella ninguna información” (3). El nombre propio (digamos Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo) promueve la singularización irrevocable de un individuo, pero no es suficiente para describir a un autor. Por tal motivo, considero que el discernimiento de Foucault es en verdad útil para asimilar la inminencia del autor en el texto, en cualquiera de sus facetas o identidades que posea y en cualquiera de los nombres que éste adopte. Un ejemplo claro de ello lo encontramos en el inicio de “Borges y yo”, donde al menos dos voces disputan el poder que tienen sobre el

discurso: la voz que corresponde al autor y la voz del nombre propio. Como señala Miguel Gomes, “Borges y yo” se edifica “sobre la imagen de un autor fenomenológicamente ambiguo, localizable en la escritura como ficción pero también situable en la vida” (2009: 118). Recupero un fragmento:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. (Borges 1974: 808)

El texto fue tramado con la intención de que el lector superponga y confunda ambas cosas y las atribuya a un solo nombre (que es parte del nombre propio y nombre de autor a la vez): Borges. De manera esquemática podemos decir que los actos de habla son exclusivos de Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo y la escritura, en cambio, de Borges. En la práctica, por supuesto, las divisiones y correspondencias son más problemáticas. No olvidemos, insisto, que las nociones acuñadas por Benveniste se circunscriben a los actos de habla. Si siguiéramos al pie de la letra su análisis, el paso de toda locución a la escritura exigiría una redefinición de las categorías. Como sea, conviene decir que la escritura *guarda* rasgos de los actos de habla, incluso algo de la oralidad y, por ende, de la instancia de empleo que Benveniste pensó exclusiva de la locución. Y no me refiero con oralidad a la representación escrita de los modos de hablar de un individuo, sino simplemente a que el lenguaje verbal tiene sus propias marcas “corporales”.² Por ende, se trata de una característica que no es privativa del ensayo. Supongo que el lector del *Quijote*, por ejemplo, ha sentido la presencia de Cervantes con estas u otras líneas: “y como yo soy

² Consúltese el texto “¿Qué entiende usted por oralidad? (Fragmento)” de Henri Meschonnic (1982: 279-305).

aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles” (Cervantes 2005: IX, 85). En resumen, hay un discurso atribuido al narrador, pero que nos hace pensar en el sujeto histórico, en el autor, pues algo del nombre propio subyace en el discurso que “sólo” pertenece al nombre de autor. Ricoeur dice en *Sí mismo como otro* que el hecho de identificar un tema nos habla ya de la persona que se esconde en el discurso.

Identificar algo es poder dar a conocer a los demás, dentro de una gama de cosas particulares del mismo tipo, aquella *de la que* tenemos intención de hablar. Precisamente en este trayecto de la referencia identificante, encontramos por primera vez a la persona, en un sentido muy pobre del término, que distingue globalmente esta entidad de los cuerpos físicos. Identificar, en este estadio elemental, no es aún identificarse a sí mismo, sino identificar “algo”. (1996: 1)

Páginas después, Ricoeur apunta que “no son los enunciados los que refieren, sino los hablantes los que hacen referencia” (21), con lo que confirma su postura.

Regreso a los operadores de individualización. Consigné la descripción que hace Ricoeur de uno de ellos (el nombre propio), y ahora traigo a cuento los otros dos: descripciones definidas (del tipo: “el primer hombre que caminó por la luna”, 1996: 2) e indicadores (pronombres personales, deícticos, adverbios de tiempo, lugar, incluso los verbos conjugados). Veamos su funcionamiento con un ejemplo.

Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer Emperador, Shih Huang Ti, que asimismo dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él. [...]

Históricamente, no hay misterio en las dos medidas. Contemporáneo de las guerras de Aníbal, Shih Huang Ti, rey de Tsin, redujo a su poder los Seis Reinos y borró el sistema feudal [...] (Borges 2010: 13)

Hay en los párrafos citados una descripción definida del emperador (“hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china”; “dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él”), una revelación también de su nombre (Shih Huang Ti) y la construcción de un tiempo y espacio específicos (“contemporáneo de las guerras de

Aníbal”, “rey de Tsin”, etcétera). Bajo la perspectiva del texto de Ricoeur, el ensayista se valió de todos los operadores de individualización para delimitar a esta persona. Podemos decir que el procedimiento es el mismo que el de una narración, incluso considerar a Shih Huang Ti, más allá de las correspondencias históricas, como un personaje. En todo caso, el lector dirá que no hay mayor complejidad en ubicar dicho referente, aun cuando éste sea lejano en tiempo y espacio. Pero lo verdaderamente medular para nosotros es la presencia textual del ensayista, que, si revisamos otra vez, la encontramos en: “Leí, días pasados”. Dado que se trata de un libro de ensayos cuyo nombre de autor está consignado en la portada, el lector atribuye sin dificultad la acción de leer a Jorge Luis Borges.³ Además, el texto en cuestión, “La muralla y los libros”, tiene inscrito el lugar y el año de escritura: “Buenos Aires, 1950”. El lector puede corroborar en alguna enciclopedia si “Buenos Aires” y “1950” son datos afines a Borges. Sin embargo, menos por la forma del uso del verbo en primera persona y en tiempo pasado que por la manera de leer cierto tipo de textos, el lector ve detrás de esta expresión nada más y nada menos que a Borges.⁴ Como sea, preguntarnos sobre el ejercicio de lectura declarado es uno de nuestros cometidos principales. Hay marcas de persona, hay pistas con las que podemos reconstruir la instancia de empleo y corroborar o desechar la identificación entre el autor y su “representación formal”. Los verbos “ordenó” y “dispuso” corresponden a Shih Huang Ti; “leí” a alguien más que no

³ Otra es la lectura de Alberto Giordano: “¿Qué importa este detalle informativo?, ¿qué función cumple esta referencia imprecisa a la vida del ensayista? Tal vez sirva, por su inutilidad, como anuncio de que no es, el que nos ocupa, un texto de saber. Tal vez, por su tono anecdótico, que lo que sigue es, de algún modo, una narración, una historia de lecturas (como quien dice, una historia de aventuras)” (1991: 179).

⁴ Recurro de nuevo al propio Borges: “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída” (2010: 112). Confróntese la cita de Borges con esta otra de Chartier: “se hace necesario recordar que la lectura también tiene una historia (y una sociología) y que la significación de los textos depende de las capacidades, los códigos y las convenciones propias de las diferentes comunidades que constituyen, en la sincronía o la diacronía, sus diferentes públicos” (1997: 24).

está presentado con todos los operadores de individualización, que no se muestra de cuerpo entero, pero que tampoco debemos ignorar.

Entonces, ¿cómo leer estas marcas?, ¿qué papel juegan y en qué nivel (lingüístico o pragmático) se ubican?, ¿es una mera locución sometida a la categoría de persona?, ¿qué relación establece el lector con esta marca, a diferencia de las otras?, ¿no será que, como dice Ricoeur, “el lenguaje se inscribe en el plano mismo de la acción” (1996: 21), en el plano de la vida?:

recuerdo la fórmula de Récanati: «en el sentido de un enunciado se refleja el hecho de su enunciación» (*La transparence et l'énonciation*, p. 7). Tal declaración debería asombrarnos en la medida en que vincula la reflexividad a la enunciación tratada como un hecho, es decir, como un acontecimiento que se produce en el mundo. Lo que llamábamos hace un momento acto se ha convertido en un hecho, un acontecimiento que tiene lugar en el espacio común y en el tiempo público —en resumen, un hecho que acontece en el mismo mundo que los hechos y los estados de cosas enfocadas referencialmente por los enunciados declarativos o asertivos. (1996: 27)

Bajo dicha perspectiva, no es difícil creer, entonces, que los indicadores tengan una lectura en la realidad y que los límites entre los actos de habla del nombre propio y la escritura del nombre de autor convivan en el texto.

Por una parte, el análisis de los actos de discurso encuentra, en el funcionamiento de los indicadores, el complemento requerido para amarrar, por así decir, el enunciador a la enunciación. Por otro lado, los indicadores —«yo», «esto», «aquí», «ahora»— están disociados de las otras dos categorías de operadores de individualización introducidos en el primer estudio, a saber, los nombres propios y las descripciones definidas, los cuales son remitidos a la semántica, mientras que los primeros son atraídos al espacio de gravitación de la pragmática. (Ricoeur 1996: 24)

Diferenciar *enunciado* y *enunciación* es capital para reconocer la importancia de los elementos hasta aquí destacados (pronombre, verbo conjugado e indicadores). Si entendemos la enunciación (escrita) como un hecho, como algo que sucede, como algo real, entonces comprenderemos la distancia que hay con respecto del enunciado que sólo expresa ideas. Con otra terminología, Elías Palti diferencia muy bien lo anterior:

Las “ideas” (el nivel semántico) suponen *proposiciones* (afirmaciones o negaciones respecto del estado del mundo). Éstas no se encuentran determinadas contextualmente: el contenido semántico de una proposición (“qué se dice”) puede establecerse independientemente del contexto y modo específico de su enunciación. Las consideraciones contextuales remiten, en cambio, a la dimensión *pragmática* del lenguaje. Su unidad es el *enunciado* (*utterance*), no la *proposición* (*statement*). Lo que importa en el *enunciado* no es el significado (*meaning*), sino el sentido (*significance*). (Palti 2004: 34)

Prefiero, y en esto me apego más a la terminología de Ricoeur, el concepto de *enunciación* para declarar lo que Palti llama *enunciado*; es decir, y cito ahora a Bajtín, “la unidad de la comunicación discursiva” (1985: 262)⁵, pero, en este caso, puesta en el plano de la escritura; por otro lado, me parece pertinente la distinción que hace Palti entre significado y sentido, misma que adopto. De nuevo Palti:

[el sentido] refiere no sólo a “qué se dijo” (el contenido semántico de las ideas), sino también a “cómo se dijo”, “quién lo dijo”, “dónde”, “a quién”, “en qué circunstancias”, etc. La comprensión del *sentido* supone un entendimiento del *significado*; sin embargo, ambos son de naturaleza muy distinta. (2004: 34)

Usaré de manera indistinta las palabras *sentido*, descrita por Palti, y *situación*, acuñada por Liliana Weinberg (Cfr. 2006: 15-32). La ventaja de esta última radica en su expresividad, ya que nos remite al contexto de la enunciación; la ventaja de la primera está en que toda enunciación, además de los significados en el texto, tiene diversos significados en el contexto.⁶

b) *El ensayo como texto no ficcional*

Antes de responder la pregunta inicial es preciso describir algunos elementos formales del ensayo que son claves para entender el modo en el que suele leerse. La narratología ha

⁵ “Enunciado” en Bajtín debe entenderse como, bajo la terminología que adopto, “enunciación”. En el segundo capítulo retomo el texto de Bajtín que apenas menciono aquí.

⁶ Vienen muy a cuento las palabras que Daniel Balderston expresa sobre la necesidad del conocimiento del contexto para la comprensión de una obra: “La recuperación del «contexto» en, alrededor y fuera de un texto, pues, es una etapa necesaria para la interpretación del texto, aun cuando hablar de ello es necesariamente transgresivo, un «retorno de lo reprimido»” (1996: 33).

demostrado lo valioso que es “separar” a un autor de su narrador, aun cuando éste escriba en primera persona del singular y sea extra o heterodiegético. Muchas veces el narrador puede ser portavoz de las ideas del autor, compartir rasgos “físicos” o llevar su nombre; pero posee cierta independencia que lo distingue de su creador. En el ensayo no sucede así, quizá porque la construcción textual de la entidad ordenadora del discurso suele presentarse en primera persona del singular, en tiempo presente y adscribirse a la argumentación. Estas tres características son, a mi entender, claves para leer el ensayo como un texto no ficcional (en el siguiente capítulo se tratará con más amplitud este tema en función de Borges).

Veamos un ejemplo:

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas. Registraré unos pocos aquí, en orden cronológico. (Borges 2010: 80)

El ensayo “Kafka y sus precursores” se publicó en *La Nación* el 19 agosto de 1951 (Helft 1997). La fecha postrera marca la pauta para los textos previos, como lo veremos enseguida; pero lo primero que aparece en escena es el pronombre “yo”. Vamos a suponer con Benveniste que el lector “llena” el espacio del pronombre, dejemos que “destituya” al autor. El problema es que el pronombre “yo” está seguido de un verbo en pasado: “premedité”, que si bien no es exclusivo del autor, en este caso sugiere una reflexión particular e irreplicable de un individuo. El objeto directo contiene un término que parece cercano al enunciador, es decir, algo que efectivamente había premeditado y nombrado con la misma palabra: precursor. A estas alturas es difícil que el lector se sienta aludido, pues la acción de “premeditar un examen de los precursores de Kafka” corresponde única y exclusivamente a ese primer “yo”. Los verbos siguientes, también en pasado, son privativos del “yo” inicial y todos en conjunto muestran una evolución, digamos, sobre las

consideraciones del autor con respecto de la figura de Kafka. Se trata de una revisión de conciencia en sí misma.

La oración final importa tanto como las primeras: “Registraré unos pocos aquí, en orden cronológico”. El verbo en futuro “registraré” da la impresión de que la escritura y la lectura son simultáneas; esto es, que el lector tiene la sensación de conocer el proceso de escritura de forma paralela al proceso de lectura. Por supuesto que el texto está más que terminado, pero es interesante advertir cómo el tiempo verbal, pese al futuro “registraré”, se hace presente.

El tiempo presente del ensayo no es sólo el propio de la explicación (en contraste con el tiempo verbal que predomina en la narración), sino también el presente de la enunciación de un proceso inacabado, del que se da cuenta precisamente en el momento de su realización e inscripción. (Weinberg 2007: 50)

Asimismo, todos los verbos son imposibles de situar en el espacio (“premedité”, “pensé”, “creí”), pues pertenecen al estado de pensamiento de una persona. Aunque el tiempo transcurre, ese tiempo sólo existe en la mente del yo que premedita. Al no haber, digamos, un tiempo narrativo, las palabras se sitúan en los dominios de la argumentación. Sin duda la narración y la argumentación pueden convivir, pero si las pensamos como formas concéntricas, la argumentación en el ensayo se situaría en un nivel superior.

Lo específico de la construcción referencial o base semántica de los textos que se orientan por los principios del género argumentativo es que no constituye una elaboración imaginaria de estados, procesos y acciones, como sucede en las obras de ficción, sino que sus elementos proceden directamente de la realidad efectiva, por tanto, dependen de un modelo de mundo de lo verdadero. (Arenas Cruz 1997: 31)

El tiempo presente y el carácter argumentativo del ensayo son las causas por las que Lukács, con Montaigne de fondo, lo pensó como un juicio: “El ensayo es un juicio, pero lo

esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia [...], sino el proceso mismo de juzgar” (1985: 38).

Si lo anterior es cierto, bien vale la pena conjeturar sobre el sentido de la enunciación. Quiero decir que, del párrafo citado de “Kafka y sus precursores”, debemos extraer su situación: el punto (espacio-tiempo) desde el que se enuncia, el análisis de los contextos y accidentes de ese individuo a partir siempre del texto. Para tal cometido, recuperaré de forma escueta dos escritos previos del argentino.

He dicho que Borges publica su conocido ensayo “Kafka y sus precursores” el 19 de agosto de 1951; no obstante, conocía los textos de Kafka décadas atrás. En 1937, por ejemplo, publica una nota titulada “Franz Kafka” en la revista *El Hogar* (29 de octubre), en la que se lee: “Los hechos de la vida de este autor no proponen otro misterio que el de su no indagada relación con la obra extraordinaria” (Borges 2007 IV: 398). El adjetivo “extraordinaria” nos habla de una literatura poco común, casi única. A pesar de ello, desde esta primera nota, Borges percibe en Kafka cierto aire antiguo. Líneas más tarde, relaciona la paradoja de Zenón (Aquiles y la tortuga) con la trama de *El castillo* y *El proceso*:

Las otras dos [novelas] —*El proceso* (1925), *El castillo* (1926)— tienen un mecanismo del todo igual al de las paradojas interminables del eleata Zenón. [...] No me parece casual que en ambas novelas falten los capítulos intermedios: también en la paradoja de Zenón faltan los puntos infinitos que deben recorrer Aquiles y la tortuga. (2007: 398-399)

Otro de los textos donde Borges premedita el asunto es el ensayo “Nathaniel Hawthorne”, que, como dice la nota al pie de página en *Otras inquisiciones*, fue “una conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, en marzo de 1949” (Borges

2010: 45). Aunque la idea de precursor puede rastrearse décadas atrás, en “Nathaniel Hawthorne” está ya definido el concepto⁷:

Aquí, sin desmedro alguno de Hawthorne, yo desearía intercalar una observación. La circunstancia, la extraña circunstancia, de percibir en un cuento de Hawthorne, redactado a principios del siglo XIX, el sabor mismo de los cuentos de Kafka que trabajó a principios del siglo XX, no debe hacernos olvidar que el sabor de Kafka ha sido creado, ha sido determinado, por Kafka. “Wakefield” prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica, y afina, la lectura de “Wakefield”. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica. Así ¿qué sería de Marlowe sin Shakespeare? (2010: 51-52)

Con lo anterior quiero explicar cómo la nota de la revista *El Hogar* y la conferencia “Nathaniel Hawthorne” tienen relación directa con el proceso de premeditación del *yo* que abre el ensayo “Kafka y sus precursores”. Cada uno de los verbos de ese primer párrafo refleja la incursión del ensayista (del autor) en la literatura de Kafka; es decir, la individualidad de la voz se hace presente. “Todo enunciado, oral o escrito, primario o secundario, en cualquier esfera de la comunicación discursiva, es individual y por lo tanto puede reflejar la individualidad del hablante (o del escritor), es decir puede poseer un estilo individual” (Bajtín 1985: 231). Con razón la crítica ha hecho hincapié en la importancia del nombre y la firma como rasgos elementales del ensayo. Para Weinberg, la inscripción del nombre representa un conglomerado de atributos propios del sujeto enunciadador.

El novelista encontró por muchos años amparo en las convenciones del relato y en la posibilidad de adoptar diversas voces narrativas. El poeta, por su parte, en la voz de un sujeto totalmente íntimo, hecho expresión pura, emancipado incluso de un nombre. Muchos escritores optaron así por eludir, enmascarar y omitir el problema del nombre, a pesar de que uno de los rasgos de la gran novela y la gran poesía contemporáneas es, precisamente, el desenmascaramiento de esa situación. Para el caso del ensayo, la cuestión del nombre propio es ineludible, puesto que se vincula a otro problema central: el de la responsabilidad por la propia obra, responsabilidad que se manifiesta siempre a través de la firma que la acompaña. (2001: 43)

⁷ Costa Picazo sugiere que la idea de precursor se delimita con mucha anterioridad: “Ya en estos dos breves comentarios a la obra de Kafka [se refiere a dos notas del año 1937], adelanta Borges la observación crítica más importante sobre Kafka: la creación de sus precursores”. Me parece que la idea de verdad adquiere madurez, como digo, en la conferencia sobre “Nathaniel Hawthorne”, de 1949.

Antes había dicho Liliana Weinberg:

Quien habla está adscrito a un orden determinado, carga con señas de identidad social, nacional, regional. El nombre reproduce de forma íntima e individualizada la historia de nuestra familia, el orden jerárquico de nuestra sociedad, nuestra propia posición en el mundo cultural que heredamos. (2001: 40)

El nombre evoca así un complejo entramado de características y experiencias insustituibles. Dichos rasgos pueden entenderse como la base de la responsabilidad. Tanto el pacto de responsabilidad como el carácter no ficcional del ensayo sugieren uno de los mayores elementos distintivos del género: la buena fe. “El término remite así tanto a la posibilidad de confiar en las palabras como a la de persuadir sobre la base de la autenticidad de lo afirmado” (Weinberg 2001: 14). La responsabilidad, la buena fe, lo auténticamente afirmado, así como la búsqueda de la verdad, serán tema del siguiente capítulo. Lo importante aquí es destacar que el uso de la primera persona, del tiempo presente, de los indicadores y de la argumentación como género predominante desvían nuestra posible lectura “narrativa” a dimensiones, si se quiere, fácticas.⁸

Regreso, entonces, a la pregunta inicial antes de pasar a otras cuestiones no menos importantes: ¿a quién representa la voz ensayística? Más que representar, quizá sea mejor decir que todo texto construye “una identidad autoral” que puede o no relacionarse con la persona que escribe, viste y calza. Como dice Derrida: “La identidad nunca está dada, recibida o alcanzada; no, sólo se sufre el proceso interminable, indefinidamente fantasmático de la identificación” (1996: 171-172). Quizá sea mejor darle un giro a la pregunta para obtener una respuesta más útil y menos arriesgada: ¿puede *identificarse* en un ensayo la construcción textual de la voz ensayística con el autor? Sin duda.

⁸ A diferencia de la narrativa, el ensayo carece de la descripción de un personaje que pueda asociarse con el autor. Este personaje o voz (para el caso de los narradores omniscientes) suele desenvolverse en eso que Luz Aurora Pimentel (2002: 10 y ss) destaca de varios críticos: la creación de un mundo. La voz ensayística, en ese sentido, está condenada a vivir en la extradiégesis.

2. Voz ensayística

Frente a las diversas denominaciones de una identidad textual creadora en las que suele delegarse la responsabilidad del autor (“el yo del ensayo”, “yo ensayístico” o simplemente “el ensayista”), propongo la noción de *voz ensayística*. Parto de este concepto: *La voz ensayística es la manifestación textual de un sujeto enunciador en el ensayo*. Hago hincapié en la expresión “manifestación textual”. El verbo “manifestar” me parece pertinente para dar a entender lo que con Ricoeur afirmé páginas atrás: la enunciación como un hecho, como una cosa más del mundo. Otros verbos que definen el verbo manifestar, según el DRAE, son *declarar, descubrir, exponer, tomar parte de*, etcétera. Entiendo como “manifestación textual” no sólo la representación escritural, también la participación de la escritura en una situación determinada. Asimismo, veo al “sujeto enunciador” como la entidad inmersa en esa situación.

Ahora bien, me rehúso a creer que la voz ensayística es el yo implícito del autor en el ensayo. He preferido el término “voz” porque deslinda la cuestión de identidad unívoca, que sugiere el pronombre “yo”, a una noción mucho más polisémica. *Voz* como capacidad del ser humano (en este caso, el habla en la escritura), *voz* como poder o facultad de responsabilidad, *voz* como principio de diálogo. He tenido cuidado desde el apartado anterior de no igualar por completo la figura de autor con la voz ensayística, entre otras cosas, porque la voz ensayística de *Otras inquisiciones* presenta diversos matices que impiden pensar siempre en el autor o, en todo caso, se trata de una escritura que posibilita la inclusión o negación de otro sujeto enunciador. Es muy probable que, en el grueso de los

ensayistas, voz y autor sean uno mismo (aun cuando haya cambios en las marcas formales de persona).⁹ No otra cosa postulan varios pasajes de Montaigne:

quiero sólo mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria, sin estudio ni artificio, porque soy yo mismo a quien pinto. Mis defectos se reflejarán a lo vivo: mis imperfecciones y mi manera de ser ingenua, tanto como la reverencia pública lo consienta. Si hubiera yo pertenecido a esas naciones que se dice que viven todavía bajo la dulce libertad de las primitivas leyes de la naturaleza, te aseguro que me habría pintado bien de mi grado de cuerpo entero y completamente desnudo. (“El autor al lector”, 1997: 31)

Creo que una lectura de este tipo contradice parte de la naturaleza literaria de la prosa. El ensayo, cito a Lukács, es “un arte y no una ciencia” (1985: 16) y todo discurso, adecuado en la escritura, puede estar regido por prácticas comunes de la narrativa, entre otras, de la ficción. En “El ensayista, el autor” traté de demostrar con breves palabras la inevitable presencia de un sujeto enunciador (en cualquiera de sus facetas, digamos, de autor, nombre propio, etcétera) en la escritura, con el fin de explicar por qué suele leerse este género como un texto argumentativo y, por ende, más “apegado” a la realidad fáctica. Por otra parte, el deseo de Montaigne de mostrarse *tal como es* evade (no sé con cuánto éxito) los terrenos de la ficción que toda escritura supone. El asunto, entonces, no sólo radica en la equiparación del autor con la escritura, sino en el discernimiento de los matices y la configuración del sujeto enunciador en el texto. Asegurar que el autor y su voz son una sola cosa y que ninguno sufre cambios equivale a simplificar algunos problemas propios de la escritura. Por ello, prefiero valerme de la idea de identificación, entendida como un proceso de asimilación que depende, por un lado, de los rasgos formales distintivos de un sujeto enunciador y, por otro, de la competencia mayor o menor del lector en el proceso mismo de dicha asimilación.

⁹ La forma impersonal es quizá la más común en la redacción de un ensayo. Se tiene la creencia de que dota de cierta “humildad” a las proposiciones.

Quiero, sin contradecir el apartado anterior, explorar los límites de lo que llamo *identificación* a) *única*, b) *múltiple* y c) *cero* de la voz ensayística en Borges. Creo que esta clasificación, más allá de establecerla como modelo formal, servirá para comprender mejor la ensayística del argentino y, sobre todo, para dilucidar con puntos de referencia específicos el concepto de voz ensayística. Utilizo el ensayo “Magias parciales del *Quijote*” para ejemplificar lo anterior.

Postergo el análisis del primer párrafo porque lo comentaré con más amplitud después. Baste decir que se asoma desde el inicio una primera persona del singular, cuya función es mostrar sus observaciones sobre el *Quijote*. Me concentro así en el inicio del segundo párrafo:

Cotejado con otros libros clásicos (la *Iliada*, la *Eneida*, la *Farsalia*, la *Comedia* dantesca, las tragedias y comedias de Shakespeare), el *Quijote* es realista; este realismo, sin embargo, difiere esencialmente del que ejerció el siglo XIX. Joseph Conrad pudo escribir que excluía de su obra lo sobrenatural, porque admitirlo parecía negar que lo cotidiano fuera maravilloso. (2010: 42)

La voz ensayística establece dos puntos lejanos entre sí (el primero de ellos es la literatura clásica; el segundo, la literatura realista) y dice que el *Quijote* no puede inscribirse ni en uno ni en otro. A partir de este esquema, postula que el *Quijote* es menos fantástico, o más realista, en comparación con la literatura clásica; pero, con respecto de la literatura realista, más fantástico. De inmediato se ubica con entera libertad en el tiempo de Cervantes, mejor aún, en el pensamiento de Cervantes, y explica que lo real y lo poético para el español eran antónimos. Pero, dado que Cervantes estaba instalado en lo maravilloso (maravilloso para nosotros; realista para él), “éste tenía que figurar” de otra forma. Uso de manera irreverente las palabras “maravilloso”, “fantástico” y “realista” porque la clasificación, según nos quiere dar a entender el ensayo, es inoperante en

Cervantes. En todo caso, el ensayo nos hace suponer que el tipo de literatura creada por el español estaba en disputa con otros. Muchos de los pasajes de la literatura de caballerías, por ejemplo, fueron los modelos que después Cervantes parodió desde *su* realismo. Según la voz ensayística, Cervantes confunde los planos de realidad y ficción desde ese realismo como consecuencia de la inevitabilidad de lo maravilloso. Hay, en fin, un movimiento constante en la perspectiva de la voz ensayística desde la cual fundamenta su ensayo.

El calificativo “parciales” que adorna el título se refiere tal vez al hecho de que Cervantes huyó de los pasajes mágicos de la época; pero, al evitarlo, incurrió en lo que para nosotros son nuevos trucos ficcionales. Esta genialidad de Cervantes, como sabemos, dio paso a la confusión de un nivel narrativo con otro: el cura (amigo de Cervantes) y el barbero revisan la biblioteca de don Quijote y encuentran *La Galatea*; el narrador reafirma lo que los personajes ven, como si no lo supiera *de facto*; los personajes de la Segunda parte conocen la Primera; un personaje de la Segunda parte, pero del *Quijote* de Avellaneda, certifica ante notario que don Quijote (el de Cervantes) es el auténtico, etcétera. Y concluye Borges:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa, tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (44)

Me interesa destacar los cambios de pronombres en este párrafo. Primero, el uso de “nos” en un ensayo que desde el principio atribuimos a una primera persona del singular (“Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y quizá muchas veces; la discusión de su novedad *me interesa* menos que la de su posible verdad”, 2010: 63; las cursivas son mías). En dos ocasiones aparece “nos” y contrasta de inmediato con el

cambio a una primera del singular: “creo”, que se vuelve a difuminar a una primera del plural más extensiva aún: “nosotros, sus lectores”. La diferencia de voz es reveladora. “Creo” expresa una lectura particular del caso, una propuesta; pero el sujeto de la enunciación se disuelve porque también es partícipe del juego ficcional descubierto. La primera persona del plural engulle a este, digamos, yo ensayístico y, al mismo tiempo, al lector que ha venido siguiendo sus conjeturas; es decir, en el “nosotros” están los lectores del ensayo y el propio ensayista.

En el tema anterior revisé el primer párrafo de “Kafka y sus precursores”, en el que, según mi lectura, el texto delimita una sola conciencia en movimiento a lo largo del ensayo. En este caso, a pesar de la existencia de una voz dominante, la del ensayista, el texto hace partícipe al lector cuando la voz ensayística pasa de “yo” a “nosotros” (yo + tú). Para Benveniste, “«tú» es necesariamente designado por «yo» y no puede ser pensado fuera de una situación planteada a partir de «yo»; y, al mismo tiempo, «yo» enuncia algo como predicado de «tú»” (1975: 164). Claro que el texto de Borges sugiere una mayor inclusión porque se trata de la primera persona pero del plural, de un predicado compartido entre lector y autor como lector. Las circunstancias afectan del mismo modo a la primera y segunda personas. La voz ensayística no sólo implica de forma textual la existencia de otro sujeto enunciadador, pues en este ejemplo el lector participa de la escritura y la reflexión, sino que ambos comparten la naturaleza ficcional declarada en el texto. “Este prodigioso cierre [...] otorga al ensayo un inesperado y vertiginoso final, y al hacerlo lo convierte en género próximo al de la ficción” (Weinberg 1999: 137).

Pero hay otro momento del ensayo en el que el uso de “nosotros” nos obliga a preguntarnos a qué tipo de lector se dirige Borges:

A las vastas y vagas geografías del *Amadís* opone los polvorientos caminos y sórdidos mesones de Castilla; imaginemos a un novelista de nuestro tiempo que destacara con sentido paródico las estaciones de aprovisionamiento de nafta. (Borges 2010: 63)

A diferencia del “nosotros” previo, que incluye a cualquier lector del *Quijote*, incluso al ensayista, este “imaginemos” quizá se refiera a un lector más cercano en circunstancias, si no es que contemporáneo, al sujeto enunciador. El uso de la palabra “nafta”, que en algunos países de Sudamérica es la forma para denominar a la gasolina, funciona como cómplice en la elección de un tipo de lector. Revisaré otros ejemplos de mayor trascendencia más adelante. Por ahora basta con decir que este ensayo propone un diálogo entre entidades similares (autor, lector), por lo que efectivamente la lectura de “Magias parciales del *Quijote*” se inserta en la realidad.

Una obra es eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella; al mismo tiempo, igual que la réplica de un diálogo, una obra está separada de otras por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos discursivos. (Bajtín 1985: 265)

Ahora bien, consciente del reduccionismo didáctico, considero el caso de Montaigne como ejemplo de lo que llamaré identificación única, es decir, aquella que remite constantemente a la particularidad del autor. El inicio de “Kafka y sus precursores” sigue esta misma línea; el final de “Magias parciales del *Quijote*” ilustra, por otro lado, lo que denominaré identificación múltiple. Con ella me refiero a la posibilidad de que autor y lector sean aludidos por el ensayo. Con el término “identificación” no quiero decir que la voz ensayística posea una identidad. Las identidades son tan cambiantes como la propia voz, aun cuando un mismo pronombre las represente. Incluso el narrador de una novela o un relato muchas veces cambia su comportamiento conforme avanzan las páginas. El narrador del *Quijote*, pese a que nadie duda de su omnisciencia o, más bien dicho, de que se

trate de un narrador extradiegético-heterodiegético, se comporta en ocasiones como si no lo fuera. De la misma manera sucede con los ensayos de *Otras inquisiciones*. Al pensar el libro como un volumen, la voz ensayística, como se verá en el siguiente capítulo, sugiere líneas contextuales o temáticas fáciles de trazar, pero la identidad última del sujeto enunciator es tan cambiante que resulta imposible aprehenderla. Por tal motivo, he preferido el término “identificación” frente al de “identidad”. La primera supone la correspondencia entre dos o más cosas, el proceso de equiparar, por ejemplo, circunstancias o atributos de uno u otro sujeto enunciator. Proceso por demás inacabado, nunca definitivo. Identidad, en cambio, expresa igualdad entre dos cosas. “Cualidad de idéntico” es como la define el DRAE. Sostengo que la voz ensayística y el autor o la voz ensayística y el lector nunca serán idénticos. Como digo, se trata de una voz con la que autor y lector pueden sentirse identificados, cada uno de diferente o similar manera, pero con matices siempre por descubrir. La voz ensayística no postula o reconstruye una situación de maniobra única, inamovible; antes bien, flexible o dinámica. Su revelación es sólo un atisbo de identidad. “La identidad nunca está dada, recibida o alcanzada; no, sólo se sufre el proceso interminable, indefinidamente fantasmático de la identificación” (Derrida 1996: 171-172). La voz, en suma, posibilita la “presencia” del autor y del lector en ese eterno diálogo que es el texto.

Pero en Borges hay otro fenómeno digno de considerarse. Se trata de la identificación cero; esto es, cuando la voz ensayística, aunque de nuevo hay una implicación de sujeto o sujetos, no se revela de manera textual. Veamos.

El ensayo “El enigma de Edward Fitzgerald”, también de *Otras inquisiciones*, vincula dos figuras literarias: Umar ben Ibrahim al-Khayyami y Edward Fitzgerald. Ambos

son, bajo la perspectiva de la voz ensayística, esencialmente el mismo poeta. El inicio del texto nos sugiere la lectura de un relato, una crónica o incluso algún pasaje histórico:

Un hombre, Umar ben Ibrahim, nace en Persia, en el siglo XI de la era cristiana (aquel siglo fue para él el quinto de la Hégira), y aprende el *Alcorán* y las tradiciones con Hassán ben Sabbáh, futuro fundador de la secta de los Hashishin o Asesinos, y con Nazim ul Mulk, que será visir de Alp Arslán, conquistador del Cáucaso. Los tres amigos, entre burlas y veras, juran que si la fortuna, algún día, da en favorecer a uno de ellos, el agraciado no se olvidará de los otros. (2010: 61)

El secreto está en la posición externa de la voz ensayística (o narrador), en su poca intervención lingüística. Es cierto que más adelante aparece el pronombre “nosotros”, pero lo que me interesa resaltar por ahora es la forma “sin sujeto” en la que se presenta el ensayo. Tal como dice Benveniste,

de la 3ª persona, un predicado es enunciado, sí, sólo que fuera de “yo-tú”; de esta suerte tal forma queda exceptuada de la relación por la que “yo” y “tú” se especifican. En este punto y hora la legitimidad de esta forma como “persona” queda en tela de juicio. (1975: 164)

Hay una voz ensayística, por supuesto, pero ésta trata, en la medida de lo posible, de no intervenir para lograr el efecto deseado, a saber, la sensación de que tanto Ibrahim como Fitzgerald estaban predestinados a ser uno mismo, y que no es la percepción de la voz ensayística la que construye el puente entre ambos. Por ello denomino identificación cero a esta estrategia discursiva.

Toda colaboración es misteriosa. Ésta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta. (Borges 2010: 63)

Para finiquitar lo anterior, recupero las palabras de Benveniste con respecto de la categoría de persona: “el verbo es, con el pronombre, la única especie de palabras que está sometida a la categoría de persona” (1975: 161). La identificación, única o múltiple, depende en gran medida del pronombre o del verbo, al igual que de otros indicadores; pero

muchas veces la identificación única se hace presente aun cuando estas categorías lingüísticas no se prefieran en la escritura. Aquí un ejemplo:

El 20 setiembre de 1792, Johann Wolfgang von Goethe (que había acompañado al duque de Weimar en un paseo militar a París) vio al primer ejército de Europa inexplicablemente rechazado en Valmy por unas milicias francesas y dijo a sus desconcertados amigos: “En este lugar y el día de hoy, se abre una época en la historia del mundo y podemos decir que hemos asistido a su origen”. Desde aquel día han abundado las jornadas históricas y una de las tareas de los gobiernos (singularmente en Italia, Alemania y Rusia) ha sido fabricarlas o simularlas, con acopio de previa propaganda y de persistente publicidad. Tales jornadas, en las que se advierte el influjo de Cecil B. de Mille, tienen menos relación con la historia que con el periodismo. (Borges 2010: 118)

El citado párrafo, que corresponde al ensayo “El pudor de la historia”, también de *Otras inquisiciones*, cambia completamente de tono luego de la cita de Goethe. Parece exaltar al principio la fecha histórica, pero termina contradiciendo la idea. Luego de la cita, como digo, la voz ensayística, sin aparecer en la forma de un verbo conjugado o de un pronombre, desacredita las líneas previas. Frente a las jornadas históricas autodenominadas así por sus actores, jornadas de heroicidad al estilo Hollywood, la voz ensayística de identificación única opone la idea de que los verdaderos acontecimientos históricos son más “pudorosos”, menos promovidos, menos simulados.¹⁰ Corté de manera intencionada el párrafo citado, pues de inmediato leemos “yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas” (2010: 118). “Yo he sospechado” define la presencia de identificación única de manera inequívoca, pero desde antes el lector la sospecha a través de la ironía.

Las tres nociones tienen como objetivo describir el comportamiento de la voz ensayística. Entiendo que conjeturar sobre ella abre la posibilidad de conocer no sólo

¹⁰ Es curioso, valga el paréntesis, que el periódico *La Nación*, donde se publicó por primera vez “El pudor de la historia”, haya ilustrado el texto con una imagen de Goethe.

algunos accidentes y contextos a los que estuvo sometido el autor, sino su reacción literaria frente a ellos, en otras palabras, conocer un poco del sentido de la enunciación.

Vuelvo, entonces, a la definición primera de voz ensayística. Había dicho: *La voz ensayística es la manifestación textual de un sujeto enunciador en el ensayo*. Después de los ejemplos anteriores, creo pertinente precisar el concepto en función de Borges. *La voz ensayística es la manifestación textual de la posible identificación de un sujeto enunciador*. Cabe señalar que el sujeto enunciador puede ser el autor o el lector. En el caso de la identificación cero, la presencia textual del sujeto enunciador está asociada con el hecho de soslayar elementos discursivos que determinen su presencia.

II. Matices y configuración de la voz ensayística en *Otras inquisiciones*

1. Situación de la voz ensayística

a) *La triple identificación*

Parto de las tres maneras, según mi análisis, en las que se expresa la voz ensayística en *Otras inquisiciones*. En principio, mi lectura se basa en la forma; es decir, en los cambios y virajes del uso de pronombres y otros recursos lingüísticos al interior de un texto, cuyo fin es sugerir la existencia de un sujeto enunciador. La noción de identificación apunta también a los diferentes comportamientos de los sujetos enunciadorees a partir de la presencia y ausencia de elementos lingüísticos.

La *identificación única* es, por supuesto, la más socorrida. He dicho que la identificación única nos remite a un solo sujeto enunciador, en este caso, el autor. Así lo advierte Daniel Balderston en su texto “Borges, ensayista”:

Uno de los rasgos más desconcertantes del uso del género por parte de Borges (por lo menos después del momento enfático inicial de su adscripción al vanguardismo ultraísta) es la naturaleza muy personal de su escritura en estos textos, y la manera tentativa con que arriesga una nueva interpretación de la evidencia que está comentando. (2000: 119)

Creo entrever en la identificación única tres facetas: la primera contribuye a la caracterización de un lector, pues se acompaña de títulos de libros y revelaciones literarias e intelectuales personales, como puede notarse en:

- El inicio de “El *Biathanatos*”:

A De Quincey (con quien es tan vasta mi deuda que especificar una parte parece repudiar o callar las otras) debo mi primera noticia del *Biathanatos*. (2010: 71)

- “La flor de Coleridge”:

Una observación última. Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Asséns, fue De Quincey. (20)

- “El tiempo y J. W. Dunne”:

En el número 63 de *Sur* (diciembre de 1939) publiqué una prehistoria, una primera historia rudimental, de la regresión infinita. No todas las omisiones de ese bosquejo eran involuntarias: deliberadamente excluí la mención de J. W. Dunne, que ha derivado del interminable *regressus* una doctrina suficientemente asombrosa del sujeto y del tiempo. (24)

- “Kafka y sus precursores”:

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas. Registraré unos pocos aquí, en orden cronológico. (80)

De las tres facetas, ésta es sin duda la más cercana a la configuración de una identidad autoral. Previamente seguí, en la medida de lo posible, las revelaciones del primer párrafo de “Kafka y sus precursores”. Todos los datos son, de alguna forma, verificables. Asimismo, el lector puede buscar correspondencias entre los autores enlistados al final de

“La flor de Coleridge” y la literatura de Borges para corroborar, digamos, la veracidad de lo dicho.

La segunda faceta de la voz ensayística de identificación única tiene que ver con el valor propositivo que todo ensayo exige. Me refiero al despliegue del juicio crítico con base en argumentos y experiencias de lectura. Veamos:

- “Sobre Oscar Wilde”:

Mencionar el nombre de Wilde es mencionar a un *dandy* que fuera también poeta, es evocar la imagen de un caballero dedicado al pobre propósito de asombrar con corbatas y con metáforas. También es evocar la noción del arte como un juego selecto o secreto [...]. Es evocar el fatigado crepúsculo del siglo XIX y esa opresiva pompa de invernáculo o de baile de máscaras. Ninguna de estas evocaciones es falsa, pero todas corresponden, lo afirmo, a verdades parciales y contradicen, o descuidan, hechos notorios. (64)

- “El primer Wells”:

Quienes dicen que el arte no debe propagar doctrinas, suelen referirse a doctrinas contrarias a las suyas. Desde luego, tal no es mi caso; agradezco y profeso casi todas las doctrinas de Wells, pero deploro que éste las intercalara en sus narraciones. (70)

- “Pascal”:

Mis amigos me dicen que los pensamientos de Pascal les sirven para pensar. Ciertamente, no hay nada en el universo que no sirva de estímulo al pensamiento; en cuanto a mí, jamás he visto en esas memorables fracciones una contribución a los problemas, ilusorios o verdaderos, que encaran. Las he visto más bien como predicados del sujeto Pascal, como rasgos o epítetos de Pascal. (74)

- “El ruiseñor de Keats”:

Cinco dictámenes de cinco críticos actuales y pasados he recogido; entiendo que de todos el menos vano es el de la norteamericana Amy Lowell, pero niego la posición que en él se postula entre el efímero ruiseñor de esa noche y el ruiseñor genérico. La clave, la exacta clave de la estrofa, está, lo sospecho, en un párrafo metafísico de Schopenhauer, que no leyó nunca. (86)

He citado algunos momentos en los que la voz ensayística emprende el comienzo de una reflexión profunda sin antes negar o modificar otras interpretaciones. En “El primer

Wells”, por ejemplo, se pronuncia en contra de las posturas políticas que Wells evidencia en sus textos; declara que tales posturas son plausibles, de hecho admite compartirlas, pero no aprueba su inclusión en la literatura. En cada negación o afirmación, la voz ensayística nos revela algo de sí misma. Contrastar, por ejemplo, la forma en la que Wells se sirve de la literatura para expresar su ideología y la manera en la que se lleva a cabo en *Otras inquisiciones* es una de las directrices de análisis que la propia voz ensayística permite.

En todos los casos, hay de nuevo una primera persona del singular. La voz ensayística sigue siendo de identificación única porque los asuntos tratados pasan por una conciencia crítica que aprueba o desaprueba lecturas, postulados, traducciones... A veces, pocas veces, es afirmativa; siempre autocrítica. “Esta pose tentativa y autocrítica es una de las contribuciones más atractivas que aporta Borges al ensayo latinoamericano, que tan a menudo tiende a ser enfático (recuérdense, por ejemplo, tantos ensayos de Octavio Paz)” (Balderston 2000: 119).

La tercera faceta apela a un yo-aquí-ahora, por lo que nos obliga a revisar la instancia de empleo bajo la cual se inscribe el ensayo. Aquí los ejemplos:

- “Las alarmas del doctor Américo Castro”:

En la página 122, el doctor Castro ha enumerado algunos escritores cuyo estilo es correcto; a pesar de la inclusión de mi nombre en ese catálogo, no me creo del todo incapacitado para hablar de estilística. (33)

- “Anotación al 23 de agosto de 1944”:

Esa jornada populosa me deparó tres heterogéneos asombros: el grado físico de mi felicidad cuando me dijeron la liberación de París; el descubrimiento de que una emoción colectiva puede no ser innoble; el enigmático y notorio entusiasmo de muchos partidarios de Hitler. (95)

- “La muralla y los libros”:

La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado. (14)

- “Sobre el «Vathek» de William Beckford”:

La broma de Carlyle predecía nuestra literatura contemporánea: en 1943 lo paradójico es una biografía de Miguel Ángel que tolere alguna mención de las obras de Miguel Ángel. (97)

Dos citas quiero comentar. La primera pertenece a “Anotación al 23 de agosto de 1944”. Sin que el lector lo sepa de cierto, bien puede intuir que se trata de una reacción inmediata a un suceso particular, y que dicha reacción nos hace pensar en un acontecimiento histórico. Algo más íntimo, menos evidente, es la declaración de la ceguera en “La muralla y los libros”.

La *identificación múltiple* justifica la participación del lector de manera textual; pero, en más de una ocasión, la voz ensayística apela a un lector determinado por su tiempo y espacio específicos. Es muy interesante notar cómo Borges intuye la doble posibilidad del pronombre “nosotros” que Benveniste había descrito desde el terreno de la lingüística.

“Nosotros” se dice de una manera cuando es “yo + vosotros”, y de otra para “yo + ellos”. Son las formas inclusiva y exclusiva [...] El plural exclusivo (“yo + ellos”) consiste en una yunción de las dos formas que se oponen como personal y no-personal en virtud de la “correlación de persona”. Por el contrario, la forma inclusiva (“yo + vosotros”) efectúa la yunción de las personas entre las que existe la “correlación de subjetividad”. (1975: 169-170)

Por ello diferencio dos procedimientos: el primero atañe a cualquier lector en el tiempo. La voz ensayística trata de llevar al lector a sus terrenos argumentativos y afirmar con él aquello que en principio parecía restrictivo del autor. Así se expresa en:

- “El ruiseñor de Keats”:

El ruiseñor, en todas las lenguas del orbe, goza de nombres melodiosos (*nightingale*, *nachtigall*, *usignolo*), como si los hombres instintivamente hubieran querido que éstos no desmerecieran del canto que los maravilló. Tanto lo han exaltado los poetas que ahora es un poco irreal; menos afín a la calandria que al ángel. Desde los enigmas sajones del *Libro de Exeter* [...] hasta la trágica *Atalanta* de Swinburne, el infinito ruiseñor ha cantado en la literatura británica; Chaucer y Shakespeare lo celebran, Milton y Matthew Arnold, pero a John Keats unimos fatalmente su imagen como a Blake la del tigre. (88)

- “El sueño de Coleridge”:

¿Qué explicación preferiremos? Quienes de antemano rechazan lo sobrenatural (yo trato, siempre, de pertenecer a ese gremio) juzgarán que la historia de los dos sueños es una coincidencia, un dibujo trazado por el azar, como las formas de leones o de caballos que a veces configuran nubes. [...] Más encantadoras son las hipótesis que trascienden lo racional. Por ejemplo, cabe suponer que el alma del emperador, destruido el palacio, penetró en el alma de Coleridge, para que éste lo reconstruyera en palabras, más duraderas que los mármoles y metales. (22-23)

- “De las alegorías a las novelas”:

Para todos nosotros, la alegoría es un error estético. (109)

El final de “El ruiseñor de Keats” es, por supuesto, la declaración de una voz ensayística única que intenta convencer o, más bien, que incluye la opinión “afín” del lector. Una buena parte de los lectores de Borges sabe que el tigre es uno de tantos símbolos que acuñó para su literatura. La voz ensayística da por sentado que el lector también asocia la figura del tigre a Blake. (Quizá después de Borges sea inevitable.) En “El sueño de Coleridge”, a su vez, la voz ensayística busca una explicación “lógica” (pues trata de pertenecer al grupo de los escépticos) del porqué Coleridge y el emperador Kublai Khan tuvieron un mismo sueño y cada uno lo llevó a la realidad de manera distinta: un poema y un palacio, respectivamente. No sin habilidad, la voz ensayística pregunta qué explicación prefieren él y el lector (porque ambos son autocríticos y probablemente escépticos).

El otro tipo de identificación múltiple postula una cercanía entre sujetos enunciadore. Ocurre cuando la voz ensayística y el lector son testigos de un mismo tiempo y/o espacio.

- “El pudor de la historia”:

Hay un sabor que nuestro tiempo (hastiado, acaso, por las torpes imitaciones de los profesionales del patriotismo) no suele percibir sin algún recelo: el elemental sabor de lo heroico. (119)

- “Valéry como símbolo”:

Paul Valéry nos deja, al morir, el símbolo de un hombre infinitamente sensible a todo hecho y para el cual todo hecho es un estímulo que puede suscitar una infinita serie de pensamientos. De un hombre que trasciende los rasgos diferenciales del yo y de quien podemos decir, como William Hazlitt de Shakespeare: *He is nothing in himself*. [...] De un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden. (60)

- “Nuestro pobre individualismo”:

El argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse a la circunstancia de que, en este país, los gobiernos suelen ser pésimos o al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. [Y en el final del ensayo:] El nacionalismo quiere embelesarnos con la visión de un Estado infinitamente molesto; esa utopía, una vez lograda en la tierra, tendría la virtud providencial de hacer que todos anhelaran, y finalmente construyeran, su antítesis. (34-35)

A diferencia del caso anterior, el lector conserva su individualidad. No hay ningún momento en el que, digamos, la voz ensayística piense por el lector. De alguna forma lo involucra sin traicionar su pensamiento. Es cierto que se aprecia bien a bien una postura, que hay una opinión propia; pero también es cierto que la voz ensayística no ocupa el lugar que de por sí corresponde al lector, en este caso, contemporáneo. Invita, trata de convencer, ofrece su visión del mundo; pero no se declara ni con la verdad ni con el lector de su lado. El lector es, más bien, un ente indeciso, un punto de conflicto que no ha tomado parte y del

que la voz ensayística solicita una reacción. Como señala Luz Rodríguez a partir de las notas que escribe Borges en la revista *El Hogar*, “el objetivo borgeano no es sin embargo el de reemplazar una norma por otra, sino el de transformar al público en lectores que piensen por sí mismos y dejen de ser carne de cañón para la propaganda” (2000: 27).

Por último, cuando los pronombres y los verbos conjugados no corresponden a un sujeto enunciator, sino a un nombre interior al texto; cuando se abre la posibilidad de que esos nombres, pese a su existencia histórica, sean leídos como personajes, supeditados a una voluntad superior; cuando el texto cobra cierta independencia e incluso la argumentación se reduce y da paso a la narración, significa que la *identificación* de la voz ensayística es igual a *ceró*.¹¹

- “El ruiseñor de Keats”:

Quienes han frecuentado la poesía lírica de Inglaterra no olvidarán la “Oda a un ruiseñor” que John Keats, tísico, pobre y acaso infortunado en amor, compuso en un jardín de Hampstead, a la edad de veintitrés años, en una de las noches del mes de abril de 1819. Keats, en el jardín suburbano, oyó el eterno ruiseñor de Ovidio y de Shakespeare y sintió su propia mortalidad y la contrastó con la tenue voz imperecedera del invisible pájaro. (86)

- “De alguien a nadie”:

En el principio, Dios es los Dioses (Elohim), plural que algunos llaman de majestad y otros de plenitud y en el que se ha creído notar un eco de anteriores politeísmos o una premonición de la doctrina, declarada en Nicea, de que Dios es Uno y es Tres. (103)

- El citado ejemplo de “El enigma de Edward Fitzgerald”:

Un hombre, Umar ben Ibrahim, nace en Persia, en el siglo XI de la era cristiana (aquel siglo fue para él el quinto de la Hégira), y aprende el Alcorán y las tradiciones con Hassán ben Sabbáh, futuro fundador de la secta de los Hashishin o Asesinos, y con Nazim ul Mulk, que será visir de Alp Arslán, conquistador del Cáucaso. Los tres amigos, entre burlas y veras,

¹¹ Adapto el nombre de la noción que Luz Aurora Pimentel (2002: 98ss) acuñó para designar un tipo de perspectiva propia de la narración.

juran que si la fortuna, algún día, da en favorecer a uno de ellos, el agraciado no se olvidará de los otros. (61)

¿Podemos considerar estos casos como relatos? Hay una voz, es cierto, que ofrece una historia cuyos personajes pueden o no ser ficticios. Por supuesto que he citado fragmentos y no ensayos completos, pero esta forma de la voz ensayística hace pensar que el destino, el tiempo o la vida escriben las historias (y no ella). La voz ensayística no interviene, quizá por ello descubrimos su presencia; se aleja, sin ausentarse; evita los posibles subjetivismos del pronombre o de los verbos conjugados¹²; ofrece, en la medida de lo posible, la versión de los hechos “tal como sucedieron”. Algunos textos se pueden considerar narraciones; otros, con apariencia de relato, no dejan de ser ensayos.

Hasta aquí traté de ofrecer una visión ejemplificada de las tres nociones que he acuñado como una de las tantas maneras de acercarnos a los ensayos de Borges. Toda clasificación alberga errores de interpretación. Mi interpretación está anclada en la forma, aunque no es el único recurso en el que sustentó mi análisis. Es cierto que gracias a ella podemos advertir, sin temor a equivocarnos, los cambios o desplazamientos textuales de la voz ensayística; pero también es preciso profundizar en todo ensayo sobre lo que Liliana Weinberg, con Lukács de fondo, llama el “más acá” y “más allá” de la escritura, una visión “macrocósmica” y “microcósmica” del texto:

Esto implica tomar en cuenta, por una parte, desde una perspectiva *macrocósmica*, los vínculos de todo texto con el horizonte de lo socialmente pensable, esto es, el momento de articulación de una literatura con la forma de ver el mundo propia de una cultura. [...]

Pero es también necesario atender al *más acá* del ensayo, a sus aspectos *microcósmicos*, predominantemente ligados a su existencia en sociedad, que permiten contemplarlo como inmerso en una red social de discursos y prácticas, de lecturas y polémicas, de formaciones y tradiciones que lo colocan en el marco de los debates artísticos e intelectuales de su

¹² Por ello disiento de la afirmación de Pastormerlo: “Se trata de una crítica [se refiere en general a la obra crítica de Borges], por ejemplo, que no borra las marcas de subjetividad: las valoraciones se exponen de una manera directa y está escrita en primera persona” (1997: 12).

momento, en el campo específico del quehacer que les otorga sentido, y permiten dar cuenta de la *responsabilidad* y *responsabilidad* de todo discurso. (2006: 48-49)

Con el objeto de atender ambas perspectivas, presento ahora algunas notas generales sobre *Otras inquisiciones*; analizaré después los posibles vasos comunicantes entre la narrativa y el ensayo.

b) *Notas sobre Otras inquisiciones*

Otras inquisiciones (1952) es el último libro de ensayos que publica Jorge Luis Borges como tal. El título sugiere la preexistencia de *Inquisiciones* (1925)¹³, del que expresó: “Este que llamo *Inquisiciones* (por aliviar alguna vez la palabra de sambenitos y humareda) es ejecutoria parcial de mis veinticinco años” (Borges 1925: 7). Como bien dice Olea Franco, *conjeturar*, *inquirir*, palabras que Borges apropió, son cercanas a la etimología de “inquisición”: “indagación o búsqueda” (2006: 100).

Tanto *Inquisiciones* como *Otras inquisiciones* son antologías de textos publicados previamente en varias revistas.¹⁴ La segunda está compuesta por 35 textos y un epílogo, al menos a partir de las *Obras completas* de 1974, luego de la supresión de “Nota sobre Walt Whitman” y “Avatares de la tortuga”. La primera edición cuenta con 39 textos y un epílogo.¹⁵ Para la segunda edición de 1960, se agrega “Historia de los ecos de un hombre” y se suprimen “Nota sobre Carriego”, “El encuentro en un sueño”, “La inocencia de

¹³ Que, por cierto, fue reeditado hasta la década de 1990. Es decir, durante mucho tiempo *Otras inquisiciones* fueron más bien las *únicas* inquisiciones.

¹⁴ La correspondencia entre *Inquisiciones* y *Otras inquisiciones* quizá rebasa la mera conformación de un volumen con textos medianamente heterogéneos. Olea Franco reflexiona sobre el asunto: “Acaso este segundo aspecto [la existencia de huellas textuales de una obra previa en otra futura] apuntaría hacia una secreta intención autoral, visible en el gesto de amparar una obra de madurez bajo el título de *Otras inquisiciones* pese a que ya había prohibido la divulgación del juvenil *Inquisiciones*, resulta obvio pensar que si el propósito verdadero hubiera sido clausurar el pasado, habría sido más eficiente inventar un título nuevo que de ningún modo remitiera a él” (2006: 101).

¹⁵ Véase Tabla 1 de los Anexos.

Layamon” e “Inscripciones”, compuesto por: “*Dreamtigers*”, “Diálogo sobre un diálogo”, “Las uñas”, “Los espejos velados” y “*Argumentum ornithologicum*” (cfr. Helft 1997: 267-268). Ya que carecemos de una edición crítica de prácticamente la totalidad de la obra de Borges (con honrosas excepciones)¹⁶, comentaré, siquiera de pasada, algunos cambios que el volumen de ensayos sufrió a lo largo de un par de décadas.

De entrada, Borges tuvo la necesidad de consignar el año de escritura al final de algunos textos. La primera versión no lo registraba porque era innecesario. Tanto *Sur* como *La Nación*, donde se dio a conocer la mayoría de los ensayos, fueron publicaciones periódicas. Ya que hay una modificación paratextual deliberada, cabe preguntarse si Borges contribuye en la reconstrucción contextual de algunos de sus ensayos. En cualquier circunstancia, me parece que la interpretación de los textos no debe prescindir de este elemento.

De los ensayos descartados para 1960, quizá “Inscripciones” tuvo mayor razón de salir. Dos me parecen los factores que llevaron a Borges a excluirlo: uno, la extensión; dos, la preponderancia de la narración sobre el valor argumentativo. Los textos de “Inscripciones” están ahora en *El hacedor*, cuya primera parte (los textos en prosa) es muy parecida a ellos.

Otro de los textos omitidos fue “La inocencia de Layamon”, publicado en el número 197 de *Sur*, en 1951. Es curioso cómo el propio texto promueve el olvido de Layamon, autor del poema *Brut*. Desde el título advertimos la forma en la que la voz ensayística resta importancia al “protagonista”. Primero, resalta la tercera persona en la que Layamon escribió su exordio al *Brut*. Ese exordio “guarda los hechos de su vida” (1951: 18), pero se

¹⁶ Existe ya una edición anotada de las *Obras completas*; el segundo volumen está al cuidado de Costa Picazo. Tiene, por cierto, varias imprecisiones, pero después de todo es la única que existe. Además de estas notas, remito al lector a la Tabla 3 de los Anexos.

ven contrarrestados por la forma que utiliza. Para la voz ensayística, lo anterior explica la inocencia y la ingenuidad de Layamon: “La primera impresión, y tal vez la última, que deja el exordio de Layamon es de infinita, de casi increíble ingenuidad. Colabora en esa impresión el rasgo pueril de que el poeta diga *Layamon* y no *yo*” (19). Al final del texto, la voz ensayística lo condena al olvido: “*Nadie sabe quién es*, afirmó León Bloy; de esa ignorancia íntima no hay símbolo mejor que este hombre olvidado, que abominó con ímpetu sajón de su estirpe sajona y fue el postrer poeta sajón y no lo supo nunca” (21).

Junto con “Nota sobre Carriego”, “La inocencia de Layamon” desaparece de las futuras ediciones; pero hay una diferencia sustancial entre ellos. “Nota sobre Carriego” aparece primero como un prólogo a las *Poesías completas* del poeta, se integra después a “Prólogo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriego”, todo esto antes de *Otras inquisiciones*, obra de la que finalmente fue excluido quizá por cuestiones temáticas y de extensión. El otro prólogo que aparece en *Otras inquisiciones* es “Quevedo”, pero por supuesto que sobresale éste sobre aquel por la extensión y la riqueza de argumentos. “La inocencia de Layamon”, en cambio, se publicó sólo dos veces. ¿No será que la propia omisión del ensayo juegue con el olvido inminente del poeta?¹⁷

La postdata a “La creación y P. H. Gosse” es un caso particular de las modificaciones que hizo Borges a lo largo de los años. Este ensayo se publica por primera vez en *Sur* en 1941, sin postdata. La postdata es posiblemente de 1952, año en el que se publica por primera vez *Otras inquisiciones*. Hoy, en cambio, la posdata lleva un año que no le corresponde: “1956” (Borges 2010: 29), pese a que el contenido sigue siendo el

¹⁷ No hablaré de los innumerables cambios que sufrió “Nueva refutación del tiempo” por falta de mayores herramientas. Se trata de un ensayo que estuvo en construcción varios años. De entrada, el ensayo “Una de las posibles metafísicas”, publicado en el número 115 de *Sur* en mayo de 1944, se convirtió en el apartado “A” de “Nueva refutación del tiempo”. Hubo, además, una reubicación de varios elementos, como la nota al prólogo; otros fueron agregados *a posteriori*, como el epílogo. En todo caso, es más que necesario investigar con precisión los accidentes de este texto.

mismo del 52. ¿Por qué?, ¿qué nuevas lecturas soporta un cambio de esta naturaleza?, ¿cuál era la intención de Borges?, ¿se trata de un error?

Hay otras modificaciones al interior de la obra que, así lo supongo, no tuvieron que ver necesariamente con decisiones del autor; antes bien, fueron responsabilidad de las casas editoriales. Unos casos, los menos, son erratas. En “La esfera de Pascal”, por ejemplo, se cita la obra *De la causa, principio ed uno* (cfr. Borges 1952: 15), que en la edición anotada de Costa Picazo se cambia a *De la causa, principio y uno* (cfr. Borges 2010: 16); es decir, traduce la conjunción (o el título completo). En la edición de Carlos Frías se lee lo siguiente: *De la causa, principio de uno* (cfr. 1974: 637).

Un caso más grave es la preferencia de comillas donde originalmente hay cursivas, tal como se observa en el siguiente ejemplo:

No le importaba [a Donne] el caso de Sansón —¿y por qué había de importarle?— o solamente le importaba, diremos, como “emblema de Cristo”. En el Antiguo Testamento no hay héroe que no haya sido promovido a esa autoridad [...] Donne incurrió en esa analogía trivial para que su lector comprendiera: *Lo anterior, dicho de Sansón, bien puede ser falso; no lo es, dicho de Cristo.* (1952: 109-110)

Costa Picazo cambia las cursivas por comillas. El cambio es significativo, pues la frase se puede interpretar como una cita de Donne, cuando evidentemente se trata de una libertad interpretativa de la voz ensayística. Pese al sistema particular de citas de Borges, tengo la impresión de que hay una lógica en el uso diferenciado de ambos recursos.

Otro de los cambios considerables es el enroque entre el número de página y el año en más de una referencia bibliográfica: en lugar de “G. F. Watts, p. 88, 1904” (1952: 125) Costa Picazo prefiere “G. F. Watts, 1904, p. 88” (2010: 79). El lector preguntará por qué es importante reparar en esto. La respuesta es muy simple. La forma de citar es otra de las huellas particulares del autor e incluso del tiempo en el que fue escrito el ensayo. Creo que

minucias como las anteriores revelan el poco interés que Borges mostraba con respecto de los códigos académicos y la disparidad de criterios a la hora de citar, como es posible advertir con los ejemplos siguientes:

- “*Writtings*, 1896, volumen primero, página 129 (“El espejo de los enigmas”, 1940)
- “La registra la pág. 829 del segundo volumen de la edición histórica-crítica de Otto Weiss” (“El tiempo y J. W. Dunne”, 1940)
- “Cf. Spencer: *Facts and Comments*, pág. 148-151, 1902” (“La creación y P. H. Gosse”, 1941)
- “Véase T. S. Eliot: *Points of View* (1941), págs. 25-26” (“Kafka y sus precursores”, 1951)

Es imprescindible, pues, tener una verdadera guía de las obras del argentino que registre uno a uno los cambios a lo largo del tiempo. Es imprescindible, repito, para darnos una idea de la forma en la que fue concebido y recibido el texto. Como señala Chartier:

Todos los estados del texto, hasta los más inconsistentes y extraños, deben ser entendidos y, eventualmente, editados, porque, al ser el resultado tanto de los gestos de la escritura como de las prácticas del taller, constituyen la obra tal y como fue transmitida a sus lectores. (2009: 43)

Ahora, si atendemos las fechas y los medios de publicación de los ensayos de *Otras inquisiciones*, advertiremos que muchos de ellos compartieron espacio, tiempo y público con los relatos de *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949)¹⁸; por tal motivo, quizá no sea extraño encontrar algunas “artimañas” y “genialidades” propias del argentino muy bien practicadas en la ficción. Fragmentos completos de relatos pueden pasar por argumentos ensayísticos; fragmentos de ensayos por narraciones, no sólo por el uso de una voz

¹⁸ Véase la Tabla 2 de los Anexos.

ensayística de identificación cero en varios casos, sino por las libertades que se toma la misma voz, en ocasiones similares a las de un narrador omnisciente. Así creo verlo en este pasaje de “Nathaniel Hawthorne”:

En esa vieja y decaída ciudad de honesto nombre bíblico [Salem], Hawthorne vivió hasta 1836; la quiso con el triste amor que inspiran las personas que no nos quieren, los fracasos, las enfermedades, las manías; esencialmente no es mentira decir que no se alejó nunca de ella. Cincuenta años después, en Londres o en Roma, seguía en su aldea puritana de Salem; por ejemplo, cuando desaprobó que los escultores, en pleno siglo XIX, labraran estatuas desnudas... (Borges 2010: 45-46)

La voz ensayística prepara su conclusión (el hecho de que Hawthorne desaprobara las estatuas) a través del uso de adjetivos que tienen cierta carga moral, como “honesto”, “bíblico” y “puritana”, atribuidos al nombre de la ciudad y a la ciudad misma. No hay ningún dato extra o alguna fuente que “lo compruebe”, es una de tantas deducciones o libertades que se toma la voz; es uno de los tantos momentos en los que el ensayo y la ficción se tocan.¹⁹ Este problema se traduce en las distintas formas en las que el propio autor concibe sus ejercicios literarios, sea en el relato o en el ensayo. Términos como “piezas”, “resúmenes” y “notas” son las denominaciones que prefieren los narradores de *Ficciones* y *El Aleph*. “Por ahora, este resumen puede ser útil”, escribe el narrador de “El muerto” (Borges 1974: 545). Asimismo, la palabra “ensayo” es de las menos frecuentes en *Otras inquisiciones*. El apunte parece obvio, pues muchos de los textos fueron más bien notas, reseñas, prólogos, una conferencia, etcétera; pero todo esto apunta a un problema mayor de base. Eso mismo advierte Bioy Casares con respecto de los relatos de *El jardín de senderos que se bifurcan*: “Pero los problemas nunca habían sido el interés principal de un cuento. Por sus temas, por la manera de tratarlos, este libro inicia un nuevo género en la

¹⁹ De manera tangencial, Beatriz Sarlo se refiere a los ensayos de Borges como “falsos” y “fantásticos” (2007: 6; 116).

literatura, o, por lo menos, renueva y amplía el género narrativo” (en Alazraki 1976: 57). En esa misma línea, resulta curiosa, por ejemplo, la doble clasificación genérica que Nicolás Helft atribuye al texto “Pascal”. Lo presenta en algún momento como una reseña, puesto que se publica como tal en *Sur*; pero luego lo concibe como un ensayo, dado que el texto se incluye después en *Otras inquisiciones*.²⁰ Por la manera de tratar los temas y sobre todo por los recursos empleados en el ensayo, creo que Borges encuentra líneas de fuga u horizontes de búsqueda desde el punto de vista genérico, que, como dice Bioy, renuevan y amplían en este caso el género ensayístico. Regresaré más tarde al asunto.

Otros procedimientos propios de sus cuentos son las referencias inventadas o indirectas. Como lo expresa no sin acierto De Toro:

En la literatura el fenómeno es relativamente simple: algunos textos emplean signos que quieren encubrir algo que existe, otros simulan algo que no existe. Mientras gran parte de la tradición literaria pertenece al primer tipo, la escritura de Borges pertenece al segundo. (1999: 156)

En el ensayo dichos procedimientos podrían estar fuera de lugar, debilitar la fuerza de los argumentos, pues ¿cómo convencer o persuadir al lector del punto de vista adoptado por la voz ensayística si ésta declara que sus fuentes son inventadas o indirectas? Para el caso de Borges, tales maniobras nunca se han leído como un descuido; muy por el contrario, al lector de Borges le resultan familiares porque la manera de leer sus relatos influye sustancialmente en la manera de leer sus ensayos. Para efectos de este esbozo sobre *Otras inquisiciones*, recupero sólo un ejemplo. Se trata de la primera nota al pie de página de “La flor de Coleridge”, en la que se confiesa lo siguiente: “No he leído *The Sense of the Past*, pero conozco el suficiente análisis de Stephen Spender, en su obra *The Destructive Element* (págs. 105-110)” (2010: 19). Aunque el texto sí existe (*The Sense of the Past* es una novela

²⁰ Véase la Tabla 3 de los Anexos.

que Henry James no terminó de escribir), el dato importa poco, puesto que la voz ensayística afirma desconocerlo. Lo interesante, entonces, radica en el posible cuestionamiento por parte del lector (pienso por ahora en el lector acostumbrado a las argucias del argentino) con respecto de la “veracidad” de la fuente a partir de la declaración de la voz ensayística. Si no hay tal, una de las explicaciones posibles es que el lector se deje influir por su propia lectura ficcional. Si existe tal cuestionamiento (pensemos en alguien que se acerca por primera vez al argentino o al mundo de la literatura), el lector pronto se dará cuenta de que la fuente de la referencia poco importa para el desarrollo del ensayo, pues la voz ensayística sólo focaliza la trama, que pudo haber sido obtenida de cualquier otra fuente (una enciclopedia, quizá). Con todo, el procedimiento no deja de llamar la atención, pues aparece donde “se supone no debería aparecer”. El lector acepta esta libertad sin cuestionar la validez del texto completo, permite la inserción de un elemento “ajeno” al ensayo sin abandonar su posición de lectura. La voz ensayística lo traslada momentáneamente a la ficción sin abandonar los dominios del ensayo.

Por otro lado, una buena parte de *Otras inquisiciones* tiene como principio la lectura o la experiencia de lectura. Basta recordar el inicio de “La muralla y los libros”: “Leí, días pasados” (2010: 13). La escritura está motivada muchas veces por algo que podríamos denominar “enigma literario”: “Efectivamente, lo primero que llama la atención en la mayoría de estos ensayos es que el punto de partida de la reflexión es un enigma, un misterio, y se configuran claramente como una indagación o investigación del mismo” (Arenas Cruz 1998: 37). Más adelante, insiste Arenas Cruz:

Esta tendencia a examinar la cultura como un conjunto de enigmas se complementa con su inclinación a considerar que bajo los aspectos “notorios” de una realidad, un hecho, un argumento..., se oculta otro estado o versión que podría ser la verdadera y que hay que descubrir. Así los ensayos de Borges se configuran como una indagación en la que se pretende *desvelar* lo oculto fundamental tras la imagen aparente. (38)

Es decir, para Arenas Cruz la voz ensayística trata de mostrar que los enigmas literarios son problemas que la literatura dejó a lo largo del tiempo. Un par de líneas de “Quevedo” ilustrarán lo anterior: “Como la otra, la historia de la literatura abunda en enigmas. Ninguno de ellos me ha inquietado, y me inquieta, como la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a Quevedo” (Borges 2010: 36). La voz ensayística afirma la preexistencia del enigma y sugiere la necesidad de la búsqueda de una solución, pero ¿en qué se basa para determinar la gloria parcial de Quevedo?, ¿bajo qué perspectiva Quevedo posee dicha gloria? Aunque más bien deberíamos preguntar: ¿los “enigmas literarios” en verdad existen *a priori* o son invención de Borges?, porque, de ser esto último, el punto de partida no es un consenso ni de la literatura ni de la crítica, el punto de partida es una invención, se funda en el mismo instante de los argumentos. A mi entender, existe en todos los casos una lectura ordenadora previa que se hace pasar por un enigma literario. Unas veces se declara de manera abierta (como sucede en el comentado primer párrafo de “Kafka y sus precursores”); otras, en cambio, se enuncia de diferente forma (como en el ejemplo de “Quevedo”). Con todo, la voz ensayística dirige el destino de la escritura al mismo tiempo que el proceso de lectura. Lo anterior ha sido medianamente comentado por Lukács y Adorno, dos de los pilares teóricos del género. Digo medianamente porque ambos opinan que el ensayista ordena formas u objetos de análisis *preformados*. Lukács escribe que el ensayo “sólo ordena de modo nuevo [las] cosas” (1985: 28); Adorno, a su vez, considera al ensayo como “la especulación sobre objetos específicos, culturalmente ya preformados” (1962: 11); pero ninguno pondera la intrusión de la voz ensayística desde la identificación del problema.

Identificar algo es poder dar a conocer a los demás, dentro de una gama de cosas particulares del mismo tipo, aquella de la que tenemos intención de hablar. Precisamente en este trayecto de la referencia identificante, encontramos por primera vez a la persona, en un

sentido muy pobre del término, que distingue globalmente esta entidad de los cuerpos físicos. Identificar, en este estadio elemental, no es aún identificarse a sí mismo, sino identificar «algo». (Ricoeur 1996: 1)

En conclusión, los procesos de escritura y lectura en Borges están estrechamente vinculados a la creación. Así lo entiende Alfonso de Toro:

La posición de Borges es aquello que Roland Barthes, partiendo del concepto de *écriture/trace* de Derrida y de las teorías del grupo *Tel Quel* sobre el estatus de la escritura y lectura, describe en *S/Z* como *le scriptible*, es decir, una práctica/un trabajo literaria/o donde se ponen lectura y escritura en una relación de equivalencia, en el sentido de transformar la lectura en una *re-escritura*. Se trata de “un presente perpetuo”. (1999: 146)

Justamente el epílogo a *Otras inquisiciones* plantea, a través de una voz ensayística de identificación única, claves de lectura y declaraciones de poética que obligan al lector, una vez concluida la lectura, a revisar su concepción del libro. Me permito destacar dos citas del epílogo. Ambas muestran este proceso tan íntimo e inseparable entre lectura y escritura. La primera de ellas se refiere a las “dos tendencias” de escritura de los ensayos recogidos:

Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen.

Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol. (2010: 136)

Ya en la introducción me referí a las “directrices reflexivas” en la obra del argentino; es decir, la manera en la que un problema, aparentemente mayor y muchas veces filosófico, genera una reflexión aparentemente menor que desemboca en un cuento o un poema, por ejemplo.

Estas operaciones transgresivas dan cuenta de que Borges dé forma de ficción a los dilemas filosóficos, traslade la teoría a una reseña, que desplace del centro a los autores consagrados y ubique en él a los marginales, que construya una ciudad poética en que las orillas se

conviertan en centro; simultáneamente, dan cuenta de que considere comparables un poema de Milton y una letra de tango, y de que postule como modelos formales de escritura a géneros laterales, como la aventura o el policial. (Parodi 2000: 75)

En el epílogo, la voz ensayística “rebaja” lo religioso y filosófico a un interés particular, personal. Afirma a tal grado su subjetividad, que la convierte en el motor de *Otras inquisiciones*. Al mismo tiempo, le otorga un valor crítico y conjetural que redimensiona y legitima la participación de la subjetividad en un género cuyas normas suelen ser otras. De nuevo conduce la interpretación a la idea de que el valor de las cosas está en ellas *per se*; aunque el valor se deba menos a la forma en sí que a la interpretación y el tratamiento que recibe:

el Borges que afirma con cierta modestia (y casi hiperbólicamente) en el “Epílogo” a *Otras inquisiciones* de 1952 que ve en sus “trabajos” (ensayos) una tendencia a “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético” y punto y seguido añade: “Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial” (*OI*, p. 259), está firmemente vinculado no sólo al que, en 1944, confiesa que de antemano “descreo” que sea posible negar el tiempo (“Nueva refutación del tiempo”), y al “incrédulo” del “Prólogo” a *Discusión* (1932), sino también al que en 1926 propone la “incredulidad” como una de las bases de un programa de producción literaria auténticamente argentina. (Echavarría 1983: 25)

Dejaré para el último capítulo el comentario sobre lo que el autor denomina “segunda tendencia”: la de “presuponer que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado”.

La segunda cita del epílogo corrige y, con ello, modifica nuestra lectura de un texto anterior:

Quiero asimismo aprovechar esta hoja para corregir un error. En un ensayo he atribuido a Bacon el pensamiento de que Dios compuso dos libros: el mundo y la Sagrada Escritura. Bacon se limitó a repetir un lugar común escolástico. (136)

Conviene preguntar sobre esta segunda cita: ¿por qué no incluyó en el cuerpo del ensayo esta corrección?, ¿qué sentido tiene dejarla hasta el final? Si pensamos, por ejemplo, en la

postdata a “La creación y P. H. Gosse” y sus variaciones, o pensamos en el ensayo más de una vez corregido y aumentado “Nueva refutación del tiempo”, nos daremos cuenta de que Borges bien pudo agregar este simple párrafo en el ensayo correspondiente (se trata, por cierto, “Del culto de los libros”). Con el fin de tratar de explicar esta decisión, arriesgo la siguiente hipótesis: en la empresa que el autor lleva a cabo (la de estimar las ideas por su valor estético), los accidentes y errores son comunes. Los ensayos, como la leyenda de Buddha, tienen “errores accidentales”, pero “verdades sustanciales” (2010: 108). Poco importan las precisiones históricas. La precisión cambia la dinámica del ensayo, sin duda alguna; modifica incluso el orden argumentativo; pero en esencia no mueve ni uno de los pilares construidos. Es decir, la nueva información agrega datos pero no cambia el sentido del texto, como la declaración de la voz ensayística en “La flor de Coleridge” previamente comentada. Remito a mi lector al capítulo tercero, donde pretendo acercarme a las concepciones de Borges con respecto del tiempo histórico y la forma en la que éste se escribe.

En otro orden de ideas, sabemos que Borges debe su fama a *Ficciones* y *El Aleph*. La crítica ha sido profusa en el estudio de la ficción y los juegos con el tiempo de estos dos libros, pero ha olvidado ligeramente los otros juegos que establece Borges con *su* tiempo. Hasta hace unas décadas era muy arriesgado hablar de un Borges, digamos, comprometido o, mejor dicho, de un Borges cuyas referencias contextuales tuvieran una interpretación no ficcional. Es más que divulgada ahora la forma en la que desconoció poemas que versaban sobre temas políticos o “poco literarios”, poemas de un joven que, a decir de Balderston, se enfrentaba a sucesivas rupturas:

Se trata de un período [la década del 20] de la escritura de Borges que puede calificarse como estridente, en el cual llama la atención la rapidez de los cambios estéticos, es decir, la

estridencia que está volcada de algún modo contra sí mismo y contra su poesía de pocos meses antes. (2008: 19)

Pues bien, los ensayos de *Otras inquisiciones* demuestran un interés particular por el pasado, el presente y la forma en la que se escriben. Hay un conflicto con su tiempo y con la escritura de ese tiempo. Más que describir la “ideología” de Borges, conviene, para efectos del conocimiento de su literatura, vislumbrar la manera y los procedimientos estéticos en los que esa ideología, de existir, pasó a la escritura. Mi reflexión gira en torno a dos movimientos políticos que atraviesan los ensayos de *Otras inquisiciones*: el nazismo y el peronismo. Insisto, no pretendo hacer una crónica de acontecimientos, sino concentrarme en los ensayos con el fin de, quizá, vislumbrar siquiera medianamente eso que Rodríguez Monegal denomina “obra política” (en oposición a “opiniones políticas”): “La obra política de Borges casi no ha merecido la consideración de la crítica. En cambio, sus opiniones políticas —esas que transcribe ávidamente la prensa de por lo menos tres continentes— han merecido una consideración excesiva” (1977: 269). El tercer capítulo, en fin, está dedicado por completo a estos asuntos.

2. Ficción y verosimilitud²¹

a) Ensayo y ficción

Términos como *verosimilitud* y sobre todo *ficción* no suelen tomarse como elementos pertinentes en la comprensión del ensayo. La crítica ha identificado, pese a ello, cierta contaminación genérica en la obra de Borges, especialmente entre *Ficciones*, *El Aleph* y *Otras inquisiciones*. Varios son los factores que facilitaron este hecho: el contexto, los medios de publicación, los lectores de esos medios, todos compartidos, y especialmente el estilo de Borges; es decir, los procedimientos prosísticos del argentino. Para justificar mejor el contacto entre ensayo y ficción, recorro al magnífico trabajo de Bajtín: “El problema de los géneros discursivos”.

Bajtín sostiene que “las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso de la lengua” (1985: 248) y sugiere que estas esferas “elabora[n] sus tipos relativamente estables de enunciados” (248), a los que denomina “géneros discursivos”. Hay tantos géneros discursivos como esferas. “Efectivamente, debemos incluir en los géneros discursivos tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano [...] como un relato [...], tanto una carta [...] como una orden militar; [...] pero además tendremos que incluir las múltiples manifestaciones científicas, así como todos los géneros literarios” (248-249). Ahora, un género discursivo no implica necesariamente un género literario. Bajtín divide los géneros discursivos en dos grandes grupos: primarios y secundarios. Los segundos, en los que ubica a los géneros literarios, “absorben y reelaboran” a los primeros, que gozan de un vínculo estrecho con la realidad, ya que se

²¹ Prometo desarrollar este apartado con más detalle en un trabajo futuro (digamos, la tesis de doctorado). Pongo a consideración del lector estas primeras notas.

presentan en la inmediatez de las circunstancias. Cuando son absorbidos y reelaborados por los géneros secundarios, pierden su inmediatez, mas no dicho vínculo.

Para Bajtín, un enunciado puede ser una frase de un diálogo o hasta una novela (primario o secundario, respectivamente), por lo que el enunciado es, digamos, la base compositiva de los géneros discursivos. Bajtín apunta “que el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados” (251). Esta doble participación se hace más compleja en los géneros secundarios, ya que el estilo del escritor “forma parte del propósito mismo del enunciado, es una de las finalidades de éste; sin embargo, también dentro del marco de la literatura los diversos géneros ofrecen posibilidades para expresar lo individual del lenguaje y varios aspectos de la individualidad” (251). Es decir, hay “géneros discursivos que requieren formas estandarizadas” (252), pero éstas no impiden la intervención de la individualidad de un emisor (o un personaje, por ejemplo).

Aborda Bajtín entonces el problema del estilo. Para él, el vínculo entre estilo y género se expresa por medio de los “estilos lingüísticos o funcionales”. Se trata de “estilos genéricos de determinadas esferas de la actividad y comunicación humana” (252). Con una “función determinada y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan [...] tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables” (252). Como el nombre lo indica, los estilos pueden estandarizarse en tanto se requiere, bajo necesidades específicas, el cumplimiento de funciones particulares. A mi entender, la crítica de alguna forma se encarga de identificar estos elementos con los que establece pautas para la clasificación de los textos. Los géneros funcionales son parte medular en la definición de los géneros

literarios, pues muchos de ellos son también tipos “temáticos, composicionales y estilísticos”.

Una de las aportaciones más interesantes del texto de Bajtín es la idea de que el estilo determina el género (y no al revés) y que “la transición de un estilo de un género a otro no sólo cambia la entonación de estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo” (254). Si lo anterior es cierto, ¿no será, entonces, que los ensayos y relatos de Borges tienen rasgos en común en buena medida por su estilo propio? Vienen a cuento las palabras que Alazraki escribe sobre la diferencia existente entre los textos críticos de Borges y los de Ezequiel Martínez Estrada.

Los ensayos de Estrada se quedan, en cuanto a forma, dentro de esa ortodoxia racional de la que, en su contenido, buscan renegar. Podría aducirse de inmediato que esa racionalidad es el signo distintivo del ensayo, y que hasta en los temas más abtrusos y menos dóciles al cepo de la razón, el ensayista está obligado a discurrir por ese carril logístico en cuyo curso elucidatorio quedaría limitado. Pero es precisamente en este aspecto donde los ensayos de Borges ofrecen una alternativa. (1970: 139)

En suma, tal vez Borges no ponga en tela de juicio las normas ensayísticas, es más bien su estilo el que se desajusta a ellas.

He dicho ya que Bajtín concibe una obra literaria como un enunciado (sólo que la obra literaria pertenece al género discursivo secundario), por lo que no le parece extraño el diálogo entre obras. Dado que son un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva, pueden comunicarse entre sí (260). Según Bajtín, el diálogo se establece en tanto haya “cambios de sujetos discursivos” (260).²² El cambio de sujeto se da a partir de lo que Bajtín denomina “conclusividad”, la cual se refiere al momento en el que un hablante dice lo que tenía que decir como respuesta a otro enunciado concluso. La conclusividad tiene

²² “Los géneros primarios incluidos en los secundarios se transforman en mayor o menor medida porque no tiene lugar un cambio real de los sujetos discursivos” (Bajtín 1985: 202).

tres momentos o factores que se relacionan entre sí en la totalidad orgánica del enunciado: 1) el sentido del objeto del enunciado, agotado; 2) el enunciado se determina por la intencionalidad discursiva, o la voluntad discursiva del hablante; 3) el enunciado posee formas típicas, genéricas y estructurales, de conclusión. (266)

La primera de ellas pretende agotar el sentido del objeto enunciado. Bajtín habla, entre otras, de “esferas cotidianas, oficiales”; esto es, el diálogo de todos los días (género primario) que no presenta mayores complicaciones y cuyo sentido puede entenderse a cabalidad. En contraste, califica las esferas de creación como el lugar donde el sentido difícilmente se agota. “En estas esferas tan sólo se puede hablar sobre un cierto mínimo de conclusividad que permite adoptar una postura de respuesta” (266). La inmediatez de respuesta, por cierto, no es un elemento clave en la conclusión del sentido de la obra. (¡Cuántos años tienen que pasar para la mediana comprensión de algunos textos!)

El segundo momento o factor tiene que ver con la “intención discursiva”, la cual “determina tanto la misma elección del objeto (en determinadas condiciones de la comunicación discursiva, en relación con los enunciados anteriores) como sus límites y su capacidad de agotar el sentido del objeto” (267). La intención preexiste desde el momento en el que elegimos el objeto de análisis (cfr. Ricoeur) y la forma en la que se pretende agotar el mismo. Dice Bajtín que la intención es “el momento subjetivo del enunciado” (267).

Por último, el tercer factor que destaca es la forma “estable” de todo género.

La voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la *elección de un género discursivo determinado*. La elección se define por la especificidad de una esfera discursiva dada, por las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, por la situación concreta de la comunicación discursiva, por los participantes de la comunicación, etc. En lo sucesivo, la intención discursiva del hablante, con su individualidad y subjetividad, se aplica y se adapta al género escogido, se forma y se desarrolla dentro de una forma genérica determinada. Tales géneros existen, ante todo, en todas las múltiples esferas de la comunicación cotidiana, incluyendo a la más familiar e íntima. (Bajtín 1985: 267)

Me parece, pues, que Borges no ignora las ventajas y desventajas que le ofrecen los géneros “estables”, más bien se apoya en otros recursos que nos hacen pensar en una inexistente limitación genérica. Borges complica todavía más, por ejemplo, la idea de conclusividad, porque el sentido se multiplica en tanto las formulaciones de problemas filosóficos o poéticos se expresan en varios momentos, en varios géneros literarios y quizá con resultados distintos. Es decir, si los géneros secundarios gozan de una conclusividad menor, en el caso de Borges los sentidos se multiplican por las innumerables correspondencias en su obra. Comprender lo anterior nos obliga a concebir el ensayo, por ejemplo, como parte de su obra literaria y no sólo como elemento crítico de y para su literatura. La intención del autor, de igual manera, se pierde en la maraña de vasos comunicantes, analogías, citas imprecisas, otras más inventadas... La multiplicidad de recursos y las relaciones establecidas entre ellos, modalizados a placer por diversos géneros discursivos, complican las intenciones del autor y permiten, puesto que no hay limitantes, que elementos ficcionales formen parte del género ensayístico.

b) El ensayo y sus conceptos

Ahora, ¿cómo saber cuáles son las características constitutivas del ensayo y qué elementos han sido históricamente ajenos a él? Para tratar de responder lo anterior, me permito comentar uno de los textos críticos medulares sobre el ensayo (al menos desde Lukács). Me refiero a “El ensayo como forma” de Adorno.

Considero que hay dos grandes líneas argumentativas en el texto del alemán, a saber, el ensayo como arte y el ensayo como ciencia. Adorno privilegia (a diferencia de Lukács) la idea de que el ensayo tiene más coincidencias con la ciencia que con el arte,

entre otras cosas, porque se vale de conceptos ajenos a la literatura, conceptos que aspiran a la verdad.

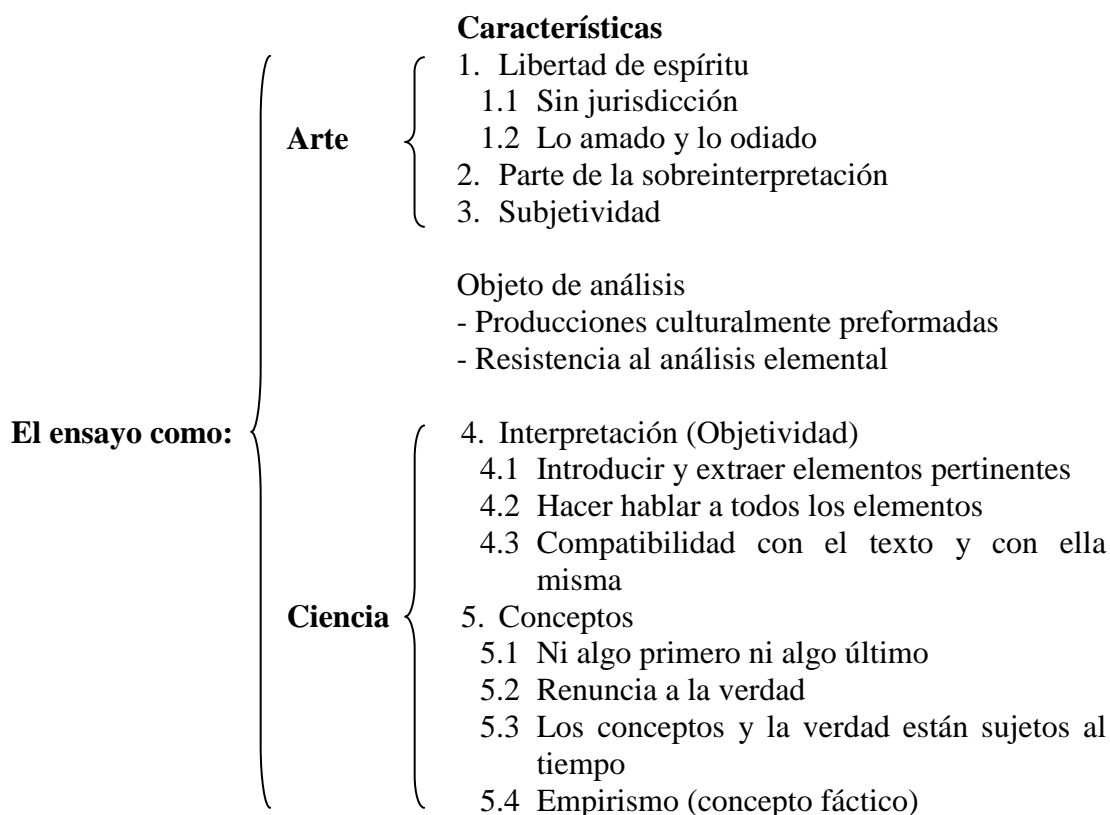
Ésta asemeja el ensayo a una autonomía estética a la que fácilmente se acusa de ser un mero préstamo del arte, por más que se distingue de éste por su medio, los conceptos, y por su aspiración a la verdad despojada de apariencia estética. Esto es lo que Lukács no comprendió cuando en la carta a Leo Popper que introduce *El alma y las formas* llamó al ensayo como una forma artística. (Adorno 1962: 13)

Adorno reconoce, como Bajtín, que la subjetividad en el ensayo es irrenunciable, por lo que su presencia en el texto posibilita la lectura del género como arte; “sin embargo, para desvelarse la plétora objetiva de significados que se encuentran encapsulados en cualquier fenómeno espiritual, exige del receptor precisamente aquella espontaneidad de la fantasía subjetiva que en nombre de la disciplina objetiva se condena” (1962: 13). Este conflicto entre arte y ciencia, entre subjetividad y concepto, es sobre lo que Adorno reflexiona con mayor amplitud. Se vale de otras nociones que se inclinan ora del lado de la ciencia, ora del arte. Por cada noción que vincula al ensayo con el arte, Adorno insta otra que lo acerca aún más a la ciencia. Así, por ejemplo, acepta la subjetividad y la libertad de espíritu, es decir, las restricciones mínimas a las que se somete un ensayista a la hora de seleccionar el tema, la extensión, los alcances, etcétera (el ensayista puede abordar lo amado o lo odiado en tanto posee dicha libertad); pero, al mismo tiempo, Adorno dice que la interpretación debe introducir y extraer elementos pertinentes de análisis, debe ser compatible con el texto y con ella misma, incluso hacer hablar a todos los elementos llevados al texto. Señala que el ensayo parte de la sobreinterpretación, pero que el juicio y los conceptos son los que convierten la sobreinterpretación en una lectura atendible. La objetividad, diríamos, depende no de la negación de la subjetividad, sino de la pertinencia de las herramientas de análisis (los conceptos) y el desarrollo del tema.

La descripción de los atributos del concepto es también un tema digno de análisis en el texto de Adorno. He identificado al menos cuatro aristas: (1) el concepto no refleja ni algo primero ni algo último, antes bien surge *in media res*, por decirlo de alguna forma. El hecho de que todo concepto surja en el constante cambio de las cosas da pie a las dos siguientes características: (2) la renuncia a la verdad como categoría fija, en tanto la verdad y el concepto están sujetos al tiempo (3). “Si la verdad tiene en efecto un núcleo temporal, todo el contenido histórico se convierte en momento integrante de ella [...]. Pierde su autoridad un procedimiento del espíritu que venere como un canon la escisión entre lo temporal y lo atemporal” (Adorno 1962: 20). Lukács y Bajtín ya habían advertido la imposibilidad de ideas conclusas, pese a que de ellas dependiera la formulación de nuevas enunciaciones. Ante tal limitante, Lukács y Adorno proponen una solución al respecto. Escribe Lukács: “Por eso estos escritos hablan de las formas. El crítico es aquel que ve el elemento del destino en las formas, aquel cuya vivencia más intensa es el contenido anímico que las formas contienen indirecta e inconscientemente” (1985: 24). Confirma Adorno: “Pero el ensayo no quiere buscar lo eterno en lo pasajero y destilarlo de esto, sino más bien eternizar lo pasajero” (1962: 20). Por último, Adorno supone que los conceptos deben remitir al empirismo (4), crear un vínculo con él para que la concordancia entre concepto y realidad, pese a que ambos se expresan de manera distinta, parezca natural entre ellos. “Del mismo modo que algo meramente fáctico no puede pensarse sin concepto, pues pensarlo siempre significa ya concebirlo, así tampoco se puede pensar el más puro concepto sin ninguna referencia a la facticidad” (20). Por tal razón, Adorno se refiere al ensayo como un ejercicio metódicamente ametódico: “El ensayo, en cambio, la escoge [experiencia espiritual] como modelo sin, en cuanto forma refleja, simplemente imitarla; la mediatiza

con su propia organización conceptual: procede, por así decir, de una manera metódicamente ametódica” (22-23).

Resumo así las ideas de Adorno en el siguiente cuadro sinóptico:



Pienso que el marco teórico descrito anteriormente goza de actualidad, es un marco necesario a la hora de concebir el género ensayístico. Aunque, por supuesto, el lector de Borges advertirá de inmediato la poca correspondencia entre el método y el ejercicio literario del argentino. Para empezar, Borges no pretende, en ningún momento, deslindar el ensayo del arte.

Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los tenues desvíos de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible. [...] el escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte. (“El primer Wells”, 2010: 70)

Dicho sea de paso, la voz ensayística enuncia estas palabras luego de criticar el uso que Wells le da a la literatura como medio para difundir sus posturas políticas. No es que la razón deba desterrarse del arte, lo que incomoda a la voz ensayística es el hecho de anteponer la razón al servicio de una ideología. La subjetividad en el modelo ensayístico de Borges se extiende hasta el objeto de análisis; es decir, los objetos de análisis no siempre están culturalmente preformados, sino muchas veces están contruidos *ad hoc*, sólo que el desarrollo del mismo hace pensar que, efectivamente, las cosas estaban así, fueron siempre así. Señalé ya el caso de “Kafka y sus precursores”, quizá el ejemplo más evidente. Dice Borges que Kafka crea a sus precursores y demuestra, a mi entender sin duda alguna, que estos guardan una relación con aquel; pero no es que hayan sido siempre sus precursores, es que un lector posterior tuvo a bien vincularlos de una u otra forma. Los objetos son, en todo caso, *deliberadamente* preformados por una subjetividad. Otro ejemplo. En “El «Biathanatos»”, la voz ensayística, de evidente identificación única, se cuestiona sobre los casos de suicidio que John Donne enlista en dicha obra. Todos, a su entender, “ejemplos oscuros” (2010: 71). Ante este misterio, dice la voz ensayística: “percibí, o creí percibir, un argumento implícito o esotérico bajo el argumento notorio” (72). Más adelante, escribe:

No sabremos nunca si Donne redactó el *Biathanatos* con el deliberado fin de insinuar ese oculto argumento o si una previsión de ese argumento, siquiera momentánea o crepuscular, lo llamó a la tarea. Más verosímil me parece lo último; la hipótesis de un libro que para decir A dice B, a la manera de un criptograma, es artificial, no así la de un trabajo impulsado por una intuición imperfecta. Hugh Fausset ha sugerido que Donne pensaba coronar con el suicidio su vindicación del suicidio; que Donne haya jugado con esa idea es posible o probable; que ella baste a explicar el *Biathanatos* es, naturalmente, ridículo. (72)

El procedimiento de análisis es atractivo, más aún la solución. De dos opciones, la voz ensayística opta por la más interesante, incluso la más poética: un argumento que el autor apenas previó. La define como verosímil, como aquello que tiene apariencia de

verdad, pero que no necesariamente lo es (quizá para la voz ensayística poco importe). Lo trascendental, lo interesante, lo que provoca el ensayo, es la percepción de una idea que desde ese momento en adelante se encargará de justificar. En todo caso, es muy difícil asegurar que el objeto siempre estuvo culturalmente preformado; mejor es decir con Bajtín que la conclusividad de los géneros de segundo grado es inalcanzable y que la intención del autor es “el momento subjetivo del enunciado” (267).

Otra de las características del objeto de análisis para Adorno es la resistencia al análisis elemental. Critica el postulado de Descartes en su *Discurso del método*, el que señala que el estudio de un objeto precisa de la división del objeto en tantas partes como sea necesario. Adorno, en cambio, propone: “Pero el objeto del ensayo, los artefactos, se resisten al análisis elemental y no pueden construirse sino en base a su idea específica” (1962: 24). Es el objeto el que determina, según Adorno, el análisis. Para Borges, el objeto de estudio marca sin duda una perspectiva crítica, pero muchas veces ésta cambia su rumbo porque es otra la intención del autor. Sigo con “El «Biathanatos»” como ejemplo. La voz ensayística se concentra en el caso de Sansón. Su análisis le permite justificar su percepción o, más bien, lo que a su parecer Donne quiso transmitir: “que Cristo se suicidó” (2010: 73). Para ello, mueve una serie de referencias del propio Donne que contribuye a la justificación de su tesis. Quizá la principal, en la que recae buena parte de la argumentación, sea aquella en la que Benito Pererio, citado al final del tercer capítulo del “Biathanatos”, dice que Sansón, “no menos en su muerte que en otros actos, fue símbolo de Cristo” (72). Curiosamente, el capítulo dedicado a Cristo en la obra de Donne está compuesto por una serie de referencias tangenciales. La voz ensayística justifica el hecho:

El declarado fin del *Biathanatos* es paliar el suicidio; el fundamental, indicar que Cristo se suicidó. Que, para manifestar esta tesis, Donne se viera reducido a un versículo de san Juan

y a la repetición del verbo *expirar* es cosa inverosímil y aun increíble; sin duda prefirió no insistir sobre un tema blasfematorio. (73)

A estas alturas, la tesis es ya seductora y, por tanto, atendible, verosímil. El lector puede quedar o no convencido del hecho, pero es innegable la lógica desarrollada por la voz y la solución no menos poética. La interpretación está ahí, los elementos que la sostienen están también enunciados, y todos, digamos, cumplen con los rasgos que Adorno asienta: los elementos de la interpretación son pertinentes; cumplen con su papel, mayor o menor, dentro de la argumentación; guardan, en fin, compatibilidad con el texto y no desentonan con la propia interpretación. Digamos que, bajo el modelo de Adorno, la lógica de Borges es innegable, aunque cabría preguntar: ¿no será que los elementos de interpretación son pertinentes porque de antemano se conoce el destino de la argumentación?, ¿no será que todos abonan a la discusión porque todos fueron pensados en función de ella?, ¿no será que guardan compatibilidad con el texto y la interpretación porque surgieron de esta última? El texto, a mi entender, se sostiene estéticamente en una de las ideas afines a Borges: “La de un dios que fabrica el universo para fabricar su patíbulo” (73). Si lo anterior es cierto, la conclusión sostiene toda la argumentación (y no a la inversa), no es el objeto sino la intención autoral la que determina la lógica de la argumentación.

Uno de los momentos más memorables del ensayo es éste:

Para el cristiano, la vida y la muerte de Cristo son el acontecimiento central de la historia del mundo; los siglos anteriores lo prepararon, los subsiguientes lo reflejan. Antes que Adán fuera formado del polvo de la tierra, antes que el firmamento separara las aguas de las aguas, el Padre ya sabía que el Hijo había de morir en la cruz y, para teatro de esa muerte futura, creó la tierra y los cielos. Cristo murió de muerte voluntaria, sugiere Donne, y ello quiere decir que los elementos y el orbe y las generaciones de los hombres y Egipto y Roma y Babilonia y Judá fueron sacados de la nada para destruirlo. Quizá el hierro fue creado para los clavos y las espinas para la corona de escarnio y la sangre y el agua para la herida. Esa idea barroca se entrevé detrás del *Biathanatos*. (73)

Más de uno pensará que alejarse del objetivismo es alejarse de la realidad y favorecer la subjetividad; pero, en este ejemplo, ¿no hay acaso una mezcla sobrada de ambos sin que se contrapongan? Las últimas líneas (“quizá el hierro...”) pueden ser leídas como disparates o, en el mejor de los casos, como ficción, y sin embargo hay una base argumentativa que las justifica. Adquieren su sentido en tanto producto de una reflexión. En el mejor de los casos se trata de argumentos ficcionales.

En algunos ensayos —“El «Biathanatos»” es un claro ejemplo— la idea de verosimilitud sirve para explicar la naturaleza de los procedimientos argumentativos al interior del texto; en otros, en cambio, se desecha. Así creo verlo en “El sueño de Coleridge”, donde la voz ensayística aboga por otro tipo de explicaciones alejadas de la verosimilitud. “El sueño de Coleridge” comienza con la narración de los accidentes del día en el que Coleridge escribió “Kubla Khan”. El poema tuvo su origen en un sueño, un sueño inconcluso, porque un hecho abrupto lo interrumpió. Escribe más adelante la voz ensayística: “El caso, aunque extraordinario, no es único” (2010: 21) y enlista, en fin, una serie de felices consecuencias literarias que tuvieron como causa y escenario el sueño. “Kubla Khan”, continúa la voz ensayística, es anterior a la publicación de una versión del *Compendio de historias* de Rashid ed-Din, obra en la que figura el personaje histórico Kubla Khan, el emperador que mandó a construir un palacio y que había recibido su formulación arquitectónica en un sueño. Si Coleridge ignoró la existencia de esta obra, ¿cómo fue, entonces, que ambos tuvieron la misma fuente? Debe notarse que la voz ensayística predominante en este texto es de identificación cero, lo que explica de alguna forma eso que Borges había declarado: la posibilidad de que se lea como una voz omnisciente, como alguien que es sólo testigo de los acontecimientos sin intervenir en el

curso de la historia narrada, como quien no pretende contaminar de razón el devenir del suceso extraordinario. En algún momento leemos este párrafo que había adelantado ya:

¿Qué explicación preferiremos? Quienes de antemano rechazan lo sobrenatural (yo trato, siempre, de pertenecer a ese gremio) juzgarán que la historia de los dos sueños es una coincidencia, un dibujo trazado por el azar, como las formas de leones o de caballos que a veces configuran nubes. [...] Más encantadoras son las hipótesis que trascienden lo racional. Por ejemplo, cabe suponer que el alma del emperador, destruido el palacio, penetró en el alma de Coleridge, para que éste lo reconstruyera en palabras, más duraderas que los mármoles y metales. (22-23)

Hasta el párrafo anterior no habíamos advertido la presencial textual de una primera persona, es decir, una voz de identificación única. No es gratuito, insisto, el hecho de que la voz ensayística se haya ocultado el mayor tiempo posible y que ahora asome su rostro para ganar la confianza del lector anteponiendo su escepticismo, aunque finalmente nos dice que, frente a este tipo de casos extraordinarios, es mejor aceptar la calidad inexplicable o mágica del asunto.²³ La identificación única estaba maliciosamente oculta porque se había impuesto desde el inicio esa tarea. Y concluye:

Tales hechos permiten conjeturar que la serie de sueños y de trabajos no ha tocado a su fin. Al primer soñador le fue deparada en la noche la visión del palacio y lo construyó; al segundo, que no supo del sueño del anterior, el poema sobre el palacio. Si no marra el esquema, alguien, en una noche de la que nos apartan los siglos, soñará el mismo sueño y no sospechará que otros lo soñaron y le dará la forma de un mármol o de una música. Quizá la serie de sueños no tenga fin, quizá la clave esté en el último. (2010: 23)

La tesis final es magnífica, maravillosa, poética, insostenible. No sé si de nuevo pueda pasar por el filtro de la verosimilitud; en todo caso, la lectura no puede desecharse tan fácilmente porque hay un proceso argumentativo detrás.

Quiero destacar un último ensayo en el que, a decir de la voz ensayística, la verosimilitud y la maravilla comparten la justificación del hecho. En “El enigma de Edward

²³ Uno de los tantos temas ausentes en esta exposición es la ironía. Su estudio, sin embargo, precisa de lentas y meditadas páginas.

Fitzgerald”, como se dijo ya, se propone la posibilidad de que tanto Umar ben Ibrahim como Fitzgerald sean esencialmente uno mismo; esto lo sabemos a través de una voz ensayística de identificación cero. Su función es idéntica a la de un narrador omnisciente, tan es así que conoce los gustos y accidentes de Umar:

Lee, en la soledad de su biblioteca, los textos de Plotino, que en vocabulario del Islam es el Platón Egipcio o el Maestro Griego, y las cincuenta y tantas epístolas de la herética y mística Enciclopedia de los Hermanos de la Pureza, donde se razona que el universo es una emanación de la Unidad, y regresará a la Unidad... Lo dicen prosélito de Alfarabi, que entendió que las formas universales no existen fuera de las cosas, y de Avicena, que enseñó que el mundo es eterno. (2010: 61)

El citado párrafo me parece clave para comprender las intenciones de la voz ensayística. Sus argumentos o, más precisamente, los accidentes de la vida de Umar, están encaminados a justificar la analogía que establece la voz entre Umar y Fitzgerald. El meollo del asunto es que no se presentan como argumentos, sino, repito, como hechos (históricos) pertenecientes a la narración. La estrategia es genial, oculta siempre en una identificación cero. El lector tiene la impresión de que el autor, o el responsable del ensayo, ha intervenido en lo más mínimo.²⁴

La asimilación de Plotino con Platón, desde la perspectiva supuestamente del Islam, no es gratuita. Como sabemos, Platón postula la existencia de arquetipos como cosas incorruptibles, a diferencia de las copias que implican accidentes y variaciones. De hecho, cada una de las lecturas de Umar respalda la “igualdad” entre él y Fitzgerald, sugiere que ambos estaban destinados a ser “esencialmente” el mismo y no variaciones como las copias platónicas.

²⁴ Claro que, si leemos con cuidado, no siempre lo logra, como se advierte en esta descalificación a un texto de Fitzgerald: “Ha publicado un diálogo decorosamente escrito, *Euphranor*, y mediocres versiones de Calderón y de los grandes griegos” (2010: 62).

El texto presenta varias complicaciones interesantes que lo acercan a la ficción. En algún momento, a la hora de describir a Ibrahim, la voz ensayística dice: “Alguna crónica *nos* refiere que cree, o que juega a creer, en las transmigraciones del alma” (2010: 61; las cursivas son mías). Revisamos el ensayo de nuevo y quizá la única crónica que refiera eso sea la que estamos leyendo. Si lo anterior es cierto, tanto el lector como el ensayista están incluidos literalmente en ese “nos”. No es arriesgado decir que esa crónica exista y que Borges, en su inmensa erudición, la conoció muy bien, tan bien que prefirió no abundar en datos bibliográficos (algo medianamente cierto en los ensayos). Pero tampoco creo arriesgado decir que esa crónica pueda ser una invención del propio Borges (¿qué tipo de crónicas “juega a” atribuir creencias?). Por ello considero medular cuestionarnos sobre el hecho de que la crónica esté escrita sin marcas personales y sobre algunos recursos que, a decir de Bajtín, podrían pensarse como discursos funcionales.

En otro momento del ensayo (o relato) se lee: “Siete siglos transcurren, con sus luces y agonías y mutaciones, y en Inglaterra nace un hombre, Fitzgerald, menos intelectual que Umar, pero acaso más sensible y más triste” (2010: 62). La forma en la que presenta Borges a Fitzgerald nos hace pensar no en un hombre histórico, sino en un personaje. El estilo es totalmente distinto al que se frecuenta en el ensayo (se usa el presente remoto y la tercera persona). Confróntense, por ejemplo, las citadas líneas con estas otras de “El espejo y la máscara” que configuran el paso del tiempo: “Cumplido el plazo, que fue de epidemias y rebeliones, presentó el panegírico. [...] Las estrellas del cielo retomaron su claro derrotero. Otra vez cantó el ruiseñor en las selvas sajonas y el poeta retornó con su códice, menos largo que el anterior” (2007 III: 58).

Finalmente, como se sabe, Umar escribe los *Rubaiyat*. Un día llegan a las manos de Fitzgerald y éste comienza a traducirlos: “Un milagro acontece: de la fortuita conjunción de

un astrónomo persa que condescendió a la poesía, de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales e hispánicos, surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos” (2010: 62). La voz ensayística se dedica entonces a formular hipótesis para explicar el milagro. Por supuesto que las hipótesis metafísicas son consideradas:

El caso invita a conjeturas de índole metafísica. Umar profesó (lo sabemos) la doctrina platónica y pitagórica del tránsito del alma por muchos cuerpos; al cabo de los siglos, la suya acaso reencarnó en Inglaterra para cumplir en un lejano idioma germánico vetado de latín el destino literario que en Nishapur reprimieron las matemáticas. (62)

Contrapone, luego, otra hipótesis: “más verosímil y no menos maravillosa que estas conjeturas de tipo sobrenatural es la suposición de un azar benéfico” (63). Con todo, a juzgar por el último párrafo del ensayo, no se descarta la validez ni la pertinencia de la primera hipótesis (de hecho, la última, la de un “azar benéfico”, parece francamente menos interesante²⁵): “Toda colaboración es misteriosa. Ésta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta” (63).

He citado hasta ahora algunos ensayos en los que la voz ensayística se muestra unas veces del lado de la verosimilitud, otras de la posibilidad, otras más de las hipótesis maravillosas o encantadoras. En todos los casos, a mi entender, hay un pizca de ficción que permite jugar justamente con cualquiera de los términos planteados. ¿Pero en qué consiste esta “pizca de ficción”?

²⁵ Dice Lönnrot frente a Treviranus en “La muerte y la brújula”: “Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar” (Borges 1974: 500).

A partir de Umberto Eco, Arenas Cruz propone la noción de abducción creativa para explicar el procedimiento argumentativo final en los ensayos de *Otras inquisiciones*. Por abducción se entiende el

tipo de pensamiento conjetural que consiste en la adopción provisional de una explicación, con el objetivo de someterla a verificaciones ulteriores; dicha explicación es formulada provisionalmente por el investigador gracias a la adopción de una ley o norma que obtiene a partir de su conocimiento del mundo y su experiencia previa. (Arenas Cruz 1998: 39)

Según Eco, la abducción se divide en tres tipos: la hipótesis o abducción hipercodificada, la abducción hipocodificada y la abducción creativa. Cuando una abducción “se corresponde” con el mundo, la llama meta-abducción. La primera precisa de un signo y, por ende, de una fuente original. La segunda está más relacionada con elementos alternos que acompañan al signo primero. Gracias a la segunda podemos crear una hipótesis. Y, por último, “en la llamada abducción creativa también se crea un mundo posible, pero en este caso la ley que justifica la formulación de una conjetura provisional tiene que ser inventada *ex novo*, invención que a menudo implica aspectos estéticos e imaginarios” (1998: 40). A decir de Arenas Cruz, son las abducciones creativas “las más frecuentes en los ensayos de Borges y las más directamente responsables de ese aire ficcional que los envuelve” (40). La mayor fuente de donde se nutren las abducciones creativas es la propia literatura. Por ello, Arenas Cruz distingue entre la invención *ex novo* y *ex nihilo*. La segunda no tiene ninguna fuente como origen; la primera, en cambio, sí. La abducción creativa, a su vez, impele la discusión del grado de verosimilitud. Según Arenas Cruz, la verosimilitud que surge de la abducción creativa es relativa. La verosimilitud relativa se refiere a lo que “sucede de modo excepcional o imprevisible, pero que no es descartable por imposible” (43).²⁶

²⁶ Para Alazraki, los ensayos de Borges siguen este procedimiento: a) presenta el problema; b) hipótesis ejemplares; c) hipótesis de Borges; d) negación de b y c; e) conclusiones. Escribe Alazraki: “Como en el

Para redondear la lectura de Arenas Cruz, me permito recordar una reseña que Borges escribió en torno al libro *Las ratas* de José Bianco (1944). Se trata, casi al final de la reseña, de una crítica irónica a la novelística argentina de 1940. Me interesa destacar solamente las últimas líneas, pero quisiera recordar de manera sucinta las observaciones puntuales de Borges con respecto de esta novelística. Dice que existen tres géneros que agotan la novela argentina. “Los héroes del primero 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 [...]”; el segundo género es muy parecido al primero, “salvo que el escenario es rural”. El tercer y último género “goza de la predilección de los jóvenes: niega el principio de identidad, venera las mayúsculas, confunde el porvenir y el pasado, el sueño y la vigilia”, etcétera (1944: 78). Concluye que la novelística argentina de esa época está “abatida por el melancólico influjo, por la mera *verosimilitud sin invención*” (78; las cursivas son mías). Frente a estos valores, Borges finalmente rescata el trabajo de Bianco, al que califica de “premeditado”, “interesante” y “legible” (78). Pero regreso a los dos términos subrayados: “verosimilitud sin invención”. Es decir, de los tres “géneros” citados, Borges reclama de alguna forma el intento de dotar de verosimilitud un texto sin el uso de la invención, de la creatividad, diríamos, de la necesidad de traspasar los límites que exige la literatura, de crear literatura con discursos funcionales. Y me parece que ambos valores (verosimilitud e invención) son pieza fundamental en una buena parte de los ensayos de *Otras inquisiciones*.

oxímoron, donde se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla, en sus ensayos Borges estudia un sujeto aplicando teorías que de antemano condena como falibles y falaces” (1970: 142). Y explica de inmediato: “Este procedimiento es el que mejor define la técnica del ensayo borgeano, porque las ideas —lo sustantivo del ensayo— se estiman o califican con teorías que contradicen a las primeras en el sentido de despojarlas de todo valor trascendente respecto a la realidad histórica, pero a la vez (como el oxímoron) devuelven a esas ideas (a ese sustantivo que califican) el único valor que las justifica: su carácter de maravilla o de creación estética, conciliando, así, opuestos que sólo aparentemente se rechazan (y ésta y no otra es la función del oxímoron respecto al lenguaje)” (142).

Agrego, por último, un elemento más a la noción acuñada por Arenas Cruz, que no me parece tan alejada de la ficción: el dinamismo de la voz ensayística y su implicación semántica propios de la narrativa. Por otro lado, se ha señalado ya el carácter conjetural de la voz ensayística como una manera de negar la conclusividad de los argumentos puestos siempre a consideración del lector; si por algo pueden ser apreciados los textos de Borges (más allá de su calidad literaria) es por sacar a la luz problemas relativos al conocimiento del mundo. Los textos de Borges proponen soluciones (y no precisamente conclusiones) o, en todo caso, asideros a dichos problemas. “El idioma analítico de John Wilkins” es un claro ejemplo de ello. Hay una abducción creativa en este ensayo, es cierto; hay también una verosimilitud relativa; pero, al mismo tiempo, con estos procedimientos (“fccionales”), cuestiona, en un nivel quizá superior, la utopía que busca toda clasificación y la incapacidad del lenguaje de atrapar la realidad. Cristina Parodi, en un excelente ensayo comparativo del género policial de Poe y Chesterton frente al de Borges, llega a una conclusión que no es restrictiva del policial.

En Poe el universo oculta un orden y la mente humana, razonando, puede llegar a descubrirlo. Para sus lectores, la solución del detective —una solución única a un enigma también único— constituye la verdadera y definitiva explicación del misterio y reinstala el orden. El policial clásico postula así la infalibilidad del pensamiento lógico para interpretar los hechos de la realidad y del texto.

A diferencia de Poe, Borges no afirma que el orden de las ideas coincida con el orden del universo; si el universo oculta un orden, no podemos descubrirlo, a lo sumo, postularlo como hipótesis. (1999: 87-88)

Muchas veces, como lo afirma el narrador de “Los crímenes de la calle Morgue”, “las facultades del espíritu que designamos con la calificación de analíticas son en sí bien poco susceptibles de análisis. No podemos apreciarlas más que por sus resultados” (Poe 2006: 7). Los ensayos de *Otras inquisiciones* suelen apreciarse, pese a los argumentos, por sus resultados (“El idioma analítico de John Wilkins”); o bien, por la verosimilitud relativa de

sus hipótesis (“El sueño de Coleridge”); otros más, los menos, por ambas cosas, como intentaré demostrar enseguida.

“La muralla y los libros” parte de una emoción provocada por la experiencia de lectura (es decir, prevalece la voz ensayística de identificación única). La emoción se debe al hecho de que a un hombre le pertenezcan las acciones de quemar “todos los libros anteriores a él” y construir “la casi infinita muralla china”. Cito el primer párrafo:

Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer Emperador, Shih Huang Ti, que asimismo dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él. Que las dos vastas operaciones —las quinientas o seiscientas leguas de piedra opuestas a los bárbaros, la rigurosa abolición de la historia, es decir del pasado— procedieran de una persona y fueran de algún modo sus atributos, inexplicablemente me satisfizo y, a la vez, me inquietó. Indagar las razones de esa emoción es el fin de esta nota. (Borges 2010: 13)

El ensayo pretende, entonces, “indagar las *razones* de esa *emoción*” (las cursivas son mías). En la medida en que el ensayo explique satisfactoriamente las dos acciones de Shih Huang Ti, explicará, aunque parezca ilógico, la emoción.

La voz ensayística emprende, muy apegada a un ejercicio lógico estricto, la búsqueda de la respuesta. Atiende las hipótesis siempre y cuando atañan a las dos acciones de Shih Huang Ti. Una de ellas, cabe destacar, se desecha porque, si bien “atendible”, “nada nos dice de la muralla” (2010: 13); es decir, parafraseo a Adorno, la interpretación se alejó del objeto de análisis (es aquí donde se pondría en duda la abducción creativa).

Resumo las hipótesis del ensayo en el siguiente cuadro:

Posibilidad	Explicación
Shih Huang Ti destierra a su madre	“abolir todo el pasado para abolir un solo recuerdo”
La búsqueda de la inmortalidad	a) muralla en el espacio y el incendio en el tiempo son barreras que detienen la muerte b) se llamó Primero para recrear el principio del tiempo y fundar una dinastía inmortal; Huang Ti, para darle nombre a las cosas

Quemar y construir no son actos simultáneos	a) un rey que destruyó y después conservó b) “destruyó lo que antes defendía”
La muralla como metáfora	a) quienes ocultaron libros debían construir la muralla; b) la muralla es tan vasto como el pasado c) la muralla es deleznable; los libros, sagrados
Anulación de los libros y la muralla	“Acaso el incendio de las bibliotecas y la edificación de la muralla son operaciones que de un modo secreto se anulan”

Todas las posibilidades de una u otra forma explican el objeto de análisis, se apegan a él. En esto radica su posibilidad, aunque unas son más verosímiles que otras. Sin embargo, la voz ensayística renuncia no sólo a la verdad, sino al proceso de seguir conjeturando. El ensayo finalmente concluye:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que, no se produce, es, quizá, el hecho estético. (Borges 2010: 14)

Como advierte Lukács, “el ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez cerca de lo último; se trata sólo de explicaciones de las poesías de otros, y en el mejor de los casos de explicaciones de sus propios conceptos; eso es todo lo que él puede ofrecer” (1985: 27); es decir, el ensayo quizá no exprese las cuestiones últimas de las cosas, sino sólo el sentido extraído (por medio de la lectura) de las cosas.

Borges no busca [...] explicar el misterio, hacerlo desaparecer por una explicación. Busca preservarlo. Quiere mantener abierto su poder de inquietud y transmitir esa inquietud al lector. El ejercicio de una enunciación conjetural —de la que la proliferación de adverbios (tal vez, quizá, acaso) es la huella más evidente— lo hace posible. (Giordano 1991: 18)

Este escepticismo a la conclusión es justo la razón por la que Lukács dice que el ensayo “es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar” (1985: 38). Sin embargo, en este ensayo, y

en muchos otros, el final es, sin caer en la sentencia, una solución estética al problema.

Renuncia a la verdad del caso particular, es cierto, pero postula una formulación mayor.

En la propia definición de Borges, considerada como objeto estético, lo atractivo está no sólo en lo que dice, sino en el efecto producido por esa serie de frases disyuntivas: “quieren decir algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo”. La definición, creo, es aquí un ejemplo de lo que se quiere definir. (Jaen 1970: 102)

III. La memoria del texto y sus accidentes

1. La memoria del texto

a) *Los accidentes del texto*

En “Magias parciales del *Quijote*”, la voz ensayística nos ilustra, sin que sea éste su cometido principal, sobre la recepción “poética” del *Quijote* en algunos escritores españoles como Unamuno, Azorín y Antonio Machado, y otros tantos lectores —agregaría yo— que hasta hoy leen la obra de Cervantes con un tono algo menos que heroico. Borges, sin embargo, declara que el *Quijote* es realista (mas no pertenece al realismo practicado por el siglo XIX) y que, para Cervantes, lo real y lo poético eran antinomias. El *Quijote* bien puede significar para nosotros “la poesía de la España del siglo XVII”, pero “ni aquel siglo ni aquella España eran poéticas para él” (2010: 12), señala Borges.

El plan de su obra le vedaba lo maravilloso; éste, sin embargo, tenía que figurar, siquiera de manera indirecta, como los crímenes y el misterio, en una parodia de la novela policial. Cervantes no podía recurrir a talismanes o a sortilegios, pero insinuó lo sobrenatural de un modo sutil, y, por ello mismo, más eficaz. (12)

Con estas líneas me gustaría justificar el estudio del contexto en los ensayos de *Otras inquisiciones* o, por qué no, en las letras de Borges. En un autor tan complejo como el argentino, la realidad “tenía que figurar siquiera de manera indirecta”. La escritura supone, más que *una* realidad (histórica o no), un conflicto con ella. La escritura es ya una manera de mirar la realidad (aunque podríamos cuestionar también si la realidad es *una* o, en todo caso, una es la percepción de la realidad). Así lo entiende Balderston al citar oportunamente a Michel de Certeau:

De igual modo, Michel de Certeau, en su reflexión acerca de los desafíos con que se enfrenta la historia narrativa dentro de la historiografía, afirma: “Por lo tanto, si la historia de «lo que sucedió» desaparece de la historia científica (para aparecer, sin embargo, en la historia popular), o si la narración de los hechos adquiere el atractivo de una «ficción» que pertenece a determinado tipo de discurso, no podemos llegar a la conclusión de que la referencia a lo real queda eliminada. En cambio, esta referencia ha sido ligeramente desplazada”. (Balderston 1996: 20)

Pues bien, con base en la crítica literaria y su reflexión sobre la historia formulo dos primeros asideros de lectura para comenzar a vislumbrar el conflicto que una buena parte de los ensayos de *Otras inquisiciones* plantea con su realidad. Uno tiene que ver con el conocimiento y la reconstrucción del contexto, tanto de la obra como del sujeto enunciador, y con el registro puntual de los accidentes de la escritura. Cualquier sujeto enunciador, incluso Borges, está determinado en cierta medida por sus circunstancias, pues

los críticos y los escritores siempre escriben fuera de (es decir, desde) su propio contexto, desde sus circunstancias inmediatas, aun cuando hacen lo posible por velar o borrar ese contexto. Kafka, Beckett, Eliot, Robbe-Grillet, Borges: no hacemos sino empezar a poder leer lo que está bajo la borradura. (Balderston 1996: 32-33)

De la misma forma, el texto y la voz ensayística tienen su lugar en el mundo y, por tanto, son partícipes de esas circunstancias. “Historia intelectual” es como se le ha llamado a esta

manera de focalizar, entre otras cosas, la inmediatez del texto. Tal como lo explica Chartier, a partir de Richard Rorty, la “historia intelectual” es

entendida como la historia de las condiciones mismas que hacen posible, de diversas maneras según los tiempos, la práctica filosófica, y finalmente las reconstituciones históricas que intentan establecer el sentido de los textos respecto de su contexto de producción y recepción. (1997: 93)

Un elemento más que debe considerarse, y que Borges practicó con admirable constancia, es lo que llamo el registro de los accidentes (cambios o modificaciones en la forma y estructura) de la obra. En el caso de Borges, me refiero a la inclusión o exclusión de un texto de un medio a otro (de una revista o un diario a un libro, como sucedió con una buena parte de los ensayos de *Otras inquisiciones*) y a las alteraciones del texto propiamente dicho. Estas migraciones y cambios formales muestran la evolución de pensamiento del autor y su diálogo con el presente. Annick Louis registra un ejemplo muy ilustrador:

El final de “Tres formas del eterno regreso”, primera versión de “El tiempo circular”, es tal vez uno de los casos más interesantes; el texto dice: “En tiempos de auge la conjetura de que la existencia del hombre es una cantidad constante, invariable, puede entristecer o irritar; en tiempos que declinan (como estos), es la promesa de que ningún oprobio, ninguna calamidad, ningún Hitler, podrán empobrecernos.” En “El tiempo circular”, *Historia de la eternidad* (1953), en lugar de “ningún Hitler” se lee “ningún dictador”; la alusión particular a Hitler que reenvía al contexto inmediato de escritura es reemplazada por una categoría en la que caben todos los dictadores. Dado que la edición del 53 de *Historia de la eternidad* se publica en pleno período peronista, esta variante traduce el ya señalado vínculo entre el nazismo y el peronismo; en este sentido, no puede decirse que se borra la alusión al contexto sino que se la reemplaza por una nueva modalidad que caracterizará las referencias al peronismo. (1997: 130)

La segunda guía de lectura que planteo tiene que ver con la ponderación cualitativa y cuantitativa de la “presencia” textual del contexto y los accidentes de la obra. Toda escritura supone coyunturas con la realidad, “presencias”. El cambio de “ningún Hitler” a “ningún dictador”, como bien señala Annick Louis, nos habla de la operación crítica por

parte de la voz ensayística y, al mismo tiempo, de su conflicto con ambos movimientos políticos. “Ningún dictador” es uno de los tantos accidentes que registran las letras de Borges. La realidad, por tanto, está presente en los diversos niveles lingüísticos de la escritura: unas veces de manera sugerida; otras, en cambio, matizadas por la intención del autor. Escribe Annick Louis:

En los ensayos y notas de Borges del período de la Segunda Guerra Mundial, el nazismo es una presencia constante que puede tomar la forma de la exhibición de los distintos aspectos de este movimiento que lo indignan o aparecer *simplemente*, y de modo obsesivo como una suerte de término de comparación cuando escribe acerca de algún problema literario o filosófico. (1997: 118)

Cité al principio de este trabajo un par de líneas de “Funes el memorioso”. Las recupero de nuevo: “(Repito que el menos importante de sus recuerdos [se refiere a Funes] era más minucioso y más vivo que nuestra percepción de un goce físico o de un tormento físico.)” (Borges 1974: 490). Las oraciones no ejercen ninguna presión sobre la diégesis, no intervienen en el destino de los personajes ni mucho menos cambian el curso de las cosas; pese a ello, hay un llamado a los lectores contemporáneos del narrador. El mismo narrador, por cierto, parece salirse de su papel y se ubica muy cerca del lector, de ese lector de los 40’s. Como he dicho anteriormente, las identificaciones que propongo no son exclusivas del ensayo, ya que pueden funcionar como puntos de referencia también para la narrativa. En este caso me parece así. El citado fragmento admite la identificación múltiple, en la que narrador y lector son contemporáneos. La diégesis no pierde su independencia, es el narrador quien coloca esa ventana que da a la realidad y es el narrador quien invita al lector, por medio de “nuestra percepción”, a mirar a través de ella.²⁷

²⁷ Otro ejemplo donde la realidad inmediata “toca” la escritura la podemos ver en “Nathaniel Hawthorne”: “Su padre, el capitán Nathaniel Hawthorne, murió en 1808, en las Indias Occidentales, en Surinam, de fiebre amarilla; uno de sus antepasados, John Hawthorne, fue juez en los procesos de hechicería de 1692, en los que diecinueve mujeres, entre ellas una esclava, Tituba, fueron condenadas a la horca. En esos curiosos procesos

Dije ya que algunos ensayos de *Otras inquisiciones* fueron publicados en el tiempo del nazismo y el peronismo. Me gustaría comenzar el análisis, ya que mi tema principal es la voz ensayística, con uno de los tantos señalamientos que se hicieron a Borges en Buenos Aires durante la Segunda Guerra Mundial: su ascendencia judía.

Edna Aizenberg (*Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos. Del hebraísmo al poscolonialismo*, 1997) traza una línea de estudio vinculada, por un lado, a la tradición hebraica en la literatura del argentino y, por otro, a las dificultades cotidianas que tuvo el propio Borges a causa de dichos señalamientos. Borges profesó con orgullo esa ascendencia (que alguna vez la revista *Crisol* calificó como “maliciosamente oculta”). Quizá su literatura no pueda tomarse como testimonio de éste y otros problemas porque están “maliciosamente ocultos”; no así sus entrevistas y discursos, como lo demuestran estas líneas que Borges pronunció al aceptar el premio que le concedió la Sociedad Argentina de Escritores por su libro *Ficciones* (1944). El discurso fue publicado en *Sur* en julio de 1945:

Quiero añadir algunas palabras sobre un problema que el nazismo propone al escritor. Mentalmente, el nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres: la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre [...]. No hay, sin embargo, que olvidar que una secta perversa ha contaminado esas antiguas e inocentes ternuras y que frecuentarlas, ahora, es consentir (o proponer) una complicidad. Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda facultad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permita esa confusión. Mi vida de hombre es una imperdonable serie de mezquindades; yo quiero que mi vida de escritor sea un poco más digna. (Borges 1999: 302)

Libros como los de Edna Aizenberg, el de Antonio Gómez López-Quiñones, *Borges y el nazismo: “Sur” (1937-1946)* o el ensayo “Borges y el nazismo” de Annick Louis demuestran lo que en el tiempo de Borges se sabía: su abierta oposición a las ideas de

(ahora el fanatismo tiene otras formas), Justice Hawthorne obró con severidad y sin duda con sinceridad” (Borges 2010: 46). De nuevo hay una irrupción de la realidad en la escritura.

Hitler y a quienes adoptaban una postura similar en la Argentina de 1940, específicamente a los incipientes seguidores de Perón.

Aunque prácticamente desconocido fuera de los círculos militares, Perón era ya un hombre influyente. El ejército argentino era controlado entonces por hombres que odiaban a Inglaterra, admiraban a Italia y simpatizaban con la cruzada de Hitler por un nuevo orden mundial. [...] La economía de la zona del Río de la Plata era entonces dirigida desde Londres; los principales inversionistas eran ingleses: los ferrocarriles, las fuentes de energía y hasta las instalaciones hidráulicas estaban en manos inglesas. Para los argentinos, el imperialismo británico era intolerable. El ejército se inclinaba así al fascismo y veía a Hitler con simpatía porque sinceramente creía que ayudaría al mundo a librarse de los ingleses. Perón compartía esas opiniones. (Rodríguez Monegal 1993: 349)

Las ideas de Borges lo llevaron, por ejemplo, a ser consejero y miembro del comité organizador del Primer Congreso contra el Racismo y el Antisemitismo, celebrado en Buenos Aires el 6 de agosto de 1938 (Aizenberg 1997: 38), y a publicar fervorosamente varios textos en *Sur* contra el nazismo:

A través de sus artículos, desde “Una pedagogía del odio” (1937), que ataca a la literatura antisemita nazi, hasta “Nota sobre la paz” (1945), un himno de loa a la victoria británica sobre Alemania, Borges recoge y apoya la línea de indignación de *Sur* ante los excesos hitlerianos. (Aizenberg 1997: 39)

El libro de Antonio Gómez, como sugiere el título, analiza la participación política de Borges en *Sur*. Describe su trayectoria argumentativa a partir de seis textos: “Una pedagogía del odio”, “Letras alemanas: una exposición afligente”, “Ensayo de imparcialidad”, “1941”, “Anotación al 23 de agosto de 1944” y “Nota sobre la paz”. De todos ellos, sólo uno fue incluido en *Otras inquisiciones*: “Anotación al 23 de agosto de 1944”. Me detengo en él.²⁸

²⁸ Por supuesto, Borges no fue el único que se pronunció en contra del nazismo y peronismo. Al respecto, escribe Antonio Gómez: “Si la caída de Francia en manos del Tercer Reich suscitó en los colaboradores de *Sur* no poca consternación, la liberación de su capital dio lugar a un número especial que Victoria Ocampo ofreció al público en octubre de 1944” (2004: 68).

b) *La memoria del texto*

“Anotación al 23 de agosto de 1944” es el único texto que lleva en el título la fecha de escritura.²⁹ El texto recuerda la proclama de felicidad que se llevó a cabo en Buenos Aires tras la liberación de París por parte de los Aliados, cerca del final de la Segunda Guerra Mundial. Jean Andreu (cfr. 1979: 57) asegura que Borges participó en dicha manifestación. El texto, sin embargo, no es muy claro. Hay, eso sí, una reflexión propia de una experiencia trascendental desde el punto de vista histórico.

Esa jornada populosa me deparó tres heterogéneos asombros: el grado físico de mi felicidad cuando me dijeron la liberación de París; el descubrimiento de que una emoción colectiva puede no ser innoble; el enigmático y notorio entusiasmo de muchos partidarios de Hitler. (Borges 2010: 95)

De inmediato, la voz ensayística se empeña en encontrar la lógica del hecho sin dejar de reconocer su júbilo, pese a que éste se desplaza a un segundo plano.

Sé que indagar ese entusiasmo es correr el albur de parecerme a los vanos hidrógrafos que indagaban por qué basta un solo rubí para detener el curso de un río; muchos me acusarán de investigar un hecho quimérico. Éste, sin embargo, ocurrió y miles de personas en Buenos Aires pueden atestiguarlo. (95)

Su reflexión parte de la conducta incomprensible de quien participa en el acto público, cuestiona las contradicciones y las incoherencias a las que conlleva esa celebración, opone su reflexión individual de alguna forma a quienes “han perdido la noción de que ésta [la incoherencia] debe justificarse” (95); al mismo tiempo persiste un dejo de felicidad en la voz ensayística. Hay, pues, un complejo juego de sentimientos: por un lado, la voz ensayística se identifica con el júbilo populoso; por otro, está muy lejos de pertenecer a ese grupo por las contradicciones en las que éste incurre. Del complejo juego de sentimientos, pasa a la incertidumbre:

²⁹ Curiosamente, la fecha casi coincide con la conmemoración del día de nacimiento de Borges (24 de agosto).

Reflexioné, también, que toda incertidumbre era preferible a la de un diálogo con esos consanguíneos del caos, a quienes la infinita repetición de la interesante fórmula *soy argentino* exime del honor y de la piedad. Además ¿no ha razonado Freud y no ha presentado Walt Whitman que los hombres gozan de poca información acerca de los móviles profundos de su conducta? (95)

Subrayo dos palabras que retomaré más adelante: honor y piedad. Si revisamos con atención la narrativa de Borges, encontraremos decenas de ejemplos para la primera y quizá pocos para la segunda. Me parece que se vinculan fuertemente a los fines estéticos, y no precisamente éticos, de su idea de literatura. En este caso, la voz ensayística apela a la piedad de las personas que conforman la “jornada populosa”; equipara, finalmente, a los “partidarios de Hitler” de Buenos Aires con los nazis. Con “partidarios de Hitler” supongo que se refiere nuevamente a los peronistas.

Recordé el discurso que Borges pronunció luego de haber sido merecedor del premio que la Sociedad Argentina de Escritores le otorgó por su libro *Ficciones*. Un año más tarde de ese reconocimiento (es decir, en 1946), se llevó a cabo una comida en su honor en la que dirigió un nuevo discurso, cuyo eje inicial fue su despido de la biblioteca Miguel Cané. Para comprender de mejor manera el conflicto de sentimientos y la incertidumbre de la voz ensayística de “Anotación al 23 de agosto de 1944”, recuperaré un par de líneas de dicho discurso, publicado, por cierto, en *Sur* en agosto de 1946:

Hace un día o un mes o un año platónico (tan invasor es el olvido, tan insignificante el episodio que voy a referir) yo desempeñaba, aunque indigno, el cargo de auxiliar tercero en una biblioteca municipal de los arrabales del Sur. Nueve años concurrí a esa biblioteca, nueve años que serán en el recuerdo una sola tarde, una tarde monstruosa en cuyo decurso clasifiqué un número infinito de libros y el Reich devoró a Francia y el Reich no devoró las Islas Británicas, y el nazismo, arrojado de Berlín, buscó nuevas regiones. En algún resquicio de esa tarde única, yo temerariamente firmé alguna declaración democrática; hace un día o un mes o un año platónico, me ordenaron que prestara servicios en la policía municipal. Maravillado por ese brusco avatar administrativo, fui a la Intendencia. Me confiaron, ahí, que esa metamorfosis era un castigo por haber firmado aquellas declaraciones. (Borges 1999: 303)

Nótese la manera en la que Borges desestima el tiempo individual, el tiempo de un hombre. Hay un vínculo, en este sentido, con el discurso del 45 cuando dice: “Mi vida de hombre es una imperdonable serie de mezquindades”. Pero dejaré para después mi comentario en torno a estas líneas. El tema principal del párrafo citado es su despido y la razón de ese despido. Borges había firmado una declaración a favor de los Aliados que no fue bien vista por el régimen de Perón, además de que sus textos mostraron siempre antipatía hacia éste. Borges concluye:

No sé hasta dónde el episodio que he referido es una parábola. Sospecho, sin embargo, que la memoria y el olvido son dioses que saben bien lo que hacen. Si han extraviado lo demás y si retienen esa absurda leyenda [*Dele-Dele*], alguna justificación los asiste. La formulo así: las dictaduras fomentan la opresión, las dictaduras fomentan el servilismo, las dictaduras fomentan la crueldad; más abominable es el hecho de que fomenten la idiotez. Botones que balbucean imperativos, efigies de caudillos, vivas y muera prefijados, muros exornados de nombres, ceremonias unánimes, la mera disciplina usurpando el lugar de la lucidez... Combatir esas tristes monotonías es uno de los muchos deberes del escritor. (1999: 304)

A mi entender, la idiotez, la falta de juicio y “la adhesión” a la realidad fueron las razones por las que, según la voz ensayística, esa multitud salió a las calles aquel 23 de agosto de 1944. En el ensayo, la voz toma cierta distancia de los hechos y formula preguntas con la intención de comprender mejor la lógica del acontecimiento. Trata de, por medio de la reflexión, trascender sus accidentes; por ello, el tiempo y las circunstancias individuales pasan a un segundo plano, pese a que la experiencia del presente sea el motor de la escritura.

Regreso al comentario de “Anotación al 23 de agosto de 1944”. En un pasaje del texto, la voz recuerda el momento en el que un “germanófilo” anuncia la ocupación de París por los nazis: “Algo que no entendí me detuvo: la insolencia del júbilo no explicaba ni la estentórea voz [del germanófilo] ni la brusca proclamación” (2010: 96). Es decir, dos

momentos de júbilo marcan el inicio y el final de la reflexión. El ensayo, por cierto, se escribe en tiempo pasado. El presente aparece hasta el último párrafo. La voz ensayística hace un recuento de su experiencia, más que de los hechos, a través de ojos ajenos. Primero, la visita del germanófilo; al final, la jornada populosa del 23 de agosto. Podríamos decir que el ensayo, curiosamente, comienza en el último párrafo: en el presente de la enunciación. Es ahí donde cobran sentido los hechos para la voz ensayística; es ahí donde pasa de la experiencia al terreno de la proposición; es ahí donde la rememoración adquiere su valor. Hay un trabajo constante de la voz ensayística con el pasado. El germanófilo, pese a su naturaleza pronazi, sentía muy en el fondo que la ocupación de París no era digna de orgullo (“entonces comprendí”). La voz ensayística justifica, así, el comportamiento incoherente del germanófilo e incluso el de aquellos que conformaron la jornada populosa; lo que no justifica es el nazismo. A decir verdad, no justifica cualquier movimiento cuyas causas sean las del nazismo.

Ser nazi (jugar a la barbarie energética, jugar a ser un viking, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja) es, a la larga, una imposibilidad mental y moral. El nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos de Erígena. Es inhabitable; los hombres sólo pueden morir por él, mentir por él, matar y ensangrentar por él. Nadie, en la soledad central de su yo, puede anhelar que triunfe. Arriesgo esta conjetura: *Hitler quiere ser derrotado*. Hitler de un modo ciego, colabora con los inevitables ejércitos que lo aniquilarán, como los buitres de metal y el dragón (que no debieron de ignorar que eran monstruos) colaboraban, misteriosamente, con Hércules. (2010: 96)

Por tal motivo, Borges equipara el nazismo con el peronismo. “Borges, pues, estaba técnicamente equivocado al creer que Perón era nazi, pero no estaba equivocado al creer que Perón fomentaba a los nazis argentinos. Por eso, porque tenía razón en lo esencial, podía no importarle no tenerla en los detalles” (Rodríguez Monegal 1977: 288).

La conclusión a la que llega el argentino es muy pertinente. Las ideas, especialmente las más extremas, tarde o temprano pierden sus argumentos. Dejan de ser

viales o factibles y se convierten en protuberancias de la historia universal. La formulación estética de lo anterior la encontramos de nuevo en “El «Biathanatos»”: “un dios que fabrica el universo para fabricar su patíbulo” (2010: 73). La frase tiene una resonancia consistente en la realidad; explica, como el ejemplo de Hércules, un fenómeno histórico con argumentos literarios (por no decir poéticos).

De los seis textos publicados en la revista *Sur* que Borges escribió en contra del nazismo, me parece que “Anotación al 23 de agosto de 1944” es el único que propone una formulación estética, con un alto valor argumentativo, a un problema histórico. ¿Será acaso ésta la razón por la que Borges lo incluyó en *Otras inquisiciones*? Por supuesto que no pierde su naturaleza inmediata (o, más bien, para usar a Bajtín, su vínculo con la inmediatez), ni mucho menos el establecimiento del diálogo con su presente; pero es probable que los trascienda.

Ahora bien, retomo una lista de contradicciones e incoherencias que Borges atribuye a quienes se manifestaron el 23 de agosto para pasar a la siguiente cuestión:

son antisemitas, pero profesan una religión de origen hebreo; bendicen la guerra submarina, pero reprueban con vigor las piraterías británicas; [...] idolatran a San Martín, pero opinan que la independencia de América fue un error; aplican a los actos de Inglaterra el canon de Jesús, pero a los de Alemania el de Zarathustra. (2010: 95)

De entrada, encontramos en estas líneas la base de la incertidumbre e incoherencia que la voz ensayística había identificado en aquellos que profesaban las ideas de uno u otro bando (contra o a favor del nazismo). La crítica estaba destinada, de hecho, a todos aquellos adheridos a ideas similares a ésta.³⁰ En ese sentido, Borges denuncia su presente, denuncia el nazismo, se complace en verlo caer; pero, en el fondo, critica a quienes aprueban el

³⁰ Me pregunto con qué frecuencia se practica la “adhesión” en este país.

triunfo sobre éste a costa de violencia. Tal como dice Gómez sobre este ensayo: “La violencia está en cualquiera de las bandas, en cualquiera de las ideologías” (2004: 110).

No otra trayectoria, aunque en un espacio de discusión totalmente distinto, llevan los señalamientos al libro *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* en el famoso ensayo “Las alarmas del doctor Américo Castro”, en el que pone en tela de juicio la preferencia de Américo Castro por el habla española frente al habla argentina (“Ataca los idiotismos americanos, porque los idiotismos españoles le gustan más”, 2010: 32). Borges construye su réplica desde el otro extremo, pero bajo la misma perspectiva excluyente. El humor y la acidez, llevadas de la mano por la reflexión, evidencian la poca calidad crítica de los argumentos de Américo Castro.

Remito a cuatro estudios que tienen que ver directamente con este ensayo. En realidad, el primero es casi un volumen completo. Se trata del libro *Polémicas intelectuales en América Latina*, cuya primera parte está dedicada a lo que en su momento se llamó “el meridiano intelectual de Hispanoamérica”. El origen de la discusión es éste: Guillermo de Torre, en un texto publicado en *La Gaceta literaria* (15 de abril de 1927), propuso a Madrid como la capital intelectual de los argentinos: “Frente a la imantación desviada de París, señalemos en nuestra geografía espiritual a Madrid como el más certero punto meridiano, como la más auténtica línea de intersección entre América y España” (en Croce 2006: 68-69). Dichas líneas causaron revuelo en los grupos literarios locales. Borges por supuesto formó parte de la discusión con su texto “Sobre el meridiano de una Gaceta”, publicado en la revista *Martín Fierro*: “La sedicente nueva generación española nos invita a establecer ¡en Madrid! el meridiano intelectual de esta América. Todos los motivos nos invitan a rehusar con entusiasmo la invitación” (en Croce 2006: 80). Poco después, arremete con mayor ahínco:

Madrid no nos entiende. Una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desalmarlo; una ciudad cuyos estómagos no pueden asumir una caña brasilera sin enfermarse; una ciudad sin otra elaboración intelectual que las greguerías; una ciudad cuyo Yrigoyen es Primero de Rivera; una ciudad cuyos actores no distinguen a un mejicano de un oriental; una ciudad cuya sola invención es el galicismo —a lo menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él—; una ciudad cuyo humorismo está en el retruécano; una ciudad que dice “envidiable” para elogiar ¿de dónde va a entendernos, qué va a saber de la terrible esperanza que los americanos vivimos? (80-81)

Remito, además, a dos nuevos textos que reconstruyen el ambiente, las circunstancias y la evolución de las relaciones que entabló Borges con el grupo que conformaba el Instituto de Filología, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires³¹ y cuya figura emblemática fue Amado Alonso. Fernando Degiovanni y Guillermo Toscano, en “Disputas de origen: Américo Castro y la institucionalización de la filología argentina” y “«Las alarmas del doctor Américo Castro»: Institucionalización filológica y autoridad disciplinaria”, relatan cómo Amado Alonso y Américo Castro presumen de la capacidad de la escuela española para llevar a buen puerto el estudio de la filología en Buenos Aires. Denigran de inmediato la labor de Costa Álvarez, “quien en 1922, un año antes de la inauguración del Instituto, había publicado *Nuestra lengua*, un trabajo pionero en la investigación lingüística nacional” (Degiovanni y Toscano 2010b: 7). Amado Alonso “aprovecha la muerte de Costa Álvarez para reafirmar y continuar sus críticas: se refiere a él como aquel que, ante la llegada de los filólogos españoles, había reaccionado «con el odio santo con que el curandero acoge a los primeros médicos»” (Degiovanni y Toscano 2010b: 8). Por su parte, Américo Castro mantiene al principio una relación muy estrecha con Amado Alonso; después, la relación se viene abajo porque sus proyectos resultan divergentes. Para Castro “se trataba [...] de una acción política: la colocación de España como referente cultural y científico para los países

³¹ “El Instituto de Filología se creó, por resolución del Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Letras, el 21 de junio de 1922” (Degiovanni y Toscano 2010a: 193).

hispanoamericanos, en particular, para la Argentina” (2010a: 199). Lo que me interesa destacar en términos generales es la recepción favorable del proyecto español en Buenos Aires, todo con el auspicio de Ricardo Rojas, decano de la Facultad de Filosofía y Letras, quien

relata que, «convencido de que el director del instituto debía ser un filólogo español, había escrito sobre el asunto a don Ramón Menéndez Pidal, cuya autoridad en estas materias no puede ser negada», para ofrecerle la dirección honoraria y, también, que fuera el responsable de designar a quienes ocuparían efectivamente en Buenos Aires su dirección. (2010b: 6)

Borges tuvo una participación intensa en estas discusiones literarias y lingüísticas de la época. Más que el hipotético conflicto que pueda pensarse entre Borges y la Universidad o el Instituto o la Filología en sí, más que las posturas por parte de los españoles frente a Costa Álvarez y en general a los trabajos lingüísticos previos y locales, Borges fue siempre crítico de la preferencia de ciertos modelos lingüísticos “inobjetables” por el hecho de ser, en este caso, españoles. Tal como declaran Degiovanni y Toscano, los trabajos y las conferencias de Américo Castro “fueron informadas y elogiadas por la prensa porteña, donde además Castro publicó frecuentemente artículos destinados a introducir el nuevo dogma científico de la lingüística histórica y a condenar los que consideraba vicios lingüísticos de los argentinos, en particular el voseo” (2010a: 201).

Antes de pasar a la revisión sucinta de la cuarta y última fuente sobre “Las alarmas del doctor Américo Castro”, abro un paréntesis para reflexionar sobre una idea que, a falta de un mejor nombre, denominaré antinacionalismo. Con ella me refiero a un concepto que no es necesariamente contrario al nacionalismo, sino una de sus formas. Se trata de un nacionalismo disfrazado, el mismo que practicó el decano de la Facultad de Filosofía y Letras y el mismo que llevó a varias personas a festejar la liberación de París en Buenos

Aires. Ambas posturas, tanto el nacionalismo como el antinacionalismo, son fuertemente criticadas por Borges, porque se basan en cuestiones de fe o de mera propaganda y no precisamente en la reflexión del individuo. Si tuviéramos que decir (porque Borges suele ofrecer puntos de referencia positivos en cada una de sus reflexiones) cuál es el antónimo del nacionalismo y antinacionalismo para el argentino, diríamos que se trata del individualismo:

El más urgente de los problemas de nuestra época (ya denunciado con profética lucidez por el casi olvidado Spencer) es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo; en la lucha con ese mal, cuyos nombres son comunismo y nazismo, el individualismo argentino, acaso inútil o perjudicial hasta ahora, encontrará justificación y deberes. (2010: 35)

Unos meses antes de la publicación de “Las alarmas del doctor Américo Castro”, aparece el texto “Dos libros”. Ahí, la voz ensayística de identificación única cuestiona severamente las ideas de Wells sobre el nazismo, menos por el contenido que por el modo y el lugar de su publicación: “El último libro de Wells —*Guide to the New World. A Handbook of Constructive World Revolution*— corre el albur de parecer, a primera vista, una mera enciclopedia de injurias” (Borges 2010: 92). Bajo la mirada de la voz ensayística, las “invectivas” de Wells en contra del nazismo “no son literariamente memorables” (92). Regresaré más tarde al asunto. Por ahora destaco un momento del ensayo en el que se explica mejor el origen de lo que yo denomino antinacionalismo:

Wells, increíblemente, no es nazi. Increíblemente, pues casi todos mis contemporáneos lo son, aunque lo nieguen o lo ignoren. Desde 1925, no hay publicista que no opine que el hecho inevitable y trivial de haber nacido en un determinado país y de pertenecer a tal raza (o a tal buena mixtura de razas) no sea un privilegio singular y un talismán suficiente. (92)

El procedimiento de la voz consiste en equiparar un movimiento político dañino, consumado y de alcances mundiales con una creencia ideológica individual. La voz

ensayística denuncia los medios propagandísticos que inculcan diferencias (cuando no superioridad) entre los hombres. Es, como digo, el origen del antinacionalismo, de la tenue distinción (pero distinción al fin) de las razas, de un nacionalismo tergiversado.

También recuerdo con algún estupor cierta asamblea que se convocó para confundir el antisemitismo. Varias razones hay para que yo no sea antisemita; la principal es ésta: la diferencia entre judíos y no judíos me parece, en general, insignificante; a veces, ilusoria o imperceptible. Nadie, aquel día, quiso compartir mi opinión; todos juraron que un judío alemán difiere vastamente de un alemán. Vanamente les recordé que no otra cosa dice Adolfo Hitler. (93)

El texto finalmente focaliza una práctica similar, sustentada en la misma estructura de pensamiento, pero en Argentina. Primero, antepone la idea, proveniente de Wells, de que la historia del mundo debe pensarse sin preferencia geográfica, económica o étnica (93). Cita después la propuesta de Russell (de Russell es el segundo libro que “reseña”: *Let the People Thing*): leer “en textos ingleses” la guerra con Francia, para luego escribir desde el punto de vista francés esa misma historia (es decir, privilegiar la visión del vencido). Y concluye: “Nuestros «nacionalistas» ya ejercen ese método paradójico: enseñan la historia argentina desde un punto de vista español, cuando no quichua o querandí” (94). Bajo mi interpretación, el antinacionalismo privilegia los modelos de pensamiento extranjeros no por su validez o eficacia, sino por el simple hecho de serlo. Por ende, creo que esto aleja a Borges de cualquier militancia ideológica. En su lugar, hay un ejercicio constante de reflexión. Conuerdo, por tal motivo, con Annick Louis en que la literatura del argentino no es una literatura comprometida. “«Militancia» puede, tal vez, parecer una palabra un tanto fuerte tratándose de Borges; no es, en verdad, un problema de intensidad sino de retórica [...] nada más lejano de Borges que la llamada «literatura comprometida»” (1997: 118). Los textos mismos de *Otras inquisiciones* están fuera de cualquier inscripción ideológica preformada; no obstante, como después diré, hay un compromiso ético profundo.

Paso ahora a la cuarta y última fuente crítica sobre “Las alarmas del doctor Américo Castro”. Se trata de “Borges y el arte de injuriar” de Cristina Parodi. Parodi destaca la lista de injurias en las que se ve aludido Américo Castro y desde la cual critica puntualmente sus posturas lingüísticas. La primera, y la más obvia, corresponde al título mismo.³² La palabra “alarmas”, dice Parodi, adquiere mayor fuerza si sabemos que esas alarmas le pertenecen al “doctor” Américo Castro.³³ Pero quiero destacar de ese estudio un párrafo completo que amplía el círculo crítico del ensayo, esto es, toma como pretexto la figura de Américo Castro para señalar otras cuestiones mayores:

Las injurias de Borges no se producen en una situación de comunicación real sino representada; no se dan en el juego simétrico de la polémica, en que los polemistas se enfrentan e intercambian agresiones. En general, sus injurias no van dirigidas contra un interlocutor, que a su vez asume el derecho de réplica; no son un intercambio recíproco, sino diferido y referido. El agredido no es nunca un tú, sino un él; el aquí y el ahora están desplazados a un allá y un entonces; los mecanismos practicados eluden el enfrentamiento y prefieren estrategias de desvío. Borges provoca, pero no asume el rol de polemista, de oponente; no enseña, acusa o intimida. Su discurso es sobre todo literario; sus injurias son ante todo un hecho estético. (Parodi 2000: 76-77)

La precisión de Parodi adquiere mayor sentido si tenemos en cuenta que el paso de la revista al libro permite que el texto se desmarque momentáneamente de sus accidentes; que deje en el camino, con un retraso inevitable, el contexto que lo acompañó en el momento de su publicación o que lo acompañaba durante su presencia en la revista. No es que niegue la lectura contextual, no es que prescinda de los acontecimientos extratextuales (he dicho ya que más de un ensayo consigna deliberadamente el año de su publicación);

³² Cabe mencionar que “Las alarmas del doctor Américo Castro” se publicó en *Sur* en la sección de reseñas; es decir, llevaba por título la ficha bibliográfica. Cuando pasa de la revista al libro, la ficha termina como nota al pie de página y el título se escribe.

³³ Esta denominación viene por supuesto del texto “Arte de injuriar”: “El título *señor*, de omisión imprudente o irregular en el comercio oral de los hombres, es denigrativo cuando lo estampan. *Doctor* es otra aniquilación. Mencionar los sonetos *cometidos* por el *doctor* Lugones, equivale a medirlos mal para siempre, a refutar cada una de sus metáforas” (Borges 1974: 419-420).

simplemente creo que el texto se refuncionaliza en el libro a partir de otros elementos, como el resto de los ensayos, concebidos todos como una totalidad, como enunciados.

Dije que “Anotación al 23 de agosto de 1944” fue incluido en *Otras inquisiciones* por su valor estético y propositivo ante un hecho histórico. De igual manera, “Las alarmas del doctor Américo Castro” y “Dos libros” trascienden su inmediatez. Por ello, Cristina Parodi refiere que el “tú” es reemplazado por un “él”. Américo Castro fue en principio el referente preciso al que la voz ensayística se dirigía; pero Américo Castro es también el ya señalado decano de la Facultad de Filosofía y Letras, es también una serie de personas que supone que la topografía es un elemento pertinente para la discusión de la validez y legitimidad de una lengua. Así me parece que lo entienden Degiovanni y Toscano: “La estrategia de Borges es sacar la discusión del ámbito de la «ciencia filológica» para transformarlo en una cuestión estética: el «problema de la lengua» en Argentina es para él esencialmente un problema literario: el de la lengua de los escritores, de la literatura” (2010b: 14).

La preferencia de la estética sobre la ética en los relatos de Borges, por ejemplo, nos lleva a una discusión que sobrepasa el análisis del contenido de una obra. Tiendo a creer que la discusión se complica en el terreno del ensayo. En relatos como “La muerte y la brújula” y “Deutsches Requiem”, los valores éticos brillan por su ausencia o, más bien, están a disposición de las reglas formuladas por la diégesis. No otra cosa reclama Borges de varios textos de Nathaniel Hawthorne: “Una parábola de Hawthorne, que estuvo a punto de ser magistral y que no lo es, pues la ha dañado la preocupación de la ética, es la que se titula «Earth’s Holocaust»: el Holocausto de la Tierra” (2010: 52). El asunto se complica, insisto, en varios textos de *Otras inquisiciones*. Como ejemplo, me detengo brevemente en el ensayo “El primer Wells”.

Para empezar, la voz ensayística niega la relación que establece Wilde entre Verne y Wells. Borges los declara “incompatibles” (2010: 69) y, con el lector de su lado, dice que todos “lo sentimos” así. Una de las diferencias entre Verne y Wells es que el primero trata temas probables; el segundo, posibles (cuando no imposibles), además de que la obra de Wells, dice la voz, es símbolo “de procesos que de algún modo son inherentes a todos los destinos humanos” (70). Sin embargo, le reclama el hecho de que en la literatura intervengan sus posturas ideológicas: “agradezco y profeso casi todas las doctrinas de Wells, pero deploro que éste las intercalara en sus narraciones” (70). La voz ensayística trata aquí de manera más amplia lo que en “Dos libros” había sugerido ya: el valor de una obra no está determinado por la calidad “moral” del autor. Esta me parece otra buena razón para deslindar la voz ensayística del autor.

Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los tenues desvíos de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible. La realidad procede por hechos, no por razonamientos [...] el escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte. (Borges 2010: 70)

La cita anterior, que comenté en el capítulo previo, adquiere a estas alturas un nuevo valor en la discusión. La voz ensayística aboga por la ausencia de la razón en tanto se sacrifiquen por ésta las pretensiones estéticas. He dicho que los ensayos de *Otras inquisiciones* tienen un profundo compromiso ético; éste, sin embargo, nunca se formula como tal; en todo caso, es un producto de la razón. En algún momento creí que una parte de *Otras inquisiciones* había sido una reacción ideológica ante el nazismo y el peronismo, que Borges había configurado su postura política a través de este libro; pero olvidé esa otra dimensión inobjetable en sus ensayos: la elaboración estética. Por tal motivo, Borges reprueba a todos aquellos que valoran la literatura de Chesterton con base en su credo:

Tales creencias pueden ser justas, pero el interés que promueven es limitado; suponer que agotan a Chesterton es olvidar que un credo es el último término de una serie de procesos mentales y emocionales y que un hombre es toda la serie. [...] Como todo escritor que profesa un credo, Chesterton es juzgado por él, es reprobado o aclamado por él. (2010: 66)

Claro está que la reconstrucción del contexto es vital para la interpretación de los ensayos, pero no debemos olvidar las maneras en las que dicho contexto se hace presente en la escritura. Pues bien, no basta con encontrar las correspondencias históricas de una obra, ni remitir al lector al presente de la enunciación; es necesario observar y discutir sobre cómo se “resuelve” el conflicto en la forma. A esto denomino memoria del texto, al momento en el que los accidentes dejan de ser meros accidentes y se convierten en elementos significativos que el texto, a través de su memoria, trae a cuento.

Si definimos, junto con Perus, a la memoria como “un mero receptáculo de huellas mnemónicas de sucesos o enunciados pasados” (2012), la memoria textual podría entenderse como la presencia de estas huellas en, justamente, el texto; unas colocadas con intención (las fechas en varios ensayos de *Otras inquisiciones*); otras, quizá, inadvertidas por el autor. Ahora, la labor del lector no deberá, así me parece, recoger esas huellas, debe decodificarlas en la medida en que las huellas adquieran relevancia en su lectura. El lector, hay que decirlo, siempre está instalado en su presente y desde ese presente reconstruye la memoria del texto.

“No hay pasado sino para un presente”, escribe Perus (2009: 13), y con esta cita quiero justificar la reubicación de los ensayos en el libro que nos ocupa, el paso de la respuesta inmediata de un contexto irrepetible (de *Sur* o *La Nación*, por ejemplo) a la advertencia constante y actualizable de un contexto compartido a través del tiempo (a *Otras inquisiciones*). Y digo que el contexto es compartido porque, como el propio Borges lo ha señalado en el epílogo, “el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la

imaginación de los hombres es limitado”; esto quiere decir que quizá existe más de una correspondencia entre el pasado que analiza Borges, el presente de cada ensayo y el presente de cualquier lector. En ese sentido, “quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (Borges 2010: 15). Creo, en fin, que la literatura de Borges posee una visión privilegiada del tiempo. Se mueve en su presente, pero es capaz de hacer de ese presente un tiempo no exclusivo de un solo individuo. En cada lectura hay una actualización en mayor o menor medida de su memoria.

Ahora, dejé párrafos atrás un cabo suelto que recupero en este instante: la forma en la que Borges desdeña sus circunstancias en tanto pertenecen a un individuo. Lo anterior puede leerse como una emancipación de la escritura con respecto de su autor, tal como lo sugiere Annick Louis:

Mediante la oposición entre política y estética, Borges trata de demostrar cuán infinitamente mayor es la complejidad de la obra respecto de la tesis que ilustra; por ende, el texto literario no constituye en su concepción un terreno carente de ideología sino un territorio en el que ésta se complejiza, emancipándose de las concepciones de su autor. (1997: 129).

De hecho, ya Borges lo había pensado así en una reseña de 1941:

Imposible mencionar el nombre de Kipling sin que irrestañablemente surja el seudo problema: ¿Debe o no el arte ser un instrumento político? Uso el prefijo *seudo*, pues quienes nos abruman (y se distraen) con esa atolondrada investigación, parecen olvidar que en el arte nada es tan secundario como los propósitos del autor [...]. (Borges 1941: 83)

No obstante, creo que *Otras inquisiciones* permite una segunda lectura de este trato displicente de la voz ensayística con respecto de su tiempo y trascendencia.

c) “*todo para todos, como el Apóstol*”

La frase aparece por aquí y por allá en las letras de Borges. Su fuente es la Biblia (Corintios I: 9: 22). Pablo, luego de insistir en el deber que tiene de predicar el Evangelio (deber como misión confiada, I: 9: 18), se refiere a su labor como aquella que debe abarcar todas las clases de hombres (I: 9: 19), incluso aquellos que están sin Ley (I: 9: 21); todo con la intención de ganarlos. En el epílogo de *Otras inquisiciones*, esta frase se asocia a la cantidad de metáforas existentes:

Otra [la otra tendencia que ha descubierto al corregir las pruebas del libro], a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol. (Borges 2010: 136)

Hay una diferencia puntual entra la intención de Pablo, el Apóstol, y Borges. El primero trata de agotar todas las clases de hombres con la idea de que sólo así podrá incluirlos a todos por igual. El segundo es más práctico y tiene el mismo fin que el apóstol Pablo: declara la suficiencia de un número limitado de metáforas o fábulas. Pablo quiere devenir en todas las clases de hombres; en el caso de la postulación de Borges, esas clases pasan a un segundo plano, pues con un número limitado de formas (fábulas o metáforas) es posible abarcarlos de igual manera.

En “El primer Wells” se hace referencia con evidente similitud de circunstancias a la frase bíblica, sólo que se aplica a una obra: “La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo” (2010: 70). Conviene preguntar, entonces, si la intención de superar los accidentes del sujeto enunciador, incluso del texto, abre la posibilidad de una lectura en función de la historia, entendida como el tiempo de los hombres. Los textos parten sin duda de la experiencia personal de un sujeto y

se inscriben en su presente inmediato, pero también en el presente de cualquier lector. No se trata tampoco de negar el yo; sino, a partir de los accidentes de un individuo, encontrar las similitudes con todos. Por ello el proceso de identificación me parece una noción adecuada para estudiar la voz ensayística, porque precisa de la participación del lector. En algún momento, Bioy escribió:

Después, hablando de la idea de un libro y de los sucesivos borradores, [Borges] agrega: «El libro es la sombra de algo que está en la mente del autor y que el autor no conoce claramente: esa sombra llega a ser y lo otro desaparece. La obra llega a ser lo real y la idea va quedando como un vestigio de la obra, progresivamente más irreal. [...]» [Martes, 13 de enero de 1948] (2006: 33).

El tiempo de una persona es breve, mínimo; sus accidentes, aunque insignificantes, repetibles, compartidos. Creo que el discurso de Borges propone que esos accidentes sean sólo el motivo de una reflexión más amplia.

2. Historia y memoria

Compararé dos textos cuyo problema central tiene que ver con la relación conflictiva entre la voz (narrativa o ensayística) y la escritura del pasado. Los dos textos son: “Funes el memorioso” y “El pudor de la historia”. Comienzo por Funes.

a) *Funes y la memoria*

A partir de los conceptos y definiciones de Ricoeur, planteados en *La memoria, la historia y el olvido*, podemos guiarnos en la conceptualización de los roles que juegan tanto el narrador como Funes. El relato se plantea, bajo dicha perspectiva, como una rememoración; es decir, “una búsqueda activa” del pasado (Ricoeur 2004: 36). Las primeras líneas están estructuradas con base en la anáfora, señal de un activo ejercicio mnemónico; sólo que, a través de esta insistencia, se expresa al mismo tiempo una “limitante”: toda rememoración implica una selección de elementos narrados. El recuerdo mismo de la memoria avasallante de Funes complica un poco —o al menos así lo percibimos— la labor del narrador (“yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado”, Borges 1974: 485); por lo que la comparación entre Funes y el narrador resulta inevitable. En ocasiones tenemos la impresión de que el narrador se esfuerza por imitar de alguna forma la memoria de Funes: “Lo recuerdo [...] con una oscura pasionaria en la mano [...] recuerdo en la ventana de la casa una estera amarilla, con un vago paisaje lacustre” (485). Estas descripciones de minucias contrastan con otro tipo de recuerdos que son poco precisos: “Recuerdo (creo) sus manos afiladas” (485). Así, escritura, memoria y olvido en el narrador van de la mano.

Y ya que el discurso está en primera persona, una primera persona con memoria limitada, vale la pena prestar atención en la forma en la que se describe a Funes: tiene una

cara “taciturna y aindiada y singularmente *remota*”, una voz “pausada, resentida y nasal del orillero antiguo, sin los silbidos italianos de ahora” (Borges 1974: 485), algo soberbio, aunque “no se daba con nadie”, y, a decir de Leandro Ipuche, un superhombre, “un Zarathustra cimarrón y vernáculo”, aunque el narrador matiza de inmediato: “pero no hay que olvidar que era también un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones” (485). Varias de estas características agudizan el cariz, algunos ven, de envidia o incompetencia por parte del narrador hacia Funes.

En su ensayo “Nietzsche, autor de «Funes el memorioso»”, Roxana Kreimer se encarga de identificar algunos paralelismos entre el relato de Borges y el ensayo “De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida” de Nietzsche. A decir de Kreimer, Borges construye a Funes a partir de los vicios que comete la historia según Nietzsche (el calificativo “superhombre” adquiere así mayor relevancia). Sostiene que ambos autores critican la linealidad del tiempo occidental y, por consecuencia, a la propia historia que se nutre del pasado consecutivo. La historia, como Funes, es incapaz de olvidar, pero a la vez olvida por completo su función. Así, los estudios históricos quedan reducidos a meros fenómenos de conocimiento para quien los estudia. En ese sentido, podríamos pensar que ambos autores pretenden, desde posturas distintas, encontrar un mejor camino para la historia. En el caso de Borges, el propio narrador lo enuncia: “Mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre, pero no será menos imparcial que el volumen que editarán ustedes” (Borges 1974: 485).

El relato continúa con los tres encuentros entre el narrador y Funes. El primero se lleva a cabo el “día siete de febrero del año ochenta y cuatro” (Borges 1974: 486), así lo sabemos, junto con el narrador, por medio de la carta que Funes le envía. En esa misiva, Funes solicita el préstamo de cualquiera de los libros en latín (y un diccionario para

aprender la lengua) que el narrador había llevado consigo: “*De viris illustribus* de Lhomond, el *Thesaurus* de Quicherat, los comentarios de Julio César y un volumen impar de la *Naturalis historia* de Plinio” (486). El narrador, extrañado y con cierto tono de humor y desprecio ante semejante soberbia, escribe: “No supe si atribuir a descaro, a ignorancia o a estupidez la idea de que el arduo latín no requería más instrumento que un diccionario” (487).

Varios días después de que el narrador le envía a Funes los libros, recibe de Buenos Aires un telegrama. Su padre está enfermo y debe regresar. Antes de advertir la ausencia de los libros que Funes le solicitó, se lee lo siguiente:

Dios me perdone; el prestigio de ser el destinatario de un telegrama urgente, el deseo de comunicar a todo Fray Bentos la contradicción entre la forma negativa de la noticia y el perentorio adverbio, la tentación de dramatizar mi dolor, fingiendo un viril estoicismo, tal vez me distrajeron de toda posibilidad de dolor. (Borges 1974: 487)

El narrador lleva consigo libros en latín y un diccionario, es decir, está aprendiendo la lengua latina y, a juzgar por los títulos, bien podemos decir que se trata de un lector poco común o un bibliófilo; quizá por ello su desprecio a un compadrito de Fray Bentos, cuya pretensión es hacer lo mismo sólo con un diccionario. El narrador, además, lo sabemos por el párrafo citado, goza de cierto prestigio o distinción en Fray Bentos, se muestra incluso algo egocentrista y hasta superficial, si se quiere. ¿Acaso sugiere que todo narrador / historiador está sujeto a pasiones humanas, algunas baladís, y que la escritura puede llevar marcas de su existencia?

Llega por fin a la casa de Funes en busca de los libros y, con una “alta y burlona” (487) voz, éste recita un pasaje de *Naturalis historia* de Plinio³⁴. Luego, “sin el menor

³⁴ Como el narrador lo dice, se trata del capítulo XXIV, Libro VII, de la *Naturalis historia*. Aquí un fragmento: “La memoria, un bien absolutamente indispensable para la vida, es difícil decir quién la tuvo más

cambio de voz”, sostiene un diálogo de hace “ya medio siglo” (488) con el narrador. Éste, en lugar de “reproducir” las palabras de ese diálogo, y en contraste con el fragmento de Plinio recitado por Funes, prefiere “resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo” (488).

Antes del accidente que lo deja “tullido, sin esperanza” (486), Funes “miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo” (488). Después del accidente, Ireneo ostentaba una memoria infalible. Su percepción era tan minuciosa y su memoria infinita que “dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero” (Borges 1974: 488). Hay entonces una larga demostración discursiva por parte del narrador y otro tanto de Funes, y aquel finalmente sentencia: “Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar” (490). Es decir, se trata de un espacio de memoria infinita que llena sus celdas sin reflexión, sin algún criterio que permita obtener un beneficio de ella. No podemos decir que Funes en *lato sensu* no piense, no genere ideas. Ni siquiera el narrador lo cree así, pues una de las tantas cosas que se le ocurrieron fue la creación de un idioma como el de John Wilkins; más bien, la crítica a la memoria de Funes está en su única función, la de enjaular la realidad, el asignarle un espacio arbitrario. Y no más.

Funes encarna el *ars memoriae* descrito por Ricoeur “que consiste [...] en una forma de ejercicio de la memoria en el que la operación de memorización prevalece sobre la rememoración de acontecimientos singulares del pasado” (Ricoeur 2004: 37-38). Por ello, el uso que el narrador y Funes le dan a la escritura difiere diametralmente. La memoria

sobresaliente, al ser tantos los que alcanzaron gloria por ella. El rey Ciro llamaba por su nombre a todos los soldados de su ejército, Lucio Escipión a todo el pueblo romano, Cíneas, embajador del rey Pirro, al senado y al orden ecuestre de Roma al día siguiente de llegar. Mitridates, rey de veintidós pueblos, impartía leyes en otras tantas lenguas, y en cada una de ellas se dirigía sin intérprete al pueblo reunido en asamblea. Y en Grecia, Cármas repetía como si leyera en una biblioteca los libros que alguien le había pedido” (Plinio 2003).

infalible de Funes se sirve de la escritura para “archivar” sus recuerdos; el narrador, en cambio, para significar. La carta que Funes envía al narrador en la que recuerda su primer encuentro es sólo un utensilio secundario; el narrador, en cambio, no puede sino limitarse a la escritura, una forma “fija” de un recuerdo unas veces poco confiable, otras “veraz”, pero siempre con la intención de sugerir. El narrador adopta una estrategia discursiva ante la aceptación de una limitante irrefutable de la escritura. Toda rememoración tiene un límite; peor aún, todo intento de pasar de una comprensión práctica a una comprensión narrativa, como dice Ricoeur, exige ya una discursividad:

Al pasar del orden paradigmático de la acción al sintagmático de la narración, los términos de la semántica de la acción adquieren integración y actualidad. Actualidad: términos que sólo tenían una significación virtual en el orden paradigmático —simple capacidad de uso— reciben una significación efectiva gracias al encadenamiento a modo de secuencia que la intriga confiere a los agentes, a su hacer y a su sufrir. Integración: términos tan heterogéneos como agentes, motivos y circunstancias se vuelven compatibles y operan conjuntamente dentro de totalidades temporales efectivas. (Ricoeur 1995: 119)

Ricoeur resulta muy revelador a la hora de guiarnos en los dos modos discursivos en los que se desenvuelven nuestros personajes principales. La escritura de Funes tiene una limitante mayor frente a la del narrador: la simple capacidad de uso, la poca o nula significación. La carta, he dicho ya, tiene un fin práctico. Es decir, hay dos acciones pero nunca adquieren integración ni actualidad. Como dice Beatriz Sarlo: “Es cierto que la verdad está en el detalle. Sin embargo, si no se lo somete a crítica, el detalle afecta la intriga por su abundancia realista, es decir, verosimilizante pero no necesariamente verdadera” (2006: 70). La propia Beatriz Sarlo, con base en las magníficas líneas de Susan Sontag³⁵, advierte que una forma para transmitir las experiencias es justamente la crítica

³⁵ “Susan Sontag escribió: «Quizá se le asigna demasiado valor a la memoria y un valor insuficiente al pensamiento». [...] Este libro no explora en la dicción de esas memorias nacionales guerreras, sino en otra, la de la intangibilidad de ciertos discursos sobre el pasado. Está movido por la convicción de Sontag: es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar” (en Sarlo 2006: 26).

hacia la experiencia misma, es decir, la capacidad de pensar, de olvidar diferencias, de generalizar, abstraer, como dice el narrador de “Funes el memorioso” (Borges 1974: 490). Si una simple discursividad no somete a crítica la realidad, se corre el riesgo de caer en el abuso de la memoria, en un *ars memoriae*: “Entre uso y abuso se desliza el espectro de la mala «mimética». Precisamente por el abuso, la intencionalidad veritativa de la memoria queda amenazada totalmente” (Ricoeur 2004: 82).

Por medio del discurso se pierde, tal vez, eso que Funes sí posee, la percepción total de las cosas; pero algo debe quedar fuera, de lo contrario sería imposible comunicarlo: “Todos los momentos de la vida entera de Funes quedan grabados en sus recuerdos, por lo cual estos no son comunicables. La forma mimética de la memoria de Funes sería un catálogo infinito de todas las imágenes de su vida” (Borsò 2008: 251). Entonces, ¿de qué sirve una memoria como la de Funes si los recuerdos trascendentales no salen a la luz?

Privado de olvido, juego, sueño y distracción, su sopor personifica una contradicción primordial del individuo moderno, que es quien se cree en mejores condiciones para conocer el pasado —“Funes tiene más recuerdos que los que tuvieron todos los hombres desde que el mundo es mundo”— pero que al mismo tiempo es quien más lejos se encuentra de la posibilidad de modificar las condiciones de su entorno efectivo. (Kreimer 2000: 197)

Si regresamos a una de las primeras interpretaciones propuestas, el símil entre Funes y la historia, bien podríamos concluir que una historia total, una narración completa de hechos, no promueve el pensamiento porque no plantea relieves significativos en la escritura (relieves que la propia vida tiene). Quizá la historia que le tocó en suerte a Borges carecía de cuestionamientos propios de su quehacer; aunque, más bien, el asunto no sólo es exclusivo de la historia. En realidad, las reflexiones históricas de Borges parten de la literatura, como se verá enseguida.

b) *“El pudor de la historia”*

Según el DRAE, ‘pudor’ significa “honestidad, modestia, recato”. Si aceptamos que la historia es pudorosa, bien podemos decir que es honesta, pero también modesta y recatada; estas últimas cercanas entre sí, pero distantes de la primera. “Honestidad” reclama confianza. Una persona honesta es alguien confiable. Pero, al mismo tiempo, si aplicamos los adjetivos “modesta” y “recatada” a la historia, sugerimos que no puede describir una totalidad. Es decir, la narración (o la historia), como la propone Borges, como la estudia Ricoeur, supone ya una selección de datos trascendentes. Por ello dice que “la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas” (Borges 2010: 118). Dichas líneas son posteriores al recuerdo de una “jornada histórica” anunciada así por su causante: Goethe. Vale la pena citar la escena de nuevo y la reflexión inmediata de la voz ensayística, si bien ausente en la formalidad, presente en el tono irónico que envuelve la escena:

El 20 de setiembre de 1792, Johann Wolfgang von Goethe (que había acompañado al duque de Weimar en un paseo militar a París) vio al primer ejército de Europa inexplicablemente rechazado en Valmy por unas milicias francesas y dijo a sus desconcertados amigos: “En este lugar y el día de hoy, se abre una época en la historia del mundo y podemos decir que hemos asistido a su origen”. (2010: 118)

Un lector más o menos familiarizado con las opiniones que Borges tenía de Goethe advertirá de inmediato el tono irónico del párrafo anterior, incluso las palabras de Goethe le parecerán grandilocuentes, rimbombantes y estafalarias. El hecho de que un individuo, uno solo, cambie el destino de los hombres es ya una empresa que requiere algo más que voluntad y menos aún cuando este individuo, parece decir Borges, se jacta de su trascendencia. Pues bien,

Desde aquel día han abundado las jornadas históricas y una de las tareas de los gobiernos (singularmente en Italia, Alemania y Rusia) ha sido fabricarlas o simularlas, con acopio de

previa propaganda y de persistente publicidad. Tales jornadas, en las que se advierte el influjo de Cecil B. de Mille, tienen menos relación con la historia que con el periodismo. (118)

Borges distingue así dos nociones que más adelante la ciencia histórica diferenciará: suceso y acontecimiento. El primero es sinónimo de hecho; el segundo, reviste una trascendencia mayor. “Tácito no percibió la Crucifixión, aunque la registra su libro” (118), escribe Borges. Esta concepción de los hechos sin la aparente comprensión de su trascendencia es, de alguna forma, lo que Funes hace. La voz ensayística cuestiona el tipo de historia cuya única función consiste en recordar sin dudar de la trascendencia de lo recordado. Hay, en fin, un conflicto con la manera de recordar, pensar y escribir el pasado. No en vano la voz ensayística en “La muralla y los libros”, tras señalar las dos acciones de Shih Huang Ti, explica que, “históricamente, no hay misterio en las dos medidas” (13), como si la historia se limitara a registrar los hechos sin valorarlos. Para Borges, por tanto, todo diálogo con el pasado supone cuestionamientos precisos y una fatal actualización. La escritura se vuelve, así, voluntad de hacer memoria (y no historia) (cfr. Perus 2009: 24). ¿Con qué intención? A mi entender, con la intención que reclama todo presente. “No hay pasado sino para un presente”, recuerdo de nuevo la frase de Perus. Los ensayos de *Otras inquisiciones* se insertan en el mundo como una manera más de comprender el pasado (y la realidad presente), como una forma de moldearlo, actualizarlo y manipularlo (no otra cosa es el ejercicio que hace la voz ensayística con la literatura de Kafka). Demuestran a cada momento que el pasado es un ente vivo y que el hombre está muy lejos de cerrar un trato con él. Recordemos aquellas líneas que Borges pronuncia en su conferencia sobre Nathaniel Hawthorne:

el propósito de abolir el pasado ya ocurrió en el pasado y —paradójicamente— es una de las pruebas de que el pasado no se puede abolir. El pasado es indestructible; tarde o

temprano vuelven todas las cosas, y una de las cosas que vuelven es el proyecto de abolir el pasado. (2010: 53)

Dado que el pasado no se puede echar por la borda; dado que siempre retorna, unas veces con tal inercia que se adelanta al presente; dado que tiene múltiples lenguajes para comunicarse; el hombre está condenado a llevarlo a cuestas. Por ello, los textos de Borges tienen como objeto hacer memoria; por ello, cada accidente del texto, cada reubicación, es ya un diálogo con el pasado, una forma de actualizarlo en el presente.

Frente a las jornadas históricas al estilo de Goethe, la voz ensayística opone otras que, desde su perspectiva, son realmente trascendentales. La primera que registra es una “frase casual” de una historia de la literatura griega: “He brought in a second actor” (2010: 118; con cursivas y comillas en la edición de Costa Picazo). En esa sola frase recae una serie de acontecimientos tan importantes como cotidianos en la literatura y la vida misma de los hombres (siempre bajo la perspectiva de la voz ensayística). “Con el segundo actor entraron el diálogo y las indefinidas posibilidades de la reacción de unos caracteres sobre otros” (118-119). La voz ensayística presenta después dos casos más. Uno, el momento en el que Tostig y Harold intercambian palabras como si fueran dos guerreros desconocidos; el famoso pasaje de los seis pies de tierra. El segundo, más “admirable” que el primero, el hecho de que Snorri Sturluson haya referido, como islandés, la victoria del rey sajón: “Una sola cosa hay más admirable que la admirable respuesta del rey sajón: la circunstancia de que sea un islandés, un hombre de la sangre de los vencidos, quien la haya perpetuado” (2010: 120). Y concluye sobre el caso: “No el día en que el sajón dijo sus palabras, sino aquel en que un enemigo las perpetuó marca una fecha histórica” (120). El día, habría que agregar, en el que Snorri Sturluson superó sus accidentes en nombre del arte: “Una fecha profética de algo que aún está en el futuro: el olvido de sangres y de naciones, la

solidaridad del género humano. La oferta debe su virtud al concepto de patria; Snorri, por el hecho de referirla, la supera y trasciende” (120).

Hasta ahora no he atendido un elemento clave en la concepción de las jornadas históricas bajo la idea de historia de Borges: la fecha. Con evidente guiño a “Tema del traidor y del héroe”, el año en el que Snorri Sturluson relata la conversación entre Tostig y Harold aparece en el ensayo casi con desdén: “Otra jornada histórica he descubierto en el curso de mis lecturas. Ocurrió en Islandia, en el siglo XIII de nuestra era; digamos, en 1225” (Borges 2010: 119). ¿Qué trascendencia tiene la fecha?, ¿qué tanta información arroja la “precisión” del tiempo? De manera deliberada, la voz ensayística consigna el día, el mes y el año en el que Goethe declara cambiar la historia: “20 de setiembre de 1792”. De manera deliberada, la voz ensayística consigna la fecha de aquella jornada populosa que lo llenó de incertidumbre: “23 de agosto de 1944”. De manera deliberada, algunos ensayos llevan al final la inscripción “Buenos Aires” y el año de su escritura. ¿En verdad son importantes las fechas? Quizá sí, para un individuo o una nación; difícilmente para todos los hombres. Lo importante es lo otro: la reflexión que pueden suscitar los accidentes de un individuo. Hacer que lo insignificante, signifique.

“La muralla y los libros” plantea un problema digno de Stephen Hawking: toda construcción presupone una destrucción, toda memoria implica un olvido; lo que me hace recordar aquella declaración de Yu Tsun: “Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos, innumerables hombres en el aire, en la tierra y en el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí” (Borges 1974: 472-473). La realidad puede ser tan avasallante que uno podría renunciar a ella. (Quizá por ese motivo el pasado resulte más prometedor.)

Borges lee de otra forma la historia. No siempre es una historia hecha de rememoraciones o recuerdos, pues muchos eventos del pasado sólo se conocen por la intermediación de otros textos (algunos más literarios). Elegir a la literatura como una pista, como una materia prima de la que debemos extraer el tono de la metáfora, ya nos habla de una interpretación diferente de la historia, que es: no importa de dónde se extraigan los hechos, si es que estos tienen una proyección en el presente o la tendrán en el futuro. No otra cosa es el ensayo “La flor de Coleridge”. Tres autores, bajo la mirada de Borges, son cuestionados sobre un mismo motivo ficcional. Borges analiza “la historia de la evolución de una idea, a través de los textos heterogéneos de tres autores” (Borges 2005: 17). Así, una sola idea se multiplica en tres tiempos y tres autores diferentes (Coleridge, Wells y Henry James). Balderston propone algunas claves para leer parte de la literatura de Borges. Dice que las ideas “pululan” a lo largo de la historia y una misma puede repetirse de forma cíclica (cfr. 2010). La proyección de los hechos depende de la fuerza (o “verdad”) de esa idea. Si aceptamos que la historia universal es la diversa entonación de algunas metáforas, algo del pasado remoto podemos aprender o prever, pero en otro tono. Para Todorov en *Les abus de la mémoire*:

El trabajo del historiador, como todo trabajo sobre el pasado, no consiste nunca solamente en establecer hechos sino también en escoger los más destacados y significativos de entre ellos, y en relacionarlos luego entre sí; pero este trabajo de selección y de combinación está orientado necesariamente por la búsqueda, no de la verdad, sino del bien (en Ricoeur 2004: 117).

La búsqueda del bien es la justificación perfecta para leer los recuerdos de los hombres.

Conclusión

Borges escribió en 1945 su ensayo “Valéry como símbolo”. Al igual que Whitman, la voz ensayística considera la obra de Valéry “menos preciosa como poesía que como signo de un poeta ejemplar, creado por esa obra” (2010: 59). La diferencia entre ambos, explica más adelante, reside en que Valéry “no magnifica, como aquél, las capacidades humanas de filantropía, de fervor y de dicha; magnifica las virtudes mentales” (59). Más importante que la obra es la propia personalidad de Valéry, pero ésta surge de aquella.

Proponer a los hombres la lucidez en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y de los comerciantes del *surréalisme*, tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando) Valéry. (60)

Borges hace bien a la hora de apreciar la misión de Valéry en el presente continuo. De alguna manera promueve la reflexión como instrumento de la vida. De igual forma, no separa completamente la obra del autor. Quizá sea un reclamo a no desterrar la vida de la obra, a no desentrañar laberintos sin recordar que el lenguaje que los creó es un lenguaje

vivo, que procede de un hombre inmerso en al menos dos tradiciones (la que recibe como herencia y la que adopta) y en un tiempo y espacio específicos.

La literatura de Borges está llena de pedazos de realidad y de frases memorables que nos ayudan a comprenderla; ignorarlos sólo promueve la obstinación. Propongo la figura de Borges como símbolo. Creo que su vida buscó siempre tener algo de su literatura, salvar quizá algunos accidentes, y me parece que lo hizo bien. A través de este trabajo, me he sorprendido de su manera tan irreverente de leer, pero también de su convicción de la existencia de un orden; de su erudición, pero también de la reflexión de *su* tiempo; de la emoción que le provoca un texto, pero también de la denuncia; de su muchas veces falta de ética literaria, pero también de la honestidad de su inteligencia. Propongo, finalmente, que dejemos de leer a Borges como un clásico con la intención de promoverlo fuera de la Academia (o de algunas zonas de la Academia). Si tenemos suerte, se dejará de creer que su literatura es para unos cuantos o para quienes adoramos el canon, y quizá, con el tiempo, llegue a ser “todo para todos, como el Apóstol”.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor (1962), “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, trad. Manuel Sacristán. Barcelona, Ariel, pp. 9-49.
- AIZENBERG, Edna (1997), *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos. Del hebraísmo al poscolonialismo*. Frankfurt-Madrid, Vervuet-Iberoamericana.
- ALAZRAKI, Jaime (1970), “Borges: una nueva técnica ensayística”, en Levy (1970), pp. 137-143.
- _____, ed. (1976), *Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus.
- ANDREU, Jean (1979), “Borges, escritor comprometido”, en *Texto crítico*, 13, pp. 53-67.
- ARENAS CRUZ, María Elena (1997), *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- _____, (1998), “La abducción creativa en los ensayos de Borges”, en *Variaciones Borges*, 5, pp. 37-46.
- BAJTÍN, M. M. (1985), *Estética de la creación verbal*, 2a. ed., trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI.

- BALDERSTON, Daniel (1996), *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, trad. Daniel Balderston. Rosario, Beatriz Viterbo.
- _____ (2000), *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires, Biblos.
- _____ (2008), “Borges, las sucesivas rupturas”, en Olea Franco (2008), pp. 19-36.
- _____ (2010), “«Digamos Irlanda, digamos 1824»: para repensar la historia en Borges”, en Alfonso de Toro, ed., *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, pp. 35-45.
- BENVENISTE, Émile (1975), *Problemas de lingüística general*, 5a. ed., trad. Juan Almela. México, Siglo XXI.
- BIOY CASARES, Adolfo (2006), *Borges*, ed. Daniel Martino. Buenos Aires, Destino.
- BORGES, Jorge Luis [1925], *Inquisiciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- _____ (1941), “Edward Shanks: *Rudyard Kipling. A study in literature and political ideas* (Macmillan)”, *Sur*, 78, pp. 83-84.
- _____ (1940), “El tiempo y J. W. Dunne”, *Sur*, 40, pp. 74-77.
- _____ (1944), “Reseña a José Bianco, *Las ratas*. Sur, Buenos Aires, 1943”, *Sur*, 111, pp. 76-78.
- _____ (1950), “La personalidad y el Buddha”, *Sur*, 192-194, pp. 31-34.
- _____ (1951), “La inocencia de Layamon”, *Sur*, 197, pp. 18-21.
- _____ (1974), *Obras completas*, ed. Carlos Frías. Buenos Aires, Emecé.
- _____ (1999), *Borges en “Sur”, 1931-1980*. Buenos Aires, Emecé.
- _____ (2007), *Obras completas*, 4 tomos. Buenos Aires, Emecé.
- _____ (2010), *Obras completas*, II: 1972-1972, anotada por Rolando Costa Picazo. Buenos Aires, Emecé.

- BORSÒ, Vittoria (2008), “Borges «el memorioso». Propuesta de Jorge Luis Borges para una estética del siglo XXI”, en Olea Franco (2008), pp. 239-264.
- CERVANTES, Miguel de (2005), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. México, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española - Alfaguara.
- CHARTIER, Roger (1997), *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*. México, Universidad Iberoamericana.
- _____ (2009), “Materialidad del texto, textualidad del libro”, en *Circulaciones: trayectorias del texto literario*, coord. Adriana de Teresa. México, Bonilla Artigas Editores, UNAM, pp. 31-46.
- CROCE, Marcela, comp. (2006), *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires, Simurg.
- DERRIDA, Jacques [1996], “El monolingüismo del otro o la prótesis del origen (fragmentos)”, en Perus (2009), pp. 165-191.
- DEGIOVANNI, Fernando y Guillermo Toscano y García (2010a), “Disputas de origen: Américo Castro y la institucionalización de la filología argentina”, *NRFH*, LVIII, 1, pp. 191-213.
- _____ (2010b), “«Las alarmas del doctor Américo Castro»: Institucionalización filológica y autoridad disciplinaria”, *Variaciones Borges*, 30, pp. 3-41.
- ECHAVARRÍA, Arturo (1983), *Lengua y literatura de Borges*. Barcelona, Ariel.
- FOUCAULT, Michel [1969], “¿Qué es un autor?”, en María Stoopan, coord., *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México, UNAM, 2009, pp. 113-132.
- GIORDANO, Alberto (1991), *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges – Oscar Masotta*. Rosario, Beatriz Viterbo.

- GOMES, Miguel (2009), *La realidad y el valor estético. Configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano*. Caracas, Equinoccio.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2004), *Borges y el nazismo: Sur (1937-1946)*. Granada, Universidad de Granada.
- HELFT, Nicolás (1997), *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Buenos Aires, FCE.
- JAEN, Didier T. (1970), “Lo inquietante en el arte: aproximación a *Otras inquisiciones* de Jorge Luis Borges”, en Levy (1970), pp. 101-107.
- KREIMER, Roxana (2000), “Nietzsche, autor de «Funes el memorioso». Crítica al saber residual de la modernidad”, en William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis, comps., *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires, Paidós, pp. 189-197.
- LEFERE, Robin, ed. (2000), *Borges en Bruselas*. Madrid, Visor.
- LEVY, Kurt L. y Keith Ellis, eds. (1970), *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica. Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Toronto, Canadá. 24-28 de agosto de 1969*. Toronto, Universidad de Toronto.
- LOUIS, Annick (1997), “Borges y el nazismo”, *Variaciones Borges*, 4, pp. 117-136.
- LUKÁCS, Georg (1985), “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”, en *El alma y las formas. La teoría de la novela*, trad. Manuel Sacristán. México, Grijalbo, pp. 3-39.
- MESCHONNIC, Henri [1982], “¿Qué entiende usted por oralidad? (Fragmento)”, en Perus (2009), pp. 279-305.
- MONTAIGNE, Michel de (1997), *Ensayos escogidos*, 4a. ed., trad. Constantino Román y Salamero. México, UNAM.

- OLEA FRANCO, Rafael, ed. (1999), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México, El Colegio de México.
- _____. (2006), *Los dones literarios de Borges*. Madrid, Iberoamericana-Vervuet.
- _____, ed. (2008), *In memoriam. Jorge Luis Borges*. México, El Colegio de México.
- PALTI, Elías (2004), *El problema de “las ideas fuera de lugar” revisitado. Más allá de la “Historia de las ideas”*. México, UNAM-CCyDEL.
- PARODI, Cristina (1999), “Borges y la subversión del modelo policial”, en Olea Franco (1999), pp. 77-97.
- _____. (2000), “Borges y el arte de injuriar”, en Lefere (2000), pp. 75-89.
- PASTORMERLO, Sergio (1997), “Borges crítico”, *Variaciones Borges*, 3, pp. 6-16.
- PERUS, Françoise, comp. (2009), *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: Historia, lenguaje y ficción*. México, UNAM.
- _____. “Literatura y cultura: Historicidad de una relación compleja” (2012), Conferencia inaugural del coloquio “Horizontes de la teoría literaria y cultural en el siglo XXI”, México, UNAM. Consúltese en <http://www.youtube.com/watch?v=GXGCxriKQ0w>
- PLINIO, el viejo (2003), *Historia natural. Libros VII-XI*, eds. E. del Barrio Sanz, I. García Arribas, A. Ma. Moure Casas, L. A. Hernández Miguel, Ma. L. Arribas Hernáez. Madrid, Gredos.
- POE, Edgar Allan (2006), *Los crímenes de la calle Morgue y otras historias de misterio*, 3a. ed., trad. Mauro Armiño. Madrid, Valdemar.
- RICOEUR, Paul (1995), *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México, Siglo XXI.
- _____. (1996), *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira. México, Siglo XXI.

- _____ (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira. México, FCE.
- RODRÍGUEZ, Luz (2000), “«Disiento suavemente». Jorge Luis Borges, periodista popular”, en Lefere (2000), pp. 21-36.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1977), “Borges y la política”, *Revista iberoamericana*, 100-101, pp. 269-291.
- _____ (1993), *Borges. Una biografía literaria*, trad. Homero Alsina Thevenet. México, FCE.
- SARLO, Beatriz (2006), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México, Siglo XXI.
- _____ (2007), *Borges, un escritor de las orillas*. México, Siglo XXI.
- TORO, Alfonso de (1999), “Borges/Derrida/Foucault: *Pharmakeus/Heterotopia* o más allá de la literatura (*hors-littérature*): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval, y... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n), Ur y otras cifras”, en Alfonso de Toro y Fernando de Toro, eds., *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Frankfurt, Vervuet, pp. 139-163.
- WEINBERG, Liliana (1999), “Magias parciales del ensayo”, en Olea Franco (1999), pp. 99-141.
- _____ (2001), *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México, UNAM - FCE.
- _____ (2004), *Umbrales del ensayo*. México, CCyDEL-UNAM.
- _____ (2006), *Situación del ensayo*. México, UNAM.
- _____ (2007), *Pensar el ensayo*. México, Siglo XXI.

En la “Tabla 1: *Otras inquisiciones* (1937 – 1952). Buenos Aires, Sur, 1952” el lector encontrará los textos que fueron trasladados a un segundo libro o excluidos definitivamente de la obra del argentino, si es el caso, en años posteriores a 1952. Nótese cómo en esta primera edición el título lleva el rango en el que fueron escritos los ensayos: 1937 – 1952. Estos datos también desaparecerán. De hecho, como se puede observar en la Tabla 3, ahora el texto más antiguo de *Otras inquisiciones* es “El espejo y la máscara”, de 1949; el más reciente, “Sobre los clásicos”, de 1966.

La “Tabla 2: Ensayo y narrativa” trata de mostrar la simultaneidad de tiempo en el que los ensayos de *Otras inquisiciones* y los relatos de *Ficciones* y *El Aleph* fueron publicados (y quizá escritos). Muchos de ellos no se publicaron en medios masivos, sino hasta la edición de uno u otro libro, por lo que se desconoce el mes en el que probablemente fueron escritos. Casos así aparecen al final de la lista en su respectivo volumen.

Por último, la “Tabla 3: Notas para una edición de *Otras inquisiciones*” pretende informar al lector de algunos criterios de edición y otras minucias más adoptados especialmente por Costa Picazo, responsable de la primera y única obra completa comentada del argentino, que, a nuestro parecer, no muestran algunas características esenciales de la obra en cuestión, entre otras, el hecho de que *Otras inquisiciones* sea, antes que un volumen homogéneo, una antología de ensayos. Los criterios modernos con los que Costa Picazo moldea el libro, en muchos momentos sin notificar su intromisión, pueden contribuir a una lectura desviada del género ensayístico en Borges. Se trata, pues, de una serie de notas inacabadas que tienen como objetivo último advertir al lector sobre las modificaciones que el propio Borges o el tiempo se han encargado de perpetrar.

Tabla 1: *Otras inquisiciones (1937 - 1952)* . Buenos Aires, Sur, 1952

	Ensayo	Observaciones
1	La muralla y los libros	
2	La esfera de Pascal	
3	La flor de Coleridge	
4	El sueño de Coleridge	
5	El tiempo y J. W. Dunne	
6	La creación y P. H. Gosse	
7	Las alarmas del doctor Américo Castro	
8	Nota sobre Carriego	Desaparece de <i>OI</i> a partir de la segunda edición.
9	Nuestro pobre individualismo	
10	Quevedo	
11	Magias parciales del "Quijote"	
12	Nathaniel Hawthorne	
13	Nota sobre Walt Whitman	Aparece también en la segunda edición de <i>OI</i> , pero después se suprime. Ahora lo encontramos en <i>Discusión</i> .
14	Valéry como símbolo	
15	El enigma de Edward Fitzgerald	
16	Sobre Oscar Wilde	
17	Sobre Chesterton	
18	El primer Wells	
19	El "Biathanatos"	
20	Pascal	
21	El encuentro de un sueño	Desaparece de <i>OI</i> a partir de la segunda edición. Ahora lo encontramos en <i>Nueve ensayos dantescos</i> .
22	El idioma analítico de John Wilkins	
23	Kafka y sus precursores	

24	Avatares de la tortuga	Aparece también en la segunda edición de <i>OI</i> , pero después se suprime. Ahora lo encontramos en <i>Discusión</i> .
25	Del culto de los libros	
26	El ruiseñor de Keats	
27	El espejo de los enigmas	
28	Dos libros	
29	Anotación al 23 de agosto de 1944	
30	Sobre el "Vathek" de William Beckford	
31	Sobre "The purple land"	
32	De alguien a nadie	
33	Formas de una leyenda	
34	De las alegorías a las novelas	
35	La inocencia de Layamon	Desaparece de <i>OI</i> a partir de la segunda edición.
36	Inscripciones	Se trata de una serie de textos: "Dreamtigers", "Diálogo sobre un diálogo", "Las uñas", "Los espejos velados" y "Argumentum Ornithologicum". Todos desaparecen de <i>OI</i> a partir de la segunda edición. Ahora los encontramos en <i>El hacedor</i> .
37	Nota sobre (hacia) Bernard Shaw	
38	El pudor de la historia	
39	Nueva refutación del tiempo	
40	Epílogo	

Tabla 2: Ensayo y narrativa

		<i>Ficciones y El Aleph</i>	<i>Otras inquisiciones</i>
1939	mayo	Pierre Menard, autor del Quijote	
1940	marzo		El espejo de los enigmas
	mayo	Tlön, Uqbar, Orbis Tertius	
	septiembre		El tiempo y J. W. Dunne
	diciembre	Las ruinas circulares	
1941	enero	La lotería de Babilonia	
	abril	Examen de la obra de Herbert Quain	
	junio		La creación y P. H. Gosse
	agosto		Sobre "The Purple Land"
	octubre		Dos libros
	noviembre		Las alarmas del doctor Américo Castro
		La biblioteca de Babel	
		El jardín de senderos que se bifurcan	
1942	febrero		El idioma analítico de John Wilkins
	mayo	La muerte y la brújula	
	junio	Funes el memorioso	
	julio	La forma de la espada	
1943	febrero	El milagro secreto	
	abril		Sobre el "Vathek" de William Beckford
1944	febrero	Tema del traidor y del héroe	
	octubre		Anotación al 23 de agosto de 1944

	diciembre	Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)	
		Tres versiones de Judas	
1945	septiembre		La flor de Coleridge
	octubre		Valéry como símbolo
1946	febrero	Deutsches Requiem	
	mayo	Los dos reyes y los dos laberintos	
	julio		Nuestro pobre individualismo
	septiembre		El primer Wells
	noviembre	El muerto	
	diciembre		Sobre Oscar Wilde
1947	febrero	El inmortal	
	abril	Los teólogos	
	mayo-junio	La casa de Asterión	
	junio	La búsqueda de Averroes	
	julio	El Zahir	
	noviembre		Pascal
	noviembre-diciembre		Sobre Chesterton
			Nueva refutación del tiempo
1948	enero		El "Biathanatos"
	septiembre	Emma Zunz	
			Quevedo
1949	enero	La otra muerte	
	febrero	La escritura del Dios	

	mayo	Historia del guerrero y de la cautiva	
	julio-agosto-septiembre		Nathaniel Hawthorne
	agosto		De las alegorías a las novelas
	noviembre		Magias parciales del "Quijote"
1950	marzo		De alguien a nadie
	agosto	La espera	
	octubre		La muralla y los libros
1951	enero		La esfera de Pascal
	junio		Nota sobre (hacia) Bernard Shaw
	julio		Del culto de los libros
	agosto	Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto	Kafka y sus precursores
	octubre		El enigma de Edward Fitzgerald
	noviembre		El sueño de Coleridge
	diciembre		El ruiseñor de Keats
1952	marzo		El pudor de la historia
	abril	El hombre en el umbral	
	junio		Formas de una leyenda
1953	febrero	El Sur	
	octubre	El fin	
1955			Historia de los ecos de un hombre
1966			Sobre los clásicos

Tabla 3: Notas para una edición de *Otras inquisiciones*

	Ensayo	Primera publicación (Helft)	Paratextos	Observaciones
1	El espejo de los enigmas	<i>Sur</i> , año 10, núm. 66, marzo de 1940, pp. 74-77	Ninguno	a) Borges escribe: " <i>Writings</i> , 1896, volumen primero, página 129" (1952: 146); Costa Picazo prefiere: " <i>Writings</i> , 1896, volumen I, pág. 129" (Borges 2010: 89). b) En cambio, Costa Picazo opta por "I, Corintios, 13, 12" (89) en lugar de "I, Corintios, XIII, 12" (1952: 146). c) Borges compara dos traducciones de un versículo de San Pablo: "44 voces hacen el oficio de 22" (Borges 1952: 147); Costa Picazo cambia los números por la cantidad en letra. Me parece que el efecto es distinto. d) Costa Picazo usa comillas donde sólo hay cursivas. " <i>Ningún hombre sabe quién es</i> , afirmó León Bloy" (Borges 1952: 150); Costa Picazo prefiere: "«Ningún hombre sabe quién es», afirmó León Bloy" (91). El problema es que la cita no se coteja. Tengo la impresión de que Borges cita más de una vez de memoria y, en otros casos, atribuye pensamientos propios a terceros. *Estos cambios en la edición de Costa Picazo son los más frecuentes. Con el tiempo, Borges homogenizará sus criterios.
2	El tiempo y J. W. Dunne	<i>Sur</i> , año 10, núm. 72, septiembre de 1940, pp. 74-77	Ninguno	a) Las notas uno y dos de este ensayo no aparecieron originalmente en <i>Sur</i> (cfr. Borges 1940: 75-76). Se incluyen hasta la primera edición de <i>Otras inquisiciones</i> . b) Enroque de elementos en la edición de Costa Picazo: " <i>Nothing Dies</i> (1940, Faber and Faber)" (Borges 1952: 26) por " <i>Nothing Dies</i> (Faber and Faber, 1940)" (2010: 24). c) Cambia también las cantidades en letra por números arábigos, aquí sólo un ejemplo: " <i>Welt als Wille und Vorstellung</i> , tomo segundo, capítulo diecinueve" (Borges 1952: 27) por " <i>Die Welt als Wille und Vorstellung</i> , tomo II, capítulo 19" (Borges 2010: 24). d) Abrevia "páginas" (24). e) Por último, Costa Picazo señala que el presente ensayo se publicó en el año IX de <i>Sur</i> (2010: 154). No fue así, se trata de un error. El año correcto es X.
3	La creación y P. H. Gosse	<i>Sur</i> , año 10, núm. 81, junio de 1941, p. 68-70	Buenos Aires, 1941 // Postdata 1956	a) Enroque de elementos en la edición de Costa Picazo: "1902, págs. 148-151" (Borges 2010: 28) en lugar de "pág. 148-151, 1902" (Borges 1952: 33). b) El texto que compone la "Postdata" apareció desde un inicio en <i>Sur</i> (es decir, desde 1941), sólo que no incluía el año: "1956". De hecho, la primera edición de las <i>Obras completas</i> (1974) tampoco lo consigna. Me pregunto en qué momento decidió Borges (o una tercera persona) agregar el año 1956.

4	Sobre "The Purple Land"	<i>La Nación</i> , 3 de agosto de 1941, sec. 2a., p. 1: "Nota sobre <i>The Purple Land</i> "; <i>Antología</i> , 1941: "Nota sobre <i>La tierra purpúrea</i> "	Buenos Aires, 1941	
5	Dos libros	<i>La Nación</i> , 12 de octubre de 1941, sec. 2a., p. 1: "Dos libros de este tiempo"	Ninguno	a) "Páginas" por "págs" (Borges 2010: 92). b) Uso de comillas donde hay cursivas: "Todas las tentativas del agresor para avanzar más allá de B han fracasado de manera sangrienta" (93). Creo que en este ensayo puede apreciarse mejor la discriminación que hace Borges de los enunciados referidos por él mismo, aunque atribuidos a una tercera persona (marcados siempre por cursivas), frente a las citas comunes y corrientes (destacadas con comillas).
6	Las alarmas del doctor Américo Castro	<i>Sur</i> , año 10, núm. 86, noviembre de 1941, pp. 66-70: "Américo Castro: <i>La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico</i> [1941]"	Ninguno	a) En un momento, Helft (1997) considera este texto una reseña bibliográfica, puesto que así se presenta en <i>Sur</i> . Sin embargo, en otro momento el propio Helft lo considera ensayo. b) Costa Picazo cambia " <i>Historia natural</i> , libro octavo" por " <i>Historia natural</i> , libro VIII" (Borges 2010: 30). c) Asimismo, cambia la ubicación del superíndice que tiene como nota al pie la referencia completa del libro de Américo Castro. Costa Picazo prefiere ubicarla al final del primer párrafo. d) Por último, cambia en todos los casos "páginas" por "págs".
7	El idioma analítico de John Wilkins	<i>La Nación</i> , 8 de febrero de 1942, sec. 2a., p. 1	Ninguno	a) Me pregunto por qué Costa Picazo no cambió "la decimocuarta edición de la <i>Encyclopaedia Britannica</i> " por "XIV edición de la <i>Encyclopaedia Britannica</i> " (Borges 2010: 77). b) Enroque de elementos: " <i>G. F. Watts</i> , p. 88, 1904" por " <i>G. F. Watts</i> , 1904, pág. 88" (79). c) Nótese cómo Borges prefiere, en este caso, el uso de una simple "p" en lugar de "pág" o la palabra completa.
8	Sobre el "Vathek" de William Beckford	<i>La Nación</i> , 4 de abril de 1943, sec. 2a., p. 1	Buenos Aires, 1943	
9	Anotación al 23 de agosto de 1944	<i>Sur</i> , año 14, núm. 120, octubre de 1944, pp. 24-26	(Fecha en el título)	a) Costa Picazo (2010) atenúa, al convertir en redondas, la carga semántica del adjetivo "físico": "el grado <i>físico</i> de mi felicidad" (Borges 1952: 156). b) Sin embargo, prefiere conservar las cursivas casi al final del ensayo en el siguiente fragmento: "Arriesgo esta conjetura: <i>Hitler quiere ser derrotado</i> " (Costa Picazo 2010: 96).
10	La flor de Coleridge	<i>La Nación</i> , 23 de septiembre de 1945, sec. 2a., p. 1	Ninguno	Cambio de "páginas" por "págs".

11	Valéry como símbolo	<i>Sur</i> , año 14, núm. 132, octubre de 1945, pp. 30-32	Buenos Aires, 1945	
12	Nuestro pobre individualismo	<i>Sur</i> , año 15, núm. 141, julio de 1946, pp. 82-84	Buenos Aires, 1946	
13	El primer Wells	<i>Los Anales de Buenos Aires</i> , año 1, núm. 9, septiembre de 1946, pp. 20-22	Ninguno	Costa Picazo usa comillas y cursivas donde sólo hay cursivas: " <i>Il invente!</i> " (Borges 1952: 104) por " <i>«Il invente!»</i> " (2010: 69).
14	Sobre Oscar Wilde	<i>Los Anales de Buenos Aires</i> , año 1, núm. 11, diciembre de 1946, pp. 44-46	(En la primera edición llevaba el año de escritura: 1946)	
15	Pascal	<i>Sur</i> , año 16, núm. 157, noviembre de 1947, pp. 97-99: "Pascal: <i>Pensées</i> "	Ninguno	a) En un momento, Helft (1997) considera este texto reseña bibliográfica, puesto que así aparece en <i>Sur</i> . En otro instante, cuando pasa a <i>OI</i> , lo considera ensayo. b) Costa Picazo cambia "I Corintios, XIII: 12" (Borges 1952: 113) por "I, Corintios, 13, 12" (2010: 74).
16	Sobre Chesterton	<i>Los Anales de Buenos Aires</i> , año 2, núm. 20-21-22, noviembre-diciembre de 1947, p. 49-52: "Nota sobre Chesterton"	Epígrafe	
17	Nueva refutación del tiempo	<i>Nueva refutación del tiempo</i> . Buenos Aires, Oportet y Haereses, 1947, 34 págs.	Nota preliminar: "Buenos Aires, 23 de diciembre de 1946"	a) Helft (1997) y Costa Picazo (Borges 2010: 259) coinciden en que Oportet y Haereses es una editorial apócrifa. b) La nota al pie de "Nota preliminar" era, en la primera edición de <i>Otras inquisiciones</i> (1952), una "Nota al prólogo". c) Dado que "Nueva refutación del tiempo" era el último ensayo del volumen en la primera edición, las dos líneas de Angelus Silesius cerraban el volumen completo. Eran, digamos, el "epílogo".
18	El "Biathanatos"	<i>Sur</i> , año 17, núm. 159, enero de 1948, pp. 105-108: "John Donne: <i>Biathanatos</i> "	Ninguno	Helft (1997) considera este texto reseña bibliográfica. En otro momento, cuando pasa a <i>OI</i> , ensayo. A diferencia de otros textos, como "Pascal", me parece que éste guarda menos relación con la reseña que con el ensayo.

19	Quevedo	"Prólogo y antología", Quevedo, Francisco de, <i>Prosa y verso</i> . Buenos Aires, Emecé, Col. Clásicos Emecé, 1948, 904 p.	Ninguno	Originalmente es el "Prólogo" a Quevedo, <i>Prosa y verso</i> . Así es como lo presenta Helft (1997). Después, cuando pasa a <i>OI</i> , dice que es ensayo.
20	Nathaniel Hawthorne	<i>Cursos y conferencias</i> , año 18, vol. 35, núm. 208-209-210, jul.-ago.-sep. 1949, pp. 221-240: "Hawthorne"	"Marzo de 1949", dice la nota al pie.	
21	De las alegorías a las novelas	<i>La Nación</i> , 7 de agosto de 1949, sec. 2a., p. 1	Buenos Aires, 1949	Hay un par de líneas en este ensayo que fueron suprimidas, seguramente por error, desde la segunda edición de <i>Otras inquisiciones</i> (1960). En la edición de 1952 se lee: "Está formada de palabras [la alegoría], pero no es un lenguaje del lenguaje, un signo de otros signos. Beatriz (digamos) no es un signo de la palabra <i>fe</i> ; es un signo de la virtud valerosa [...]" (180). Ahora, en cambio, leemos: "Está formada de palabras, pero no es un lenguaje del lenguaje, un signo de otros signos de la virtud valerosa [...]" (2010: 110).
22	Magias parciales del "Quijote"	<i>La Nación</i> , 6 de noviembre de 1949, sec. 2a., p. 1	Ninguno	
23	De alguien a nadie	<i>Sur</i> , año 18, núm. 185, marzo de 1950, pp. 7-9	Buenos Aires, 1950	Este ensayo es una muestra de la manera "irregularidad" en la que suele citar Borges. Unas veces usa comillas; otras, sólo cursivas.
24	La muralla y los libros	<i>La Nación</i> , 22 de octubre de 1950, sec. 2a., p. 1	Buenos Aires, 1950	Originalmente el ensayo se publica sin el epígrafe. Éste aparece hasta 1952, en la primera edición de <i>Otras inquisiciones</i> ; aunque habría que hacer un par de notas al respecto: primero, la referencia está equivocada. No se trata del libro II del <i>Dunciad</i> , sino del III. Segundo, el autor del epígrafe, Alexander Pope, se incluyó después de la edición del 74 de las <i>Obras completas</i> .
25	La esfera de Pascal	<i>La Nación</i> , 14 de enero de 1951, sec. 2a., p. 1	Buenos Aires, 1951	En la edición de Costa Picazo se lee: <i>De la causa, principio y uno</i> (Borges 2010: 16), en lugar de <i>De la causa, principio ed uno</i> . Traduce, quizá, el título del libro de Giordano Bruno.
26	Nota sobre (hacia) Bernard Shaw	<i>Sur</i> , núm. 200, junio de 1951, pp. 1-4	Buenos Aires, 1951	

27	Del culto de los libros	<i>La Nación</i> , 8 de julio de 1951, sec. 2a., p. 1	Buenos Aires, 1951	Costa Picazo cambia cursivas por comillas (Borges 2010: 82).
28	Kafka y sus precursores	<i>La Nación</i> , 19 de agosto de 1951, sec. 2a., p. 1	Buenos Aires, 1951	
29	El enigma de Edward Fitzgerald	<i>La Nación</i> , 7 de octubre de 1951, sec. 2a., p. 1	Ninguno	
30	El sueño de Coleridge	<i>La Nación</i> , 18 de noviembre de 1951, sec. 2a., p. 1	Ninguno	Según Costa Picazo, se publicó en septiembre (2010: 150).
31	El ruiseñor de Keats	<i>La Nación</i> , 9 de diciembre de 1951, sec. 2a., p. 1	Ninguno	
32	El pudor de la historia	<i>La Nación</i> , 9 de marzo de 1951, sec. 2a., p. 1	Buenos Aires, 1952	Costa Picazo cambia cursivas por comillas (2010: 118).
33	Formas de una leyenda	<i>La Nación</i> , 8 de junio de 1951, sec. 2a., p. 1	Ninguno	
34	Epílogo		J. L. B. / Buenos Aires, 25 de junio de 1952	
35	Historia de los ecos de un hombre	<i>Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura</i> , núm. 15, noviembre-diciembre de 1955, pp. 10-12	Ninguno	
36	Sobre los clásicos	<i>Sur</i> , núm. 298-299, enero-abril de 1966, pp. 3-4.	Ninguno	Hay dos textos con el título "Sobre los clásicos" en la obra de Borges. Uno es de 1941; el otro, de 1966. Es el ensayo de 1966 el que se agrega a <i>Otras inquisiciones</i> , y no el primero, tal como cree Costa Picazo (Borges 2010: 134).