



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Lecturas desviadas de la obra de Jorge Luis Borges:
problemas con su clasificación como un escritor
postmoderno

TESIS

que para optar por el grado de
Maestro en Letras Latinoamericanas

PRESENTA:

José Israel Sánchez Guerrero
(Becario del programa CONACYT 2015-2016)

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Rafael Olea Franco
(El Colegio de México)

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., Junio 2017



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.

Los afectos

Alguna vez me preguntaron por qué Borges era mi autor favorito. Respondí que era porque me hacía feliz leerlo, porque encontraba en sus ficciones alegría y buen humor. Para mi interlocutor era imposible asociar la literatura del porteño con la felicidad, pues según la tradición bibliográfica, Borges fue un fracasado en el amor. La conversación me persiguió varios días y finalmente di con una respuesta personal. Yo creo que Borges encontró en la literatura, en su lectura y reescritura, uno de sus mayores afectos. Yo tuve la fortuna de encontrarme con su literatura en el momento indicado de mi vida para poder sentir esa alegría. Este trabajo es el resultado de esas lecturas felices. Al ocaso de todo viaje uno descubre que ya no es quien era al partir, y que en el trayecto ha conocido o reconocido a muchas personas sin las cuales uno no hubiera llegado a su destino. Todas esas personas son mis afectos. Por ellos soy y a ellos les agradezco.

A mi mamá, mi abuelo y mi abuela. Gracias por construir una familia tan feliz. Me siento tan orgulloso de todos ustedes, nunca ha dejado de sorprenderme su tenacidad ante la vida. Gracias por su alegre generosidad, por compartir conmigo –y con todas las personas que los rodean- su integridad, seguridad y amor. Gracias por tantas lecciones, todo lo que soy se los debo a ustedes. Gracias, mamá, por tu apoyo incondicional, por motivarme a ser siempre lo que he deseado ser. Sin ustedes no soy nada, con ustedes siempre soy pleno.

A Arturo. Como tú no formaste parte de mi vida, a mí nunca me interesó invitarte a la mía. Pero hace ya poco menos de una década que volviste. No eres la persona que, cuando niño, imaginaba como mi padre y con los años he aprendido a aceptar eso. Sé que has intentado acercarte y que yo te he rechazado siempre. Te agradezco esos intentos y te invito a seguir, tal vez algún día pueda perdonarte.

A mis amigos de toda la vida, Agustín, Martín, Daniel, Said, Edson. Hermanos, gracias por siempre estar, por compartir sus sueños y desilusiones, sus victorias y sus fracasos, sus alegrías y sus tristezas. Ha sido un placer compartir la vida con ustedes, a su lado todo es más real, todo adquiere sentido. El azar nos permitió crecer juntos y crear comunidad. Y el tiempo y nuestros deseos personales nos ha llevado a cada uno por caminos diferentes. Pero somos necios y la distancia no nos ha destruido (ni lo hará). Ustedes siempre serán parte de mi familia.

A mis amigos de letras. A todas esas personas con las que compartí aulas durante la licenciatura, Mafa, Sara, Beto, Dulce, Yépez, Horte. Cada que pienso en ustedes viene a mi

mente la idea del viaje y la aventura, juntos descubrimos no solamente la literatura sino también ese desconocido estado llamado vida adulta. Gracias a todos por su alegría, su camaradería y sus lecciones. Mafa, gracias por tu amistad, eres la persona más hermosa que conozco.

A esos otros amigos que no puedo ubicar en ningún grupo. A Itzel, por tu valor y rebeldía ante todo lo que está podrido en este mundo, por tu poesía, pero sobre todo, por tu alegría. A Karina, por esa complicidad surgida de azarosos paseos por parques y ciudades extrañas. A José, por la facilidad con la que compartimos tanto la profunda tristeza como la alegría banal.

A Xare y Yareli. Porque qué sentido tendría la vida sin el amor. A Yareli, por acompañarme al final de este proyecto. Gracias por compartir conmigo tu curiosidad infatigable, tu valentía y tu sonrisa ante las posibilidades, gracias en especial por enseñarme a leer el mundo a través de la música. A Xare, por nuestro viaje improbable que se prolongó por tantos años. Gracias por permitirme formar parte de tu familia y por todo el apoyo que ustedes me brindaron cuando llegué a esta ciudad. Gracias por compartirme tu fortaleza, gracias por tu amor incondicional y por tantas lecciones. Este trabajo existe gracias a ti y es, en parte, tuyo.

A mis compañeros del posgrado. Su capacidad y dedicación han sido un ejemplo a seguir y un motivación constante. Gracias por su generosidad en cada clase. Gracias en especial a Lucero, por esa complicidad surgida del amor a la literatura argentina.

A mi tutor, Rafael Olea Franco, por su atención, su tiempo y su dedicación. Ha sido un privilegio ser su alumno y trabajar con usted en este proyecto. Gracias por compartirme su sabiduría y amor por la literatura de Borges. La calidad de su trabajo ha sido y sigue siendo una meta a la cual aspiro. Le agradezco especialmente su paciencia y su generosidad para conmigo y este trabajo, cualquier valía que los lectores puedan encontrar en éste se debe a usted.

A mis sabios lectores, Liliana Weinberg Marchevsky, Gabriela García Hubard, Gabriel Linares Gonzáles y Alejandra Amatto Cuña. Gracias por permitirme establecer un diálogo con ustedes, y por enriquecer este trabajo con sus atentas observaciones y correcciones. Gracias especialmente a Liliana y Gabriela, pues tuve el privilegio de ser su alumno durante el posgrado. Les agradezco su dedicación, paciencia y generosidad.

Índice

Introducción	1
Capítulo I. De la literatura <i>post-modern</i> a la postmodernidad	9
1. ¿De qué se habla cuando se habla de postmodernismo/postmodernidad?	9
1.1 El <i>post-modernism</i> estadounidense	10
1.1.1 High Art y Pop, el <i>post-modernism</i> como contra-cultura	11
1.1.2 John Barth y su lectura de la obra de Jorge Luis Borges	15
1.1.3 <i>French Theory</i> , la recepción del post-estructuralismo en la academia estadounidense	17
1.2 Encuentro de discusiones e internacionalización	25
1.3 Postmoderno como concepto filosófico y teorías homogeneizadoras	32
Capítulo II. Del Borges cosmopolita al Borges postmoderno	42
2.1 Borges en Francia, hacia la internacionalización	42
2.1.1 La recepción inicial de la obra de Borges en Francia	42
2.1.2 Borges y la teoría francesa. Los usos críticos de Borges	54
2.1.3 Borges y Derrida, afinidades y diferencias	63
2.2 Borges en EE. UU. de América, hacia el <i>post-modernism</i>	73
2.2.1 La recepción inicial de la obra de Borges en EE. UU. de América	73
2.2.2 Borges y los escritores estadounidenses de los años sesenta y setenta. Usos estratégicos de Borges	82
Capítulo III. Las lecturas de Borges como un escritor postmoderno	88
3.1 Críticos pioneros en la clasificación de Borges como un escritor postmoderno	88
3.2 Borges como un escritor postmoderno en algunos críticos contemporáneos	91
3.2.1 Los términos de la ecuación no están bien definidos (Borges, modernidad y postmodernidad)	93
3.2.2 La comparación entre los términos es parcial (lectura fragmentaria)	99
3.2.3 Los términos de la ecuación están re-contextualizados (aunque la crítica intente negarlo)	105
Conclusiones	122
Bibliografía	135

Introducción

“Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”
Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”

El objeto de estudio de este trabajo es revisar la tendencia interpretativa que ha buscado establecer lazos entre el postmodernismo y la obra de Jorge Luis Borges. Si bien se le suele referir como una corriente crítica, objetivamente no existe entre los supuestos integrantes de ésta un consenso sólido sobre qué se entiende por los términos tratados. Así, por ejemplo, aunque se habla en conjunto de la obra borgeana, en general los análisis se limitan a algunos de los textos narrativos más celebrados del argentino (*Ficciones* y *El Aleph*); mientras que al tratar las distintas variaciones de los términos *post-*, se suele recurrir tanto a los abarcadores conceptos de época, como postmodernidad según Jean-François Lyotard o según Fredric Jameson, como a los locales constructos estilísticos del *post-modernism* estadounidense de la década de los sesenta. Tampoco existe un consenso sobre el grado de relación que dichos términos establecen entre sí: para unos, la obra de Borges es solamente precursora, para otros un ejemplo *avant la lettre*, y para otros más la génesis de los términos *post-*.

Por la naturaleza misma del tema, he determinado como objetivo principal la reconstrucción de una discusión general del asunto, de modo que ésta exponga su evolución histórica, así como su gran diversidad y complejidad. Por lo tanto no se pretende reducir el objeto de estudio mediante la habitual instauración de conceptos operativos, pues dicho método aspira a imponer una interpretación personal –las más de las veces como postura normativa– sobre el estado de la cuestión. En otras palabras, no se busca dilucidar definitivamente preguntas del tipo: ¿es la obra de Borges un ejemplo de literatura postmoderna?, ¿fue solamente precursora?, ¿o fundó la postmodernidad?, etc.; en todo caso se busca que, a través de la presente investigación, se comprendan los procesos interpretativos que hay detrás de las posibles respuestas a tales cuestionamientos. Las preguntas de investigación que guían este trabajo son: ¿por qué se lee a Borges como un

autor postmoderno?, ¿cuál es la relación histórica entre la construcción de los términos *post-* y la obra borgeana?, ¿cómo fue que la obra del argentino se relacionó con este tema tan europeo y estadounidense?, en otras palabras, ¿qué papel jugó la difusión y la fama internacional de la obra de Borges en esta historia?, ¿a partir de qué perspectivas teóricas y críticas, recuperadas por los estudios contemporáneos, se suele clasificar la obra borgeana como postmoderna –o perteneciente a cualquier otro de estos *post-*?, ¿de qué manera esta nueva tendencia crítica amplía nuestra comprensión, como profesionales de la literatura, de la obra de Borges?, e igualmente, ¿qué se pierde al aceptar esta nueva perspectiva interpretativa? Consecuentemente, mi propuesta es generar una visión no dogmática ni homogeneizadora del tema tratado, de tal modo que se puedan construir los primeros cimientos de un análisis más complejo –que tienda hacia una futura sistematización– sobre la tendencia crítica entre los especialistas de la obra borgeana. Por lo tanto los alcances de la presente investigación no quedarán reducidos a la discusión con uno o dos estudios del tema, sino que se proyectará como un primer paso hacia la comprensión global de toda una moda de lecturas académicas sobre el supuesto Borges postmoderno.

Para lograr esto, he decidido comenzar con una revisión histórica doble: primero, sobre la génesis y el desarrollo de los diversos términos *post-*, europeos y estadounidenses; y en segundo lugar, sobre los distintos momentos en que estas nociones y los elementos que las constituyeron, en cada una de sus etapas, entraron en contacto con la obra de Borges. Ahora bien, esta dualidad referida es un abuso retórico, una mera aspiración propia de las exigencias genéricas de una tesis. No es posible describir tales procesos históricos por separado, como si hubieran ocurrido en el vacío y uno pudiese tomar, con todo cuidado aséptico, cada uno de ellos para su análisis individual. Creo que intentar tal normalización llevaría a la instauración de una lectura tergiversada más, que no solamente ocultará artificialmente la complejidad del tema, sino que tenderá a erigirse como normativa. Por lo tanto se trata de un objetivo doble, o más bien bicéfalo, pues los procesos históricos a tratar

están fuertemente imbricados. En otras palabras, a contracorriente con lo que dictan las convenciones formales, la naturaleza de mi objeto de estudio exige que se respete tal entrecruzamiento y que, más que intentar domesticarlo mediante las diferentes posibilidades metodológicas, se le afronte tal como es, con toda su diversidad y complejidad.

En un segundo momento abordaré algunos trabajos representativos de la tendencia crítica que lee la obra de Borges como postmoderna. Considero que al contar con la previa revisión histórica, será posible señalar con mayor facilidad varios problemas taxonómicos de esta moda interpretativa, los cuales –en este primer momento de la investigación– parecen corresponder principalmente a una falta de –o por lo menos pobre– “consciencia histórica” de los términos utilizados. Es decir, que uno se encuentra las más de las veces con lecturas fragmentarias y procesos de re-contextualización que, si bien pueden ser productivos –y las más de las veces lo son–, en general lo son a costa de empobrecer la comprensión integral de la obra de Borges y sus múltiples relaciones con tradiciones literarias argentinas y latinoamericanas. Así mismo, en este objetivo secundario se volverá evidente, mediante la contextualización histórica anterior, la gran diversidad de perspectivas desde las que se plantea esta novedosa lectura –las cuales lindan, creo yo, incluso con la incompatibilidad. Por lo tanto será posible construir en el futuro, a partir de los resultados obtenidos en esta investigación, una sistematización de esta nueva tendencia interpretativa.

En los dos primeros capítulos se reconstruye el proceso histórico mediante el cual surgieron los diversos términos *post-*, así como la relación que éstos, y sus diversas fuentes, llegaron a tener con la obra de Borges. El primer capítulo se concentra sobre todo en la reconstrucción sintetizada de la historia que va de la literatura *postmodernist* estadounidense a la postmodernidad de Jameson, e intenta mostrar cómo en la academia estadounidense una gran cantidad de discusiones –aparentemente divergentes– encontraron un cauce común. El segundo capítulo explora a detalle cómo fue posible el impacto que tuvo la obra de Borges en esta historia, ya de manera indirecta con su difusión temprana en el contexto francés, ya

de modo directo con su arribo al contexto estadounidense. Hay intencionalmente en estos primeros capítulos un marcado énfasis en la relación que se genera en distintos momentos, en tierras galas o estadounidense, entre la obra borgeana y la teoría post-estructural (sobre todo, con Jacques Derrida). Esta aparente desviación está justificada en el tercer capítulo: se pretende mostrar cómo algunos críticos contemporáneos repiten las lecturas productivas (desviadas) de las letras estadounidenses de los años sesenta y setenta. Debido a la gran cantidad de bibliografía, así como a la diversidad de posturas teóricas utilizadas por cada uno de ellas, se ha optado por seleccionar una pequeña muestra como caso representativo. Esta elección se corresponde con los objetivos planteados, pues no se busca analizar a profundidad ninguna de estas propuestas críticas, sino mostrar, a partir de una revisión histórica de los cimientos de sus posturas, algunos de los problemas metodológicos que individualmente asumen en sus propuestas taxonómicas de la obra de Borges.

Al trabajar un tema abiertamente enfocado en la discusión teórica, resulta complicado señalar –como tradicionalmente ocurre dentro del género tesis– una selección de textos que de manera ordenada conformen un marco teórico. Para poder abordar críticamente las diversas discusiones e interpretaciones de mi objeto de estudio, considero fundamental tomar consciencia de las diferentes estrategias de lectura que entraron en juego en su progresiva construcción. Al respecto considero fundamentales las reflexiones de Ricardo Piglia, quien a mi parecer define satisfactoriamente qué es lo que hace un crítico. Tradicionalmente se señala que mientras la crítica académica respalda su autoridad en teorías u otras disciplinas dedicadas al estudio de la literatura, la crítica escrita por un escritor recurre principalmente al gusto personal y a sus preocupaciones formales como artista. Sin duda esta división se establece desde la certeza de que en el ejercicio crítico de ambos existen usos y fines distintos. Idealmente, la crítica académica se ejerce siempre con fidelidad mientras construye los contextos y valores literarios a partir de los cuales debe leerse una obra determinada. En cambio, el escritor busca construir a través de la crítica un

espacio valorativo apropiado para sus propias obras. Sobre este tema anota Piglia en *Crítica y ficción*:

Un escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos. [...] ¿Por qué Borges se dedica de una manera tan sistemática a valorar los textos del género policial? Porque quiere ser leído desde ese lugar y no desde Dostoievski. Porque si a Borges se lo lee desde Dostoievski, como era leído, no queda nada. [...] para construir el espacio en el cual sus textos pudieran circular era necesario que explicara cómo podía ser otra lectura de la narrativa. [...] Esto es para mí lo que hace un escritor cuando hace crítica. En realidad, lo mismo hace un crítico cuando hace crítica, sólo que uno no sabe desde dónde escribiría ese crítico.¹

Como se sugiere al final de la cita, no existe una diferencia profunda entre la crítica profesional de la academia y la de los escritores. En otras palabras, lo fundamental para comprender un ejercicio crítico cualquiera está en reconocer desde dónde está situada esa escritura, pues tal posición permitirá identificar el qué y el porqué —es decir los motivos detrás de su estrategia de lectura— de ese espacio de lectura pertinente construido para una obra. Preguntarse para qué obras se ha elaborado ese espacio habitable lo llevaría a uno a distinguir entre la labor de un escritor y la de un investigador académico. Como ha señalado Pierre Bourdieu en sus extensos estudios sobre productores culturales, en la república de las letras no solamente los escritores están atados a exigencias de su campo, sino que también nosotros, como profesionales de la literatura, integramos un complejo sistema de relaciones jerárquicas y de poder². Ahora bien, en la presente investigación no se planea la aplicación integral de los preceptos teóricos de Bourdieu, sino simplemente recuperar algunas de sus observaciones sobre cómo operan los campos de producciones culturales. Ideas elementales del teórico francés como la advertencia de no caer en la ilusión retrospectiva, las considero esenciales para abordar mi objeto del estudio, cuya historia suele ser borrada para reforzar su legitimidad como categoría estable:

la jerarquía real de los factores explicativos exige invertir el proceso que suelen adoptar los analistas: hay que plantearse no cómo tal escritor llegó a ser lo que fue —corriendo el peligro de caer en la trampa de la ilusión retrospectiva de una coherencia reconstruida— sino cómo, dadas su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario, pudo ocupar o, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado

¹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*. 2001, pp. 153-154.

² En *Las reglas del arte* Bourdieu señala que lo dicho se manifiesta en cualquier tipo de productor cultural (ya escritores, pintores, científicos, etc.), de modo que coincide y va más allá de la borradura sugerida por Piglia entre los dos tipos de crítica. (Pierre Bourdieu, "El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural", en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. 1995.)

determinado del campo literario ofrecía (etc.) y dar así una expresión más o menos completa y coherente de las tomas de posición que estaban inscritas en estado potencial en esas posiciones.³

Debido a la naturaleza misma del objeto de estudio, constituido en su totalidad por discusiones interpretativas (tanto la historia de la construcción de los términos *post-* como sus posibles relaciones con la obra de Borges, así como la difusión, internacionalización y surgimiento de la nueva moda interpretativa de la obra borgeana) no limitadas a un sólo campo de poder literario (Argentina, EE. UU. y Francia), considero fundamental el estar plenamente consciente de que cada una de las interpretaciones que se revisarán juega un papel específico –es decir, no son inocentes– en las luchas internas de legitimidad –ya sea entre escritores, investigadores, editores y traductores– de su propio campo literario:

Uno de los envites centrales de las rivalidades literarias (etc.) es el monopolio de la legitimidad literaria, [...] de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor (etc.) o incluso a decir quién es escritor y quién tiene autoridad para decir quién es escritor; o, si se prefiere, el monopolio del *poder de consagración* de los productores y de los productos. [...] Por consiguiente, aunque universalmente el campo literario (etc.) sea la sede de una lucha por la definición del escritor (etc.), no hay una definición universal del escritor, y del análisis sólo resultan definiciones correspondientes a un estado de lucha por la imposición de la definición legítima del escritor.⁴

Además, y siguiendo a Bourdieu, en el campo literario la definición de las fronteras (ya sean mediante conceptos, taxonomías o corrientes interpretativas enteras), así como su defensa o derribo, es de suma importancia para la conservación o adquisición de una favorable posición jerárquica: “El envite de las luchas de definición (o de clasificación) consiste en *fronteras* (entre los géneros o las disciplinas, o entre los modos de producción dentro de un mismo género), y, con ello, en jerarquías. Definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas, significa defender el orden establecido en el campo.”⁵ Por lo tanto en el presente trabajo se pondrá especial atención en señalar cuáles son esas posibles luchas de legitimidad que estuvieron en juego durante la construcción de los términos *post-*, así como las que creo todavía están en juego al leer la obra de Borges como postmoderna. Considero que a través de esta preceptiva se podrá construir una visión más completa de por qué, de

³ *Ibíd.*, p. 319.

⁴ *Ibíd.*, pp. 331-332.

⁵ *Ibíd.*, p. 334.

entre las diversas interpretaciones elaboradas en un momento dado, solamente algunas lograron soportar el paso del tiempo para imponerse como canónicas. Por último, deseo remarcar que, al abordar este complejo tramado de interpretaciones en pugna, evitaré del todo la equívoca búsqueda de una lectura correcta y dogmática a partir de la cual descalificar al resto. Reflexiono que en este tipo de revisión y reconstrucción histórica no existen interpretaciones incorrectas, al menos en el sentido clásico de la exégesis como revelación de un significado latente. Lo que sí puede ser utilizado como punto de comparación entre dos o más lecturas es su grado de pertinencia, pero sobre todo, la revisión de las posibilidades productivas que generan: en este sentido habría lecturas más enriquecedoras que otras. Para explicar esta distinción quisiera recordar el concepto de *clinamen*, utilizado por Harold Bloom como fundamento detrás de sus estudios sobre la angustia de la influencia:

Poetic Influence –when it involves two strong, authentic poets– always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, willful revisionism without which modern poetry as such could not exist.⁶

En general no suelo coincidir con las posturas defendidas por Bloom, pero me parece reveladora su afirmación en este punto: toda interpretación creativa contiene en su génesis un error interpretativo. Por mi parte quisiera eliminar toda connotación negativa y reformular este concepto de la siguiente manera: toda interpretación productiva contiene en su génesis una lectura desviada. De esta manera se deja atrás el privativo espacio de las lecturas entre “escritores fuertes”, y por ende se abarca la posibilidad de agentes externos y azarosos como parte de estos procesos. Borges mismo llegó a sugerir esta idea, sobre todo en sus diversas reflexiones sobre la traducción. Tal vez la exposición más sintética de la misma se encuentre en la frase de “Funes en el memorioso” que funciona como epígrafe de este trabajo: “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer.”⁷ Esto es lo que

⁶ Harold Bloom, *The anxiety of Influence. A theory of poetry*. 1997, p 30.

⁷ Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”, en *Ficciones*. 1997, p. 135. [1ª ed. argentina, 1944].

comprendo por lecturas desviadas: lecturas equívocas u olvidadizas –como toda lectura– pero a la vez creativas e innovadoras, capaces de construir espacios habitables, de legibilidad y legitimidad, en medio de las luchas de poder en uno o varios campos culturales. Me parece pues que la tendencia crítica que lee a Borges como un escritor postmoderno –o similares–, tiene como base una serie de lecturas desviadas producidas originalmente en los diversos contextos académicos, literarios y editoriales que construyeron y legitimaron los diversos conceptos *post-*. Si bien las aportaciones de la nueva tendencia crítica de la obra de Borges son por demás valiosas, debido a las nuevas conexiones interpretativas que han generado, es necesario señalar, a través de una revisión histórica, qué elementos han sido alterados u olvidados para que los diversos términos *post-* y la obra de Borges compartan un mismo espacio de legibilidad. En otras palabras, la hipótesis de este trabajo de investigación es que existe un Borges vedado sobre el cual se ha edificado el Borges postmoderno.

CAPÍTULO I. De la literatura *post-modern* a la postmodernidad

1. ¿De qué se habla cuando se habla de postmodernismo/postmodernidad?

Con el paso de los años hemos observado cómo la influencia de la obra de Borges ha aumentado a proporciones inimaginables en distintas latitudes de la república internacional de las letras. Entre las vertientes críticas de las últimas décadas –y aparentemente de mayor aceptación– está aquella que lee la obra del argentino como una práctica *avant la lettre* de la estética postmoderna, o incluso como una obra fundacional de la postmodernidad. Antes de intentar cuestionar esta lectura, será necesario preguntarnos sobre estos conceptos, de dónde han surgido y cómo es posible relacionarlos con la literatura de un escritor argentino nacido el siglo antepasado.

Desde hace cincuenta años los términos *post-* comenzaron a poblar las páginas de la literatura académica. Tal vez su éxito progresivo es la principal causa del oscurecimiento que soportan estos vocablos –o tal vez es este oscurecimiento el que los ha popularizado tanto. En los estudios literarios la reconstrucción de un contexto desde el cual dirigir la lectura resulta una práctica habitual, que si bien presenta obvias limitantes en cuanto alcance y precisión, permite sujetar un fenómeno literario mínimamente para poder hablar sobre él. Sin embargo, parece que la volatilidad actual de “posmoderno” y “posmodernidad” es tal, que si uno desea escribir sobre el asunto no podrá satisfacer a sus lectores con una mera reconstrucción contextual del tema (suponiendo que tal empresa sea posible en una tesis de maestría), sino que –como si de una convención de género se tratara– es ineludible realizar una apología, ya sea de los términos o de la propia imprudencia al elegir escribir sobre dicho asunto. Así, en la sección “Apostillas” a *En el nombre de la rosa*, puede leerse con marcada ironía el cumplimiento de este rito por parte del escritor italiano:

Desgraciadamente, ‘postmoderno’ es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza. Por otra parte, parece que se está intentando desplazarlo hacia atrás: al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de

los últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado hasta comienzos del siglo, y aún más allá, y, como sigue deslizándose, la categoría de lo posmoderno no tardará en llegar hasta Homero.¹

Umberto Eco da por perdida la posibilidad de “circunscribir cronológicamente” la tendencia posmoderna. Para él dicho término funciona como una categoría trans-histórica que designa etapas de crisis.² Sin embargo, entender lo postmoderno como la crisis de lo moderno es solamente una de las diferentes posibilidades teóricas (la relación entre lo designado como moderno y su *post* se ha multiplicado constantemente: como supresión, perversión o continuación). Para poder comprender la diversidad del término considero necesario comenzar mi apología –uno no es nadie para evadir las convenciones del género– con una periodización de los términos³. La historia del postmodernismo y la postmodernidad se extiende desde mediados del siglo pasado hasta nuestros días, y abarca una pléthora de autores de distintas latitudes, por lo que un recorrido total y exhaustivo se presenta como irrealizable. Como sucede siempre cuando se intenta contextualizar un fenómeno histórico, será inevitable realizar omisiones importantes con el fin de seleccionar solamente aquellos trabajos que, a mi juicio, resultan pertinentes para los objetivos de esta investigación. El intento es pues presentar una síntesis de las diversas líneas de discusión que dieron origen y continuidad a tales términos, señalando los momentos cardinales⁴ en donde la obra del argentino aparece en dichas disputas, y acentuando sobre todo los momentos en que tales líneas de argumentación se interconectaron para configurar el estado actual de la crítica literaria que caracteriza la obra de Borges como postmoderna.

1.1 El *post-modernism estadounidense*

El término *post-modernism* comenzó a utilizarse –de manera más o menos habitual– por la crítica estadounidense, específicamente en las discusiones estéticas sobre arquitectura⁵ y literatura, a finales de la década de los sesenta. Es necesario señalar que en dicho contexto el

¹ Umberto Eco, “Apostillas a ‘El nombre de la rosa’” en *El nombre de la rosa*. 1998. p. 659.

² *Ibid.*, p. 659.

³ “Posmoderno” ha sido utilizado en distintas épocas y contextos como parte de discusiones claramente no relacionadas con nuestro tema. Al respecto Cf. Alfonso de Toro, “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, *Acta Literaria*, 15 (1990) 71-99.

⁴ Periodización tomada de Carlos Rincón, *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. 1995.

⁵ Debido a la naturaleza del presente trabajo, las discusiones arquitectónicas no se citarán ni comentarán en extenso.

término “modernismo” (o bien, *modernism*) refería a una corriente de producción artística y literaria local, que atendía poco sus posibles lazos con el contexto artístico internacional (para lo cual debería de hablarse más bien de vanguardias que de modernismos), pues se consideraba que en EE. UU. se había desarrollado una estética particular. Años más tarde se revisarían estas ideas a la luz de discusiones más amplias sobre la modernidad, es decir, en relación al modernismo y las vanguardias europeas de principios de siglo⁶. Pero antes, cuando la crítica estadounidense acuñó el término *post-modernism*, por lo general podemos aseverar que se hacía referencia a una posible nueva etapa estilística, más o menos local, que todavía se encontraba en formación y cuyo rasgo esencial –y tal vez único– era el querer ser un momento posterior del *modernism* estadounidense.

En la década de los sesenta la crítica literaria estadounidense señalaba un estancamiento en la innovación literaria, consecuencia de la canonización de sus escritores modernistas. En otras palabras, el canon literario estadounidense parecía dejar de corresponderse con las necesidades de su realidad presente. En este campo abierto para crear (por el artista) y descubrir (por el crítico) la nueva legitimidad de la literatura de EE. UU., las propuestas especulativas se multiplicaron en distintas direcciones. En cuanto a la crítica es necesario señalar que no había como tal una “escuela” del *post-modernism*, sino una serie de perspectivas individuales (las más de las veces en pugna entre sí), que tenían la mira puesta en distintas producciones artísticas contemporáneas (no únicamente literarias), lo cual produjo una significativa diversificación de lo que el término designaba o podía llegar a designar.

1.1.1 High Art y Pop, el *post-modernism* como contra-cultura

Una de las figuras críticas que considero más importantes de este contexto –al menos en lo que se refiere al tema de este trabajo– fue Leslie Fiedler, que revalorizó para las letras

⁶ Sobre la confusión de términos (*modernismo/modernism*) y la relación entre la vanguardia europea y el *modernism* estadounidense, Cf. Octavio Paz, “El ocaso de la vanguardia”, Los hijos del limo. 1990, pp. 147-227.

estadounidenses el papel de las tendencias artísticas propias de la cultura popular, como el arte *Pop*, la pornografía, los westerns, etc. La posición de Fiedler adquiere mayor relevancia si se recuerda que en EE.UU., durante la década de los sesenta y setenta, se produjo una gran cantidad de movimientos sociales que cuestionaban jerarquías instituidas, y que por tanto revolucionaron el panorama cultural del país: ecologistas, pacifistas, luchas por derechos civiles de distintas minorías, en fin, una serie de movimientos contra-culturales, opuestos a la norma y lo establecido.⁷

Remito solamente a dos ensayos de Fiedler. “The new mutants” se publicó en 1965, aunque fue escrito para la “Conference on the Idea of The Future” de la universidad de Rutgers. El origen de este texto puede servir como indicio sobre el valor especulativo que las primeras discusiones sobre términos *post-* tuvieron para la academia estadounidense. En el ensayo Fiedler otorga un lugar central a la ciencia ficción para comprender los cambios sociales del momento. Para él, la nueva generación de estadounidenses universitarios, que se habían opuesto constantemente a la autoridad, eran un nuevo tipo de *homo sapiens*: jóvenes que habían trascendido el *statu quo* y que no buscan más la reafirmación de lo establecido, sino la reivindicación de los márgenes. Estos nuevos mutantes conformarían un nuevo mundo (“post-human”, para utilizar el término del crítico estadounidense) y eran el resultado de una transformación radical.⁸

Los términos acuñados con el prefijo *post-* se multiplican, como sin control, en las páginas del texto: un mundo post-humano, una vanguardia post-freudiana, una sociedad post-protestante, post-puritana, post-humanista, post-masculina, post-blanca, post-heroica, post-revolución sexual, etc. Sin duda hay un afán profético y de renovación en el uso (y abuso) del prefijo. A este sufijo se agrega otro, *anti-*, que también señala la tendencia contra-cultural del momento. Para Fiedler esta revolución social, esta distancia generacional

⁷ Al respecto Ihab Hassan realiza una interesante análisis en: “What wash postmodernism?”, *From postmodernism to postmodernity: the local/global context*, p. s/n. (Consultado en: http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm)

⁸ Leslie Fiedler, “The new mutants”, *A new Fiedler reader*. 1999, p. 192.

insalvable, encuentra su antecedente profético en la literatura. A su consideración, autores de la llamada generación *beat*⁹, como William Burroughs o Allen Ginsberg, prevén los caminos que tomará la sociedad estadounidense (a mí parecer esto es una contradicción, pues califica de *post-modernists* a autores con claras pretensiones vanguardistas, es decir, modernos en el sentido amplio de la palabra).

En 1970 apareció “Cross the border-close the gap”. A cinco años de distancia, Fiedler ya no se pregunta por la posibilidad de una literatura *post-modern*. Ahora comienza asegurando que desde hace dos décadas (es decir, 1950) ésta ha sido una realidad:

We are living, have been living for two decades —and have become acutely conscious of the fact since 1955— through the death throes of Modernism and the birth pangs of Post-Modernism. The kind of literature which had arrogated to itself the name Modern [...], and whose moment of triumph lasted from a point just before World War I until one just after World War II, is *dead*, i.e., belongs to history not actuality. In the field of the novel, this means that the age of Proust, Mann, and Joyce is over; just as in verse that of T. S. Eliot, Paul Valery, Montale and Seferis is done with.¹⁰

Fiedler asegura que los avances tecnológicos (la lectura en computadoras) ya habían forjado un cambio en la actitud general de los universitarios ante las obras literarias. El concepto de entretenimiento ocupa un lugar central en su disertación. Las novelas de Marcel Proust, Thomas Mann y James Joyce ya no forman parte de la actualidad porque exigen una lectura seria, que a su parecer no existía ya en la sociedad estadounidense. Entonces la modernidad ha muerto porque sus lectores han muerto, o más bien, ha muerto porque ha surgido un nuevo tipo de lector a quien ésta ya no dice nada. Según Fiedler, la noción de arte como una categoría que se toma a sí misma con seriedad debe ser abandonada: la única manera de renovar la literatura es mediante una actitud anti-artística. Es decir, mediante una actitud a favor de la asimilación de una de las cualidades fundamentales del arte de la cultura popular y de masas: el entretenimiento.¹¹

⁹ Al respecto señala Fiedler: “Burroughs is the chief prophet of the post-male post-heroic world; and it is his emulators who move into the center of the relevant literary scene, for *The Naked Lunch* [...] [is] a nightmare anticipation (in Science Fiction form) of post-Humanist sexuality.” (Ibid., p. 202.) “What is at stake from Burroughs to Bellow, Ginsberg to Albee, Salinger to Gregory Corso is a more personal transformation: a radical metamorphosis of the Western male [...]. All around us, young males are beginning to retrieve for themselves the cavalier role once piously and class-consciously surrendered to women: that of being beautiful and being loved.” (Ibid., p. 204.)

¹⁰ Leslie Fiedler, “Cross the border-close the gap”, *A new Fiedler reader*. 1999, p. 271.

¹¹ Ibid., p. 276.

En concordancia con su ensayo de 1965, Fiedler desea reclamar los márgenes contra-culturales como el nuevo centro de la creación artística (y de la crítica literaria por extensión). Desdeña la entonces contemporánea novela francesa (la *Nouveau Roman* de Alain Robbe-Grillet y compañía) porque ésta conserva las pretensiones de la vanguardia. En cambio, señala a Boris Vian como el prototipo de la nueva literatura (de la nueva “post-novela”).¹² Es interesante observar que Fiedler remarca dos cualidades del escritor francés que oportunamente lo califican a éste como un escritor contra-cultural: primero, que durante su vida se opuso constantemente a la política estadounidense (lo que, no sin ironía, a los ojos de Fiedler legitima a Vian como un “verdadero estadounidense”); y en segundo lugar, su cercanía a los géneros literarios populares. Esta interpretación desviada de Vian realizada por Fiedler será casi un prototipo de los años venideros: la lectura de obras extranjeras desde una perspectiva anclada obsesivamente en el contexto vital estadounidense y ciega ante cualquier otro contexto, como un mecanismo utilizado por la crítica de dicho país en su búsqueda por la renovación literaria.

Por último concluye Fiedler que, si la literatura *post-modern* parece ser ya un hecho consumado (lo cual en realidad dista mucho de ser el caso), la nueva interrogante debería ser si existe una crítica adecuada para analizarla (en sus palabras, una “post-modernism criticism”). Debido al lugar central que ocupa el entretenimiento como nueva necesidad artística (o anti-artística debería decir) los roles delimitados entre artista, crítico y público parecen comenzar a borrarse:

Post-Modernism provides an example of a young, mass audience urging certain aging, reluctant critics onward toward the abandonment of their former elite status in return for a freedom the prospect of which more terrifies than elates them. Post-Modernism implies the closing of the gap between critic and audience, too, if by critic one understands "leader of taste" and by audience "follower." But most importantly of all, it implies the closing of the gap between artist and audience, or at any rate, between professional and amateur in the realm of art."¹³

Para Fiedler la pregunta sobre qué vendría después del *modernism* había encontrado una clara respuesta en las producciones contra-culturales y de la cultura de masas del

¹² *Ibid.*, p. 277.

¹³ *Ibid.*, p. 287.

presente estadounidense. Así, la estética *post-modernism* se definía como una postura anti-artística o post-artística, es decir, en oposición a los cánones del arte oficial y con la pretensión de eliminar la distancia entre *High Art* y *Pop*. En Fiedler lo “nuevo” parece surgir de una obsesión por eliminar toda dicotomía antitética posible: califica como *post-* a cualquier superación de pares opuestos, ya sean hombre/mujer, estadounidense/no-estadounidense, crítico/lector, etc.

1.1.2 John Barth y su lectura de la obra de Jorge Luis Borges

En 1967 apareció en la revista *The Atlantic* un ensayo de John Barth, titulado “The literature of exhaustion”, que es considerado por varios estudiosos como el primer manifiesto del postmodernismo —a pesar de no ser el primero en utilizar tal término. El ensayo parte de tres reflexiones interconectadas:

first, some old questions raised by the new “intermedia” arts; second, some aspects of the Argentine writer Jorge Luis Borges, whose fiction I greatly admire; third, some professional concerns of my own, related to these other matters and having to do with what I'm calling “the literature of exhausted possibility”—or, more chicly, “the literature of exhaustion.”¹⁴

En clara oposición a la postura de Fiedler, Barth rechaza la posibilidad de que el *Pop* (o bien, como él las llama, las *new intermedia arts*) marque por sí solo el camino de la renovación artística ante la crisis del *modernism*. Si bien afirma que dicha tendencia representa un espacio interesante para la discusión estética, no considera que ésta genere obras propiamente artísticas:

It is easier and more sociable to talk technique than it is to make art and the area of “happenings” and their kin is mainly a way of discussing aesthetics, really; of illustrating more or less valid and interesting points about the nature of art and the definition of its terms and genres. [...] Personally, [...] I'm inclined to prefer the kind of art that not many people can *do*: the kind that requires expertise and artistry as well as bright aesthetic ideas and/or inspiration.¹⁵

A través de una lectura de “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges, Barth formulará las bases para otro posible *post-modernism*¹⁶:

¹⁴ John Barth, “The literature of exhaustion”, en *The Friday book, essays and other non-fiction*. 1984, p. 64.

¹⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹⁶ A pesar de ser este un texto ineludible en las discusiones sobre posmodernismo, Barth no utiliza en ningún momento el famoso vocablo. A mi parecer este indicio refuerza mi hipótesis del uso proyectivo y no estable que se hacía del término *post-modernism* en esos años.

Moreover, like all of Borges's work, it illustrates in other of its aspects my subject: how an artist may paradoxically turn the felt ultimacies of our time into material and means for his work—paradoxically, because by doing so he transcends what had appeared to be his refutation, in the same way that the mystic who transcends finitude is said to be enabled to live, spiritually and physically, in the finite world.¹⁷

Para el crítico estadounidense resulta insólita la inversión borgiana del problema de lo nuevo en el arte: si el escritor acepta que no le es posible crear nada nuevo —porque ya todo está escrito y por tanto no hay autoría originaria— éste se habrá liberado de las exigencias limitadoras de lo nuevo. Esto no significa una derrota o un abandono del arte, sino que: por un lado, el escritor podrá salvar su obra del silencio, el sinsentido o el oscurecimiento, que plagaron las últimas grandes obras del *modernism* (por ejemplo, *Finnegans Wake*, de James Joyce); y por otro lado, precisamente porque ya no hay limitantes para su quehacer, el escritor descubrirá que puede utilizar, ya sin inocencia, toda la tradición literaria que le antecede. Por lo tanto, Barth está leyendo a partir de Borges una forma de enfrentar lo que Paz llamó “la tradición de la ruptura”¹⁸, y que por lo tanto posibilita nuevamente la escritura:

In the words of one of his editors: “For [Borges] no one has claim to originality in literature; all writers are more or less faithful amanuenses of the spirit, translators and annotators of pre-existing archetypes.” Thus his inclination to write brief comments on imaginary books: For one to attempt to add overtly to the sum of “original” literature by even so much as a conventional short story, not to mention a novel, would be too presumptuous, too naive; literature has been done long since. A librarian's point of view! And it would itself be too presumptuous if it weren't part of a lively, relevant metaphysical vision, slyly employed against itself precisely to make new and original literature.¹⁹

A pesar de no ser el primer trabajo donde aparecen ciertos relatos de Borges como modelos para renovar la literatura estadounidense²⁰, el texto de Barth representa el punto de partida para que el nombre del argentino se adhiriera de manera casi definitiva a las discusiones del *post-modernism* estadounidense²¹.

¹⁷ John Barth, “The literature of exhaustion”, p. 71.

¹⁸ Octavio Paz, “El ocaso de la vanguardia”, pp. 147-227.

¹⁹ John Barth, “The literature of exhaustion”, p. 73.

²⁰ Paul de Man, “A modern master”, *The New York Review of Books*. 1964. (Consultado en: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1964/nov/19/a-modern-master/>). John Updike, “El autor bibliotecario”, en *Jorge Luis Borges*. 1976, pp.152-169.

²¹ Una polémica poco recordada fue la protagonizada por Octavio Paz y John Barth: “La querrela del modernismo” fue publicada en *La Jornada Semanal* el 20 de octubre de 1985. Paz reprende a su par estadounidense por obviar las diferencias entre “moderno” y “postmoderno” en español e inglés, pues sus significados no son/eran equivalentes; y por ende cuestiona la ubicación taxonómica que hace de la obra de Borges como un escritor postmoderno.

1.1.3 *French Theory*, la recepción del post-estructuralismo en la academia estadounidense

A diferencia de lo que podría sobreentenderse al revisar distraídamente una enciclopedia sobre teoría literaria, existe poca distancia temporal entre el éxito inicial del estructuralismo y su primer momento de crítica y crisis, el post-estructuralismo. La aparición de la teoría francesa en la academia estadounidense resulta un caso ejemplar para reconstruir esta historia.

De acuerdo con François Cusset, a inicios de los sesenta es posible observar cierto aislamiento entre los campos intelectuales francés y estadounidense. Esto resulta sorprendente, especialmente si se recuerda que fue en tierras estadounidenses que Claude Lévi-Strauss –futuro padre del estructuralismo– conoció en los años cuarenta y cincuenta a Roman Jakobson (y de su parte, a la lingüística de Ferdinand de Saussure). Pero para 1966, asegura el crítico francés, los panoramas intelectuales no podían ser más distantes. En Francia se publican textos fundamentales de Roland Barthes (*Crítica y Verdad*), Jacques Lacan (*Escritos*) y Michael Foucault (*Las palabras y las cosas*): “es el ‘año luz’ del estructuralismo [...] Si hubo una ocasión para difundir ampliamente la imagen de una escuela coherente, de un movimiento estructuralista concertado, fue justamente ese año.”²² Mientras tanto en EE. UU. no solamente la corriente estructuralista era prácticamente desconocida²³, sino que no había ninguna escuela de pensamiento capaz de responder a las diversas necesidades del convulso panorama social y cultural:

se mantienen firmes barreras que separan la protesta estudiantil, el sensato contenido de los cursos y el inmovilismo perplejo de la sociedad civil. Los primeros leen a Marcuse o a Norman Brown, los segundos enseñan ritualmente los positivistas lógicos (en filosofía) o los formalistas rusos (en literatura), mientras que la América de los *comics books* y de la literatura de cordel no ve surgir ningún *best-seller* francamente subversivo.²⁴

²² François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. 2005, p. 39.

²³ De acuerdo con Cusset, a fines de los años sesenta, en EE.UU las principales traducciones del francés correspondían a autores como: Emile Bréhier, Paul Ricoeur, Merleau-Ponty y Pierre Teilhard de Chardin. Si bien en 1966 apareció la primera traducción de *El pensamiento salvaje* de Claude Lévi-Strauss y la revista *Yale French Studies* dedicó un número al estructuralismo, ambas publicaciones pasaron inadvertidas. *Ibid.*, p. 40.

²⁴ *Ídem.*

En Octubre de 1966 se realiza, por iniciativa de la Universidad John Hopkins y con el fin de enmendar el retraso de la academia estadounidense, un encuentro internacional titulado “The Language of Criticism and the Sciences of Man”. De entre un centenar de invitados, los más esperados son figuras centrales del estructuralismo²⁵. Irónicamente, en este congreso que pretendía ser una exposición didáctica de los postulados estructuralistas, se suscita en cambio el primer cuestionamiento crítico de dicho “movimiento”. Derrida leerá el texto considerado fundacional del ahora llamado post-estructuralismo, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, donde se señalan por primera vez las grietas de la aparentemente sólida escuela. Al respecto señala Cusset:

los debates que siguen a cada intervención revelan divergencias imprevistas, tanto entre ponentes y asistentes [...] como entre los mismos invitados franceses. [...] Como si ese desplazamiento a un terreno neutral liberara entre los franceses a una palabra aprisionada en Francia por la gran notoriedad del estructuralismo, el coloquio atestigua una [...] traslación: [...] los dos ponentes más habitualmente asociados con el estructuralismo (Barthes y Derrida) hacia una primera distancia crítica a su respecto.²⁶

Recopilado un año después en *La escritura y la diferencia*, el ensayo de Derrida hace un doble movimiento argumentativo. Por un lado, al señalar la idea de estructura (a partir de la cual se había organizado toda la escuela estructuralista) remarca su carácter de estructura centrada, de juego fundado:

La estructura, o más bien la estructuralidad de la estructura, aunque siempre haya estado funcionando, se ha encontrado siempre neutralizada, reducida: mediante un gesto consciente de darle un centro, en referirla a un punto de presencia, a un origen fijo. Este centro tenía como función no sólo la de orientar y equilibrar, organizar la estructura –efectivamente, no se puede pensar una estructura desorganizada– sino, sobre todo, la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar el *juego* de la estructura. [...] El concepto de una estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego *fundado*, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego.²⁷

Además esta estructura, fundada a partir de una inmovilidad, es vinculada por el teórico francés con la historia de la metafísica (y por tanto se extienden los alcances de la propuesta estructuralista al campo filosófico):

El centro recibe, sucesivamente y de una manera regulada, formas o nombres diferentes. La historia de la metafísica, como la historia de Occidente, sería la historia de esas metáforas y de esas metonimias. Su forma matriz sería –y se me perdonará aquí que sea tan poco demostrativo y

²⁵ Los invitados más destacados: Ronald Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, René Girard, Jean Hyppolyte, Lucien Goldmann, Charles Morazé, George Poulet, Tzvetan Todorov y Jean Pierre-Vernart (Roman Jakobson, Gérard Genette y Gilles Deleuze no asisten pero envían ponencias).

²⁶ *Ibid.*, pp. 41-42.

²⁷ Jacques Derrida, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en *La escritura y la diferencia*. 1989, p. 383-384.

tan elíptico, pero es para llegar más rápidamente a mi tema principal– la determinación del ser como *presencia* en todos los sentidos de esa palabra. Se podría mostrar que todos los nombres del fundamento, del principio o del centro han designado siempre lo invariante de una presencia (*eidos*, *archè*, *telos*, *energeia*, *ousía* [esencia, existencia, sustancia, sujeto], *aletheia*, trascendentalidad, consciencia, Dios, hombre, etc.).²⁸

Según Derrida, en su afán de renovación de las ciencias humanas, el estructuralismo ha permitido que dichas estructuras se vuelvan evidentes, en otras palabras, nos ha forzado a ser conscientes de ellas y por tanto a pensarlas. Hasta este punto, lo leído en este congreso no se aleja demasiado de lo esperado: presentar los beneficios de la escuela estructuralista; a lo más se han ampliado las posibilidades de la teoría. Pero justo en este momento del discurso comienza el segundo movimiento, y el post- del estructuralismo nace: Derrida afirma que debemos reconocer que el centro (el fundamento, el principio), que da estabilidad a todas las estructuras, está vacío. Que la historia del pensamiento occidental nos revela, con las constantes reiteraciones que ha hecho de éste, que el centro no es más que un recurso variable, un elemento más entre otros de la estructura, y por lo tanto no escapa a la estructuralidad, es decir, al juego de la estructura:

A partir de ahí, indudablemente se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no podía pensarse en la forma de un ente-presente, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar en el que se representaban sustituciones de signos hasta el infinito. Este es entonces el momento en que el lenguaje invade el campo problemático universal; este es entonces el momento en que, en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso [...], es decir, un sistema en el que el significado central, originario o trascendental no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación.²⁹

Posteriormente Derrida revisa la noción metafísica del ser como presencia (que funciona como centro estructural de la misma) a partir de los postulados de tres pensadores que, según él, habían avanzado más en el trabajo de descentrar la estructura: Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud y Martin Heidegger. Este tema será fundamental para comprender el trabajo del filósofo francés, pues desde su perspectiva toda estructura fundada, todo origen aparentemente estable, toda oposición binaria elemental, arrastra detrás de sí una imposición ontológica de verdad. No obstante hay que señalar que esta revisión no

²⁸ *Ibid.*, p. 385.

²⁹ *Ídem.*

tiene por objetivo destruir la metafísica, sino señalar los errores y peligros en los que ha caído la filosofía al asociar ontológicamente estos dos conceptos (presencia/ausencia). El crítico francés es consciente de que no es posible escapar de la estructura, por ello su proyecto no se basa en una destrucción. La propuesta de Derrida consiste en revisar, en distintos espacios, las jerarquías establecidas y naturalizadas entre oposiciones binarias (pares en los que uno de los elementos ha sido “reducido” o “borrado”) a través de las cuales se crean los conceptos. La deconstrucción permitiría entonces ir avanzando hacia maneras más pertinentes de ceder a la necesidad de establecer un centro estructural, mediante una crítica del discurso mismo a partir del cuestionamiento de la jerarquía entre pares antitéticos y la reformulación del concepto que dichos pares componen:

Esta necesidad es irreductible, no es una contingencia histórica [...] eso no quiere decir que todas las maneras de ceder a ella tengan la misma pertinencia. La cualidad y la fecundidad de un discurso se miden en relación con la historia de la metafísica y con los conceptos heredados. De lo que ahí se trata es de una relación crítica con el lenguaje de las ciencias humanas y de una responsabilidad crítica del discurso. Se trata de plantear expresamente y sistemáticamente el problema del estatuto del discurso que toma de una herencia los recursos necesarios para la deconstrucción de esa herencia misma.³⁰

Entonces se busca perder la inocencia ante los sistemas estructurales, volver evidente que no hay una totalidad y romper la ilusoria validez ontológica en la que se fundan las estructuras. La deconstrucción no se trata pues de la elaboración de una nueva metodología *per se*, sino más bien de una forma de leer críticamente, de generar, a través de diversas estrategias discursivas, una auto-crítica del lenguaje, una reformulación de conceptos. Derrida ejemplifica cómo no debe hacerse crítica del lenguaje a través de una lectura de *Lo crudo y lo cocido*. En éste, Levi-Strauss pretende poder separar el método de la verdad, pues aunque nota la fragilidad de la oposición binaria de natural/cultural³¹, le da crédito a ésta para fundar sobre ella su trabajo y por tanto acepta la ilusión ontológica que implica el juego fundado de la estructura.³² Al subrayar el problema del incesto y demostrar cómo éste escapa a al juego fundado del parisino, Derrida está criticando la supuesta estabilidad del

³⁰ *Ibid.*, p. 388.

³¹ *Ibid.*, pp. 390-391.

³² *Ibid.*, p. 390.

centro estructural elegido por Levi-Strauss (natural/cultural), y de paso sacude los presupuestos de toda la escuela estructuralista y su revolución metodológica para las ciencias humanas³³. Para Derrida la única forma pertinente de ceder ante la necesidad del centro en una estructura ocurre mediante el ejercicio de la deconstrucción, es decir, sometiendo a un cuestionamiento sistemático y riguroso la historia de los conceptos que fundamentan dicha estructura:

Un cuestionamiento de este tipo, sistemático e histórico, no sería ni un gesto filológico ni un gesto filosófico en el sentido clásico de las palabras. Inquietarse por los conceptos fundadores de toda la historia de la filosofía, des-construirlos, no es hacer profesión de filólogo o de historiador clásico de la filosofía. Es, sin duda, y a pesar de las apariencias, la manera más audaz de esbozar un paso fuera de la filosofía.³⁴

De allí que la deconstrucción en Derrida no pueda limitarse a cuestionar la jerarquía entre pares antitéticos, ni a la reformulación del concepto que dichos pares componen, sino que debe estar siempre enlazada con la filosofía y su historia. Un importante aporte de Derrida al cuestionar oposiciones binarias fundacionales de la filosofía es: “hace[r] aparecer [...] como una ilusión histórica, la exigencia filosófica o epistemológica del centro.”³⁵ Este rasgo fundamental de la deconstrucción derridiana será comúnmente omitido por la crítica literaria en su afán por “aplicar” la teoría del filósofo francés en la exégesis literaria. Volviendo al texto, será pues a partir de su lectura de Levi-Strauss como Derrida propone la posibilidad de una “búsqueda crítica de un nuevo estatuto del discurso [...] [donde hay un] abandono declarado de toda referencia a un *centro*, a un *sujeto*, a una *referencia* privilegiada, a un origen o a una arquía absoluta.”³⁶ El costo de este gesto es la renuncia a la posibilidad de la totalización de un discurso, es la aceptación de que siempre hay algo “más” que puede agregarse para enriquecer y modificar el discurso. Pero no en el sentido clásico de un empirismo que, realizado por un sujeto o a través de un discurso finito, resulta

³³ La aparición de la escuela estructuralista en el espacio de las ciencias humanas fue sin duda una revolución paradigmática. Alrededor de esta renovación metodológica surgió la ilusión de que las ciencias humanas podían alcanzar, a través de los preceptos fundamentales de la lingüística saussuriana, un nuevo estatuto de exactitud y totalidad –similar al de las llamadas ciencias duras. Cuando Derrida muestra las grietas inherentes a toda estructura, así como las ilusiones ontológicas de verdad que esta presunción de estabilidad conlleva, está atacando frontalmente el supuesto rigor del que se preciaba dicho método. En otras cosas, Derrida cuestiona la estabilidad de las bases lingüísticas sobre los que está fundado el estructuralismo.

³⁴ *Ibid.*, p. 390.

³⁵ *Ibid.*, p. 395.

³⁶ *Ibid.*, p. 393.

insuficiente para abarcar un fenómeno infinito; sino en un nuevo sentido, en el sentido post-estructuralista podríamos decir ahora, que nos ha vuelto conscientes de que toda estructura centrada está condenada a colapsarse y a modificar constantemente su centro –por tanto no hay como tal un centro– por acción del juego y suplementariedad que le son inherentes³⁷:

la naturaleza del campo –a saber, el lenguaje, y un lenguaje finito– excluye la totalización; este campo es, en efecto, el de un *juego*, es decir, de sustituciones infinitas en la clausura de un conjunto finito. Ese campo tan sólo permite tales sustituciones infinitas porque [...] le falta algo, a saber, un centro que detenga y funde el juego de las sustituciones. [...] el movimiento del juego, permitido por la falta, por la ausencia de centro o de origen, es el movimiento de la *suplementariedad*. No se puede determinar el centro y agotar la totalización puesto que el signo que reemplaza al centro, que lo *suple*, que ocupa su lugar en su ausencia, ese signo se añade, viene por añadidura, como *suplemento*.³⁸

Si bien Cusset señala que “Para el público y los ponentes estadounidenses, lo que ocurre durante el coloquio no es inmediatamente descifrable”³⁹, el post-estructuralismo se convertiría en las décadas posteriores en la escuela teórica dominante en EE.UU⁴⁰. De acuerdo con Cusset, habrá que esperar diez años para que la academia estadounidense lograra desentrañar el introductorio e intensivo curso de 1966, y de paso acuñara una manera particular para referirse a ella: la *French Theory*. Me parece poco tiempo si se considera que el propio post-estructuralismo aún no estaba constituido como tal, y autores centrales del mismo, como Derrida y Foucault, necesitaban a su vez tiempo para producir nuevos trabajos bajo la línea teórica recién abierta en 1966:

Así, el coloquio que debía presentar el estructuralismo a los estadounidenses sirvió más bien para inventarle, con unos años de antelación, un sucesor abierto, más maleable, que presentaba la doble ventaja de ofrecer una definición menos precisa y, por lo tanto, más abarcadora, y de no existir una categoría homogénea en el Viejo Continente –por donde pronto se dispersó la bandada de pensadores que apenas se habían reunido un momento.⁴¹

Sobre las diversas razones por las que esta nueva teoría francesa fue tan exitosa en las academias estadounidenses, Cusset ha dedicado ya un excelente trabajo. Para los fines de esta presente investigación, me interesa solamente sugerir una razón probable. Por un lado,

³⁷ Muchas de las ideas que alimenta la postura filosófica de Derrida tienen una presencia notable en el ámbito de la literatura. Así, por ejemplo, la imposibilidad de generar un discurso totalmente acabado ha sido una reflexión común entre escritores de distintas épocas y latitudes. Piénsese, por ejemplo, en la famosa frase de Alfonso Reyes, referida por Borges en una entrevista: “Publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo los borradores.” (J. L. Borges y Osvaldo Ferrari. 2005, p. 102.)

³⁸ Jacques Derrida, “La estructura, el signo [...]”, p. 397.

³⁹ François Cusset, op. cit., p. 41.

⁴⁰ Un buen indicio de la inicial incomprensión de las discusiones que se presentaron en ese año puede verse en el subtítulo explicativo, “La controversia estructuralista”, que se agregó a las actas del coloquio en la segunda edición del libro, cuatro años después de su primera aparición.

⁴¹ François Cusset, op. cit., p. 43.

y haciendo una reducción inevitable de todo lo que comprende el post-estructuralismo, los postulados derridianos sobre la estructura resultan de suma utilidad para comprender las luchas sociales y contra-culturales que se realizaron en EE.UU. durante aquellos años. En “The new mutants”, Fiedler muestra un gran interés por generar nuevos conceptos capaces de explicar las aspiraciones juveniles de construir una nueva realidad social. Términos (que aunque bien intencionados resultan hilarantes por su cacofonía) como post-blanco, post-masculino, etc. (y los anti-), que intentan romper con las jerarquías establecidas, encontrarán en el post-estructuralismo un sustento teórico útil para desestabilizar las jerarquías a las que apuntan⁴². Basta con revisar trabajos posteriores de Derrida, como “La ley del género”⁴³ de 1980, para comprender los alcances políticos que podrían llegar a tener sus propuestas teóricas si se enfocasen a tal asunto. Por otro lado, las herramientas ofrecidas a los investigadores por el *New Criticism* y otras teorías aún vigentes en el contexto estadounidense, resultaban incapaces de abordar las producciones culturales y artísticas de esa nueva sociedad. En otras palabras, la *French Theory* llega a los EE. UU. en un momento de búsqueda y renovación de modelos y lenguajes críticos. Otra vez Fiedler puede servir de ejemplo: en “Cross the border-close the gap” formuló la posibilidad de que el eje de las nuevas producciones artísticas (uno de los muchos *post-modernism* de aquellos años) se encontrara en una actitud anti-artística, es decir, en una actitud de “trasgredir los límites y cerrar la grieta que separa” el *High Art* y el *Pop*. Resulta evidente que la antítesis culto/popular (o cualquier otra de las tantas señaladas por Fiedler) es un par de opuestos a los que se les puede sacudir fácilmente sus cimientos desde los postulados post-estructuralistas de Derrida y compañía.

La nueva *French Theory* tendrá eco en las distintas versiones de los *post-modernism* especulativos ejercitados durante la década de los sesenta. Desde ese momento será

⁴² Lo cual revela con cierta ironía que el abuso terminológico (que se suele atribuir como un vicio derivado del uso de las teorías post-estructuralistas) ya existía antes en el contexto estadounidense –y probablemente continúe existiendo.

⁴³ El artículo se publicó en la revista *Glyph*, de la Universidad Johns Hopkins, misma que había organizado el encuentro internacional referido con anterioridad, lo cual es un buen indicio de la relevancia que los trabajos de Derrida tuvieron para la academia estadounidense. (Jacques Derrida, “The law of genre”, *Critical Inquiry*, 7 (1980), 55-81.)

complicado pensar, en el contexto estadounidense, a los primeros sin el sustento de los segundos. Un caso ejemplar puede ser el trabajo de Ihab Hassan, publicado en 1971: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. El extenso estudio de Hassan se centra en revisar el progreso de una de las características de la literatura vanguardista (o *avant-garde*, como él la denomina), la tendencia hacia el silencio:

Do speculations about the destiny of man have a place in study of literature? Literature speculates about little else. Moreover, the avant-garde helps to invent the future under the antic guise of experiment. For nearly two centuries now, these experiments have tended toward vanishing forms. They carry intimations of silence, a consciousness spinning loose of history, trying to twist free of words and things. Drawn to a strange vision of itself, the imagination invades the void.⁴⁴

Según Hassan, la literatura del silencio comienza con la obra del marqués de Sade y concluye de manera definitiva con la de Samuel Beckett. A partir de ese momento será necesario hablar de una literatura *post-modernism*, que trabaja de frente con el vacío. Cercano a Fiedler, Hassan encuentra en el anti-arte una clave para esta nueva etapa de la literatura. Pero más que traer a discusión los postulados de Hassan, me interesa señalar el cambio que ocurre en esta obra a partir de su segunda edición. Para la versión de 1982 se han agregado una nota inicial y otra final. Hassan señala la afinidad de su trabajo de 1971 con las conferencias dictadas⁴⁵ por Octavio Paz en 1972 en *The Charles Eliot Norton Lectures*. E inmediatamente después, comenta al respecto:

The words belong to Paz; the ideas allude to familiar notions of Foucault, Derrida, Barthes. For the postmodernist attitude merges also with the poststructuralist stance. There is right reason for this: recent French theory, like French literature itself since Baudelaire, has gone further than any other in reflecting upon the crisis of language and culture which I have here entitled "The Dismemberment of Orpheus."⁴⁶

Para Hassan hay claras afinidades entre el *post-modernism* y el post-estructuralismo. Tal similitud no solamente está señalada, sino que uno puede leerla operativamente al contrastar cómo están redactados los textos escritos en 1971, donde hay una ausencia total de términos de la *French Theory* para explicar el tema; y aquellos agregados posteriormente, donde aparece la casi característica sobreabundancia de términos

⁴⁴ Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. 1982, p. 247.

⁴⁵ Una versión posterior de estas conferencias puede encontrarse en español en: Octavio Paz, "El ocaso de la vanguardia", pp. 147-227.

⁴⁶ Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus* [...], p. xiii

especializados. Si bien Hassan apunta que hay una clara diferencia entre *post-modernism* y post-estructuralismo (no señalada en el cuerpo del texto, pero sí expresada en una nota al pie): “Though postmodernism and poststructuralism cannot be identified, they clearly reveal many affinities.”⁴⁷. En la práctica, la crítica literaria estadounidense presentará una tendencia a borrar la diferencia entre ambos post- durante los siguientes años, de tal modo que buena parte de las discusiones sobre el porvenir literario estadounidense de los años sesenta serán reescritas en las dos décadas subsecuentes teniendo como sustento y analogía a la *French Theory*.

1.2 Encuentro de discusiones e internacionalización

En 1978 Hassan organizó el primer foro de la *Modern Language Association* sobre el postmodernismo. De acuerdo con Carlos Rincón, éste fue el primer intento de realizar un entrecruzamiento entre las líneas paralelas de discusión entre el literario (y arquitectónico) *post-modernism* y la sociedad post-industrial⁴⁸:

Fue en el campo de la literatura donde los propósitos de estabilizar una problemática del *postmodernism* y relacionarla con la cuestión de una posible *postmodern society*, consiguieron plasmarse [...] de manera más perfilada. [...] El tema del pluralismo va a ser determinante para Hassan en el desplazamiento que lleva al *postmodernism* fuera del ámbito estético tradicional, para tomar los rasgos de un fenómeno y hasta de una matriz cultural propia de una *postmodern society*.⁴⁹

Durante los siguientes años, el término *post-modernism* dejó de habitar únicamente las páginas de la crítica arquitectónica y literaria, y adquirió gran relevancia en casi todos los espacios de debates culturales. Como se ha podido observar, no existía una conceptualización sólida del término, de tal modo que su expansión a otros ámbitos

⁴⁷ Ibid., p. 305.

⁴⁸ No pretendo abordar ninguna de las discusiones en torno a la sociedad postindustrial, sino simplemente señalar que durante esta década se observaban paralelamente (remarcando el sentido de no intersección) tanto un momento de crisis en el modelo económico estadounidense –y de aquellos países considerados de primer mundo–, como una búsqueda estilística para renovar su literatura y arte, ante la crisis de su *modernism*. Desde luego que es posible trazar ciertas similitudes entre ambas discusiones. Por ejemplo, la aparición de la cultura de masas, que es entendida tanto por la crítica literaria como económica, como consecuencia inevitable del avance tecnológico. O la constancia de que existe una disparidad entre los nuevos objetos de estudio (sean estos el nuevo arte Pop o las nuevas sociedades post-industriales) y los enfoques teóricos desde los cuales la academia se acerca a ellos (el New Criticism y el antiguo paradigma del capitalismo, respectivamente). Sin embargo las relaciones entre ambas –si es que las hay– no serán evidentes para sus protagonistas hasta después, cuando los diversos términos *post-* encuentren un nuevo espacio de convivencia. Cf.: *La sociedad- post-industrial* de Alain Touraine (1969); el informe *Limits of Growth* (1974); *The coming of Post-industrial society: a venture in social forecasting* de Daniel Bell (1974); y *The cultural contradictions of capitalism*, también de Bell (1976).

⁴⁹ Carlos Rincón, op. cit., pp. 20-21.

claramente agravó esta situación, pues en distintos contextos –y tal vez en cada crítico– se entendía de manera diferente qué era el *post-modernism* estético y la sociedad *post-modern*. Esto no significa que no se hicieran esfuerzos por encontrar una respuesta taxonómica al asunto. Ante esta empresa, que se antojaba imposible, pueden recuperarse varios intentos que, si bien son interesantes, resultaron fallidos. El más destacado intento fue la popular tabla de dicotomías opuestas entre *modernism* y *post-modernism* elaborada por Hassan en 1981.⁵⁰ Con una clara influencia del vocabulario de la *French Theory*, el crítico elabora una división que desde nuestra perspectiva actual resulta bastante debatible. Sus inconvenientes no se detienen en una simplificación de conceptos y en el abuso de divisiones dicotómicas, sino que a su vez no consigue siquiera, desde la perspectiva de Hassan⁵¹, funcionar como herramienta taxonómica.

Aunado a este cambio en la discusión a finales de los setenta e inicios de los ochenta, el debate comenzó a aparecer en espacios académicos no estadounidenses, alcanzando así un cierto grado de internacionalización. Nuevamente fueron las discusiones arquitectónicas y literarias las que adelantaron el camino. En lo que concierne nuestro campo de estudio, el evento capital fue el congreso de 1979 de la *Deutsche Gesellschaft für Amerikastudien*, que reunió en Tubinga a especialistas europeos y estadounidenses. La sección dedicada a la *postmodernist fiction* se enfocó en explorar la relación entre los cambios sociales de la década de los setenta, con los esfuerzos de renovación artística que se habían observado. El congreso contó con la participación de varios escritores (como William Grass y John Hawkes) y críticos (como Hassan) centrales en las discusiones de la literatura *post-modern*. Pero hay un trabajo que merece especial atención por el tema de la esta investigación. Originalmente escrito para este evento, se publicó un año más tarde bajo el título de “The literature of replenishment: postmodern fiction”. El ensayo de Barth funcionaba como una

⁵⁰ Ihab Hassan, “The Question of Postmodernism”, *Performing Arts Journal*, Vol. 6, No. 1 (1981), pp. 30-37.

⁵¹ Al respecto señala Hassan: “The preceding table draws on ideas in many fields [...] and draws on many authors [...]. Yet the list can prove deceptive. For differences shift, defer, collapse; concepts in a vertical column are not all equivalent; inversions and exceptions abound. Still, the right column seems to point to the postmodern tendency, the tendency of “interdependence” more than the left [...]” (Ibid., pp. 34-35.)

continuación y corrección de su primer “manifiesto”, por ello en el texto de 1980 revisa la noción de literatura del agotamiento (planteada en 1967) a la luz de las nuevas discusiones. En una nota ulterior que acompaña la reimpresión del ensayo, señala Barth: “‘The literature of exhaustion’ was written in 1967 [...] ‘The literature of replenishment’ was written twelve years later in a calmer place and time [...] My purpose was to define to my satisfaction the term *postmodernism*, which in 1970 was everywhere in the air. Almost no one agrees with my definition, but I remain satisfied with it.”⁵² Considero muy significativo el contexto que construye Barth alrededor del término *post-modernism*: por un lado encuentra que desde hace tiempo se han creado cursos sobre novela postmoderna (aunque resulte imposible realizar un catálogo estable), y que además hay ya un grupo de escritores que se denominan a sí mismos como postmodernos (entre los cuales él se agrega, en un posicionamiento que podemos leer sin duda como una estrategia de auto legitimización); mientras que del otro lado del espectro está la crítica estadounidense que trabaja propiamente el tema, que no cesa de disentir ante las posibles definiciones del término (en este apartado alude indirectamente a Hassan, representante de la “paracrítica”):

What I quickly discovered is that while some of the writers labeled as postmodernists, myself included, may happen to take the label with some seriousness, a principal activity of postmodernist critics (also called “metacritics” and “paracritics”), writing in postmodernist journals or speaking at postmodernist symposia, consists in disagreeing about what postmodernism is or ought to be, and thus about who should be admitted to the club –or clubbed into admission, depending upon the critic’s view of the phenomenon and of particular writers.⁵³

A partir de esta cita de Barth uno puede observar tres pilares importantes en la construcción de la república de las letras estadounidenses. Por un lado está la academia y los grupos de escritores que ya han aceptado –a pesar ser un concepto tan difuso– el término *post-modern* como válido, y que toman acciones legitimadoras para asegurarse su propio poder. Del otro lado está la crítica literaria que aún se mantiene escéptica sobre la validez del término, que mina la posible legitimidad de esta nueva tendencia. Contra estos últimos escribe Barth: nótese la distancia que genera entre él y el resto de escritores auto-

⁵² John Barth, “The literature of replenishment”, en *The Friday book, essays and other non-fiction*, p. 193.

⁵³ *Ibid.*, p. 194.

proclamados *post-moderns* vs. la crítica que se les opone, a partir del adjetivo “seriousness”. Por lo tanto, la visión conciliadora que Barth se propone crear en su ensayo busca garantizar la legitimidad del término *post-modern* en el ámbito de la crítica literaria –y de paso asegurar su propio lugar privilegiado.

El mérito de Barth se encuentra en su capacidad para conciliar las dispersadas perspectivas de la discusión. Si en 1976 había logrado vincular las exigencias del *Pop* con un referente del *High Art* –aunque extranjero–, en 1980 vincularía propuestas centrales de la *French Theory* –tal vez inconscientemente– con una nueva forma de comprender el lugar que la literatura *post-modern* ocupa como parte de la historia general del arte occidental. Para lograr esto, Barth primero descarta las caracterizaciones más habituales⁵⁴ del *post*: “is neither a mere extension of the modernist program as described above, nor a mere intensification of certain aspects of modernism, nor on the contrary a wholesale subversion or repudiation of either modernism or what I’m calling premodernism: “traditional” bourgeois realism.”⁵⁵ Aunque no lo señala explícitamente, resulta claro que el estadounidense está pensando el *modernism* de manera distinta a como lo hizo en su ensayo de 1976. Claramente, en el congreso de Tubinga se discute ya un cambio de paradigma en el arte a partir de ciertos fenómenos en la sociedad estadounidense, –de allí la importancia de las discusiones en torno a una sociedad post-industrial, sin las cuales, me parece, no hubiera sido posible este salto para un concepto literario como *post-modern*. Pero sobre todo, creo que la discusión se ve afectada por un gran cambio en cómo se concibe el estado de la cuestión: hace unos años se hablaba únicamente de lo que sería posible crear después del *modernism*, proyectos sobre las posibilidades de un futuro; ahora se debate sobre qué, de lo que se ha creado y discutido después del *modernism*, debería ser considerado valioso. En otras palabras, lo que antes era solamente proyectivo, ahora se ha convertido en un verdadero campo de batalla por la legitimidad y poder central de la literatura

⁵⁴ En este punto Barth emparenta su postura con la de Hassan. Cf. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus* [...], pp. 259-272.

⁵⁵ John Barth, “The literature of replenishment”, p. 201.

estadounidense. Por eso Barth señala, en relación a lo pre-moderno (realismo) y lo moderno, que los contextos de los cuales surgieron y a partir del cual perfilaron su función y bases estéticas forman ya parte del pasado: pues hay un nuevo contexto social –al menos estadounidense–, con su propio arte y crítica, que le permite afirmarlo. Parafraseando a Barth, los escritores realistas tenían como presupuestos la estabilidad de lo real y la confianza absoluta en el medio –lenguaje– para su representación. Para ellos existía una relación transparente entre ambas: lo real es lo narrable y lo narrable busca duplicar lo real. Luego, siguiendo a Barth, los escritores modernos nos mostraron que estos presupuestos realistas “are not the whole story”⁵⁶, desestabilizando la supuesta transparencia en estas relaciones: la realidad no es algo evidente, sino que su complicada estructura requiere de estrategias –más complejas que las utilizadas por los realistas– para ser captada; a su vez la representación no mantiene un lazo natural con lo representado, por lo que es necesario tomar consciencia de los alcances y limitaciones del medio a través del cual se trabaja – volviéndose éste el centro de su literatura. Pero añade Barth: “from the perspective of these closing decades [...] we may appreciate that the contraries of those things are not the whole story either. Disjunction, simultaneity, irrationalism, anti-illusionism, self-reflexiveness, medium-as-message, political olympianism, and moral pluralism approaching moral entropy– these are not the whole story either”.⁵⁷ Por lo tanto la ficción postmoderna sería aquella que –nótese la sintaxis utilizada– es capaz de superar las oposiciones entre el binomio de literatura pre-moderna (realismo) y moderna:

A worthy program for postmodernist fiction, I believe, is the synthesis or transection of these antitheses, which may be summed up as pre-modernist and modernist modes of writing. My ideal postmodernist author neither merely repudiates nor merely imitates either his twentieth-century modernist parents or his nineteenth-century premodernist grandparents. He has the first half of our century under his belt, but not on his back. [...] He may not hope to reach and move [...] the great mass of television-addicted non-readers. But he *should* hope to reach and delight, at least part of the time, beyond the circle of [...] professional devotees of high art. [...] The ideal postmodernist novel will somehow rise above the quarrel between realism and irrealism, formalism and “contentism”, pure and committed literature, coterie fiction and junk fiction. [...] My own analogy would be with good jazz or classical music: One finds much on successive listenings or close

⁵⁶ Ibid., p. 203.

⁵⁷ Ídem.

examination of the score that one didn't catch the first time through; but the first time through should be so ravishing –and not just to specialist– that one delights in the replay.⁵⁸

La superación de los dualismos y antinomias entre las literaturas pre-modernas y las modernas como definición de la literatura postmoderna⁵⁹. Creo yo que este ejercicio recuerda inevitablemente a los postulados de la *French Theory*, especialmente a las estrategias discursivas utilizadas por Derrida (el cuestionamiento de la jerarquía entre pares opuestos). Ya antes otros críticos estadounidenses habían advertido la posibilidad de utilizar las nociones post-estructuralistas como herramientas útiles para explicar el contraste entre la literatura *modernism* de la *post-modernism* (Hassan, Fiedler, etc.). En una primera impresión uno podría pensar que Barth demuestra una lectura más fina de las ideas de la *French Theory*: pues aunque su lenguaje está limpio de la terminología especializada, parece haber interiorizado algunas de las estrategias discursivas usadas por Derrida. Sin embargo, esta maniobra también recuerda al procedimiento empleado por Barth en su ensayo anterior, donde a partir de una lectura de dos relatos borgeanos rompe la dicotomía literaria entre la novedad y la copia. Ese primer ensayo se publicó tan sólo un año después de que la teoría post-estructural apareciera en el mapa de las letras estadounidense –y mundiales–, de modo que resulta poco probable que Barth conociera el trabajo –casi nada estaba publicado entonces– del filósofo francés. Entonces, ¿cómo es posible esta similitud?, ¿Tendrá uno que recurrir a la idea de un cambio de época, de *Zeigesit*, o de paradigma?, o tal vez el aire de familia entre Barth y Derrida es el resultado de la lectura que ha hecho el primero de Borges –implicando la cercanía entre el argentino y el francés. Usualmente este tipo de preguntas se han resuelto con una sentencia categórica: algunas de las reflexiones teóricas de Derrida están presentes con anterioridad en Borges, y por extensión, también integran las bases de la literatura postmoderna elaboradas por Barth. No estoy de acuerdo con esto, creo que este fenómeno puede explicarse de manera más orgánica si recordamos

⁵⁸ Ibid., pp. 203-204.

⁵⁹ A pesar de la modestia con que Barth señala que “nadie” coincide con su definición de literatura postmoderna, es necesario señalar que su idea fue retomada por una gran cantidad de autores. De todos estos tal vez la figura más notable sea Umberto Eco. La definición realizada por el pensador italiano se ha convertido en una de las más utilizadas (incluso como una clave para comprender el amplio concepto de postmodernidad).

que Derrida no se considera creador de la deconstrucción, pues ésta ha existido desde antes, y no solamente en el ámbito filosófico sino también en el de las artes⁶⁰. Ya sean las reflexiones borgeanas (sobre la traducción, la jerarquía entre texto original y secundario, o la inestabilidad del contexto en que se lee una obra) o las de Barth (superando la dicotomía entre la novedad y la copia, o entre la literatura pre-moderna y la moderna), lo común en ellos no está en la filosofía de Derrida o en un nuevo *Zeigesis*; sino principalmente en estrategias discursivas empleadas en las luchas de poder dentro de un campo cultural cualquiera. Sobre esta aparente igualdad entre Borges y Derrida ahondaré en el siguiente capítulo, por ahora será necesario regresar con Barth al ensayo de 1980.

Barth señala que los modelos literarios para esta nueva versión de lo postmoderno son tanto Italo Calvino, con su recopilación de cuentos *Las cosmicómicas* de 1965, como Gabriel García Márquez, con *Cien años de soledad* de 1967. Sin embargo, hay en su ensayo un claro énfasis en la novela, por lo que la figura de García Márquez parece ocupar el lugar central de la discusión. Podría especularse que este cambio de preferencia en el género discursivo⁶¹, así como a ciertas críticas realizadas a “The literature of exhaustion”, contribuyeron para que Barth reformulara su apreciación de la obra de Borges, que en esta ocasión ya no aparece catalogado como un escritor estandarte de una estética posterior a la moderna:

Praise be to the Spanish language and imagination! As Cervantes stands as an exemplar of premodernism and a great precursor of much to come, and Jorge Luis Borges as an exemplar of *dernier cri* modernism and at the same time as a bridge between the end of the nineteenth century and the end of the twentieth, so Gabriel García Márquez is in that enviable succession: an exemplary postmodernist and a master of the storyteller's art.⁶²

Por otro lado, considero importante señalar otra diferencia fundamental entre este ensayo y el escrito doce años antes. Los alcances del primero se limitaban al contexto

⁶⁰ “Lo que hoy se denomina deconstrucción estaba operando hace mucho tiempo en el campo de la filosofía o de la cultura occidental bajo otros nombres; así que no es una intervención externa ni sucede en un momento dado. Desde luego, lo que afirmo deja abierta la cuestión de saber qué ocurre hoy, en el momento en que la deconstrucción recibe su nombre.” (Carmen González-Marín, “Jacques Derrida: leer lo ilegible. Entrevista con Carmen González-Marín”, *Revista de Occidente*, 62-63 (1986): 160.)

⁶¹ Para estos años Barth ya era reconocido en su campo cultural como uno destacado novelista postmoderno. Tal vez esta situación personal sea un indicio para comprender su cambio electivo, de Borges a García Márquez. No solamente el éxito editorial del argentino era menor en comparación con el de su par colombiano; sino que el segundo resultaba ser un modelo “más cercano”, al menos genéricamente, a la obra del estadounidense.

⁶² John Barth, “The literature of replenishment”, p. 205.

literario estadounidense, y el *modernism* al cual se acusaba de agotamiento podría delimitarse claramente a dicho contexto (recuérdese que su crítica se concentraba contra al arte *Pop* e indirectamente contra Fiedler). Ya en 1980 Barth demuestra una visión de mayor alcance, que abarca no solamente la producción artística estadounidense, sino que toma consciencia de las implicaciones que tuvieron tanto los cambios sociales que acontecieron durante las últimas décadas, como el estado general del arte en Occidente. Creo que un gran indicio para comprender dicho cambio, además de los ya señalados (la discusión sobre la sociedad post-industrial y la lucha por legitimidad en la república de las letras estadounidenses), se encuentra en la mención de *The Pound era*, de Hugh Kenner, en el último párrafo⁶³ de “The literature of replenishment”. El estudio de Kenner fue determinante para la revalorización⁶⁴ de la obra del poeta en la academia estadounidense. En éste se ubica a Pound en el centro de los cambios culturales de principios del siglo pasado, calificando su obra como esencial para comprender el “alto modernismo” (concepto que empata con lo que Barth entiende por modernismo en su ensayo de 1980). A pesar de que el trabajo de Kenner data de 1971, en 1976 Barth no lo menciona ni a él, ni a Pound, ni se refiere al modernismo en este sentido; en cambio para 1980 hay una clara reinterpretación de los alcances de su ensayo anterior: lo que originalmente se limitaba a una discusión local, claramente proyectiva, se reinserta en el amplio paradigma de las discusiones artísticas de Occidente, redimensionando el concepto del postmodernismo a un nivel internacional.

1.3 Postmoderno como concepto filosófico y teorías homogeneizadoras

La diferencia básica entre “postmodernismo” y “postmodernidad” radica en que mientras el primero puede limitarse a una estética, el segundo refiere a un concepto de época. Este

⁶³ En dicho ensayo se lee: “What my essay “The literature of Exhaustion” was really about, so it seems to me now, was the effective “exhaustion” not of language or of literature, but of the aesthetic of high modernism: that admirable, not-to-be-repudiated, but essentially completed “program” of what Hugh Kenner has dubbed “the Pound era”. In 1966/67 we scarcely had the term postmodernism in its current literary-critical usage –at least I hadn’t heard it yet- but a number of us, in quite different ways and with varying combinations of intuitive response and conscious deliberation, were already well into the working out, not of the next-best thing after modernism, but of the best next thing: what is gropingly now called postmodernist fiction; what I hope might also be thought of one day as a literature of replenishment.” (Ibid., p. 206.)

⁶⁴ La obra de Erza Pound no gozaba de buena reputación en el contexto estadounidense debido a la afiliación fascista y el antisemitismo que el escritor mostró durante la segunda guerra mundial. El “rescate” de su obra se inició en la década de los cincuenta, coincidiendo con la aparición del *New Criticism*, que separaba la obra del autor. Hugh Kenner es una figura clave en este proceso.

segundo término surgió a finales de la década de los setenta, al menos a nivel conceptual; mientras que su uso comenzó a popularizarse en los ochenta: tal proceso abarca una gran cantidad de autores y trabajos de distintas latitudes. En la génesis de este nuevo concepto la obra de Borges no aparece como una pieza relevante. Sin embargo, textos “anteriores” como el de Barth resultarán paradigmáticos de la transición simplificadora en las que se manipularon nociones de una estética literaria, como las literaturas *post-moderns*, para utilizarlas como ejemplos verificadores de un concepto de época como el de postmodernidad. Claramente el tema es muy amplio y se ha generado al respecto bibliografía abundante. Debido a esto, y siguiendo los objetivos de esta investigación, me limitaré a revisar solamente dos textos que considero cruciales para la discusión temprana de la postmodernidad en el contexto estadounidense.

En 1978 Jean-François Lyotard publicó *La condition postmoderne*, “un informe sobre el saber” en las sociedades más desarrolladas, encargado por el Consejo de Universidades del gobierno de Quebec. Mientras en el congreso de Tubinga se realizó un intento temeroso de enlazar los cambios sociales en EE. UU. con las producciones literarias *post-modernist*, Lyotard redimensionará nuevamente (¿o habrá que decir, con anterioridad?) los alcances de los términos *post-* (nótese el emparejamiento entre los dos términos en el título del informe):

Nuestra hipótesis es que el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna. Este paso ha comenzado cuando menos desde fines de los años 50, que para Europa señalan el fin de su reconstrucción. Es más o menos rápido según los países, y en los países según los sectores de actividad: de ahí una discronía general que no permite fácilmente la visión de conjunto. Una parte de las descripciones no puede dejar de ser conjetural. Y se sabe que es imprudente otorgar un crédito excesivo a la futurología.⁶⁵

Lyotard parte de una oposición entre los relatos y las ciencias, y señala que los primeros están “medidos por sus propios criterios, [y por eso] la mayor parte de los relatos se revelan fábulas”⁶⁶; mientras que las ciencias parecen limitarse a la búsqueda de lo

⁶⁵ Jean François Lyotard, *La condición postmoderna, informe sobre el saber*. 2012, p. 13.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 9.

verdadero y la enunciación de regularidades útiles. Pero la ciencia moderna no se reduce a esto, sino que necesita además de una filosofía que de legitimidad y vuelva aceptables sus procedimientos, sus reglas de juego. Sin embargo, señala Lyotard, la filosofía se apoya a su vez en grandes relatos (meta-relatos), como la dialéctica o teleología del Espíritu (Hegel y el Idealismo), la hermenéutica o interpretación del sentido (historicismo), la emancipación de la humanidad o del sujeto razonante (Kant, la Ilustración). Esta observación sin duda evoca el texto fundacional del post-estructuralismo, donde Derrida cuestiona el centro fijo de toda estructura: “se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, [...] que no era un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar en el que se representaban sustituciones de signos hasta el infinito. Este es entonces el momento en que el lenguaje invade el campo problemático universal; [...] en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso”.⁶⁷ Y debido a esto la totalización, ideal de toda estructura, resulta imposible: “No se puede determinar el centro y agotar la totalización puesto que el signo que reemplaza al centro, que lo *suple*, que ocupa su lugar en su ausencia, ese signo se añade, viene por añadidura, como *suplemento*.”⁶⁸ La similitud es significativa, y seguramente fue apreciada por los lectores estadounidenses, sin embargo esto no significa que ambos trabajos sean equivalentes. Mientras Derrida continuará su labor cuestionando la base metafísica del ser como presencia, su compatriota se enfocará en los discursos filosóficos que estabilizan el centro estructural de las ciencias. Para Lyotard la condición postmoderna supondría entonces la caída de estos grandes relatos, y de ello la pérdida de la totalidad y la homogeneidad como medios de legitimización del saber:

Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables,

⁶⁷ Jacques Derrida, “La estructura, el signo [...]”, p. 385.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 397.

y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables./Así, la sociedad que viene parte menos de una antropología newtoniana (como el estructuralismo o la teoría de sistemas) y más de una pragmática de las partículas lingüísticas. Hay muchos juegos de lenguaje diferentes, es la heterogeneidad de los elementos. Sólo dan lugar a una institución por capas, es el determinismo local.⁶⁹

En EE. UU. *La condition postmoderne* se convertiría rápidamente en un *best-seller* y funcionaría como un estandarte de la *French Theory*. Además, como señala Carlos Rincón⁷⁰, este libro de Lyotard será el principal promotor de la noción de postmodernidad en EE. UU.:

En cuanto a [...] Lyotard, demasiado a menudo sus lecturas estadounidenses limitaron su obra a la cuestión postmoderna. De ahí que represente un ejemplo llamativo de un deslizamiento de registro, de un malentendido en algún sentido *tonal* [...] En efecto, [...] a menudo se lee [a Lyotard] en Estados Unidos exclusivamente según el registro de la prescripción: como epifanía postmoderna, elogio de los pequeños relatos, conminación libidinal o llamada a proceder a la implosión de las últimas totalidades. [...] Esta lectura prescriptiva estadounidense también puede revelarse como un contrasentido. Se lee a Lyotard como el gran revelador de un vuelco histórico, el advenimiento de la postmodernidad cuando, en realidad, él siempre la consideró como un componente interno, una etapa recurrente de la modernidad, sin que ambas constituyan dos *fases* separadas.⁷¹

Por otro lado está la figura de Fredric Jameson, que en 1984 publicó “Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism” en la revista *New Left Review*. Sería hasta 1991 que aparecería, como continuación y ampliación del artículo original, su famoso *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism*. En estos trabajos su objetivo era, en palabras de Rincón: “construir una teoría del sistema socio-político-tecnológico del capitalismo multinacional como totalidad.”⁷² Extraña contradicción entre Lyotard y Jameson que no deja de ser, a mi juicio, muy significativa –en especial si se tiene en cuenta el contexto a partir del cual cada uno escribe. A la distancia, creo que es posible leer el esfuerzo del crítico estadounidense como la culminación esperable de todo el proceso de renovación crítica y artística que comenzó en la década de los sesenta con los *post-proyectivos*. En cambio Lyotard, ajeno a tales discusiones, parece continuar con la tendencia post-estructuralista francesa de desestabilizar los cimientos del pensamiento occidental.

⁶⁹ Jean François Lyotard, op. cit., p. 10.

⁷⁰ Carlos Rincón, op. cit., p. 90.

⁷¹ Ibid., pp. 285-286.

⁷² Ibid., p. 33.

Jameson parte de señalar un aire de familia entre propuestas literarias postmodernas y aquellas teorías sobre el advenimiento de un nuevo tipo de sociedad:

las teorías de lo postmoderno –tanto las laudatorias como las que se expresan en el lenguaje de la aversión y la denuncia morales– comparten un acusado aire de familia con las generalizaciones sociológicas más ambiciosas que, casi a la vez, nos anuncian la llegada y la inauguración de todo un nuevo tipo de sociedad, cuyo nombre más conocido es el de “sociedad postindustrial”⁷³

Con el fin de salvar su trabajo de los problemas comunes que surgen ante ejercicios de periodización, como su tendencia a homogenizar diferencias, Jameson considera esencial: “concebir la postmodernidad no como un estilo sino, más bien, como una dominante cultural: perspectiva que permite la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes aunque subordinados unos a otros.”⁷⁴ En otras palabras, la postmodernidad no sería el resultado de una cultura emergente que –en algunos contextos como el estadounidense– se ha vuelto dominante; sino un cambio paradigmático de la sociedad. Esta caracterización ha recibido varias críticas, pues parece responder más a necesidades de método que a planteamientos fundamentados. Al respecto comenta Rincón: “Se trata aquí de una categoría de muy difícil manejo. Pero, en todo caso, como ‘dominante cultural’, el postmodernismo sería a la vez fenómeno y un período.”⁷⁵ Para Jameson esta caracterización es posible debido a que ha ocurrido un cambio entre la cultura y el mercado (que sería a su vez el advenimiento de la lógica del capitalismo tardío), pues:

la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías⁷⁶ en general: la frenética urgencia económica de producir frescas oleadas de artículos con un aspecto cada vez más novedoso [...] con tasas crecientes de productividad, asigna ahora a la innovación y experimentación estéticas una función y una posición estructurales cada vez más esenciales.⁷⁷

Además la caracterización de postmodernidad como “dominante cultural” tiene otra gran virtud metodológica, pues cualquier producto cultural no podrá leerse ya, aun cuando todas sus características apuntaran hacia otra dirección, desde otra perspectiva que no fuese la impuesta por la postmodernidad:

⁷³ Fredric Jameson, “La lógica cultural del capitalismo tardío”, en *Teoría de la postmodernidad*.1996, p. 25.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁵ Carlos Rincón, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁶ Habría que preguntarse si tal situación es realmente insólita en la historia del arte, es decir, qué tan lejanos están realmente los patrocinios publicitarios contemporáneos del mecenazgo renacentista –o ir más atrás y recordar a Cayo Cilnio Mecenas, más antiguo que Virgilio.

⁷⁷ Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 27.

incluso si todos los rasgos constitutivos de la postmodernidad fueran idénticos y continuos respecto a los de la antigua modernidad [...], el significado y la función social de ambos fenómenos seguirían siendo radicalmente distintos, debido al valor tan diferente que la postmodernidad ocupa en el sistema económico del capitalismo tardío y, aún más, a la transformación de la propia esfera de la cultura en la sociedad contemporánea.⁷⁸

Si ya nada puede no ser postmoderno porque no existe un espacio socio-cultural que no sea el de la postmodernidad, entonces cualquier crítico (estadounidense claro está) se encuentra ante la posibilidad de reapropiar absolutamente todo sin importar la pertinencia o impertinencia de sus interpretaciones. Si uno pensara mal, tal vez podría sugerir que gracias a este tipo de mecanismos de legitimación es que obras de autores extranjeros como Borges pueden leerse sin ninguna objeción como postmodernas por parte de la academia estadounidense. Ante la “incomprensible” constatación de que la obra literaria de un autor de tercer mundo sea capaz de inspirarlos, la respuesta estadounidense resulta por demás ingeniosa: “no es por mérito propio, ni por su condición de argentino; sino porque forma parte de una nueva dominante cultural (que oportunamente inició en mi propio país)”. De este modo, se niega totalmente la existencia de relaciones bidireccionales en la literatura occidental (entre centro y periferia) y se reafirma la supremacía de sus propias tradiciones literarias sobre las otras –pero claro, esto es una suposición.

Posteriormente Jameson analiza distintos productos culturales contemporáneos para ejemplificar lo que él considera son los rasgos constitutivos de la postmodernidad. En una rápida síntesis, dichos rasgos serían:

una nueva superficialidad, que se prolonga tanto en la “teoría” contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia oficial como con las nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura “esquizofrénica” (siguiendo a Lacan) determina nuevos tipos de sintaxis o de relaciones sintagmáticas en las artes más temporales; todo un nuevo subsuelo emocional, al que llamaré “intensidades”, que se comprende mejor regresando a las antiguas teorías de lo sublime; las profundas relaciones constitutivas de todo esto con una nueva tecnología que, a su vez, refleja todo un nuevo sistema económico mundial.⁷⁹

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ Ibid., p. 28.

Para Rincón, este trabajo de Jameson es un compendio apresurado de muchas otras características y descripciones de las estéticas posmodernas literarias y arquitectónicas. Y a su parecer, tal intento despertó más objeciones que afinidades:

Reduccionismo y esencialismo han sido las objeciones de principio más corrientes a la tesis de Jameson. Solamente de esa manera puede establecerse un esquema de tres etapas del capitalismo, y tres etapas de la cultura burguesa, para hacer del postmodernismo la “lógica cultural del capitalismo tardío. Otras objeciones se refieren a sus análisis concretos y la extrapolación que realiza del análisis cultural.⁸⁰

La tendencia estadounidense de asociar los proyectivos términos *post-* con la teoría post-estructural, encontrará en *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism* una continuación y ampliación hacia el espacio del concepto de postmodernidad. De acuerdo con Cusset, Jameson fue uno de los primeros críticos estadounidenses en leer la nueva teoría francesa⁸¹, por lo que resulta comprensible la cercanía natural que estos tres conceptos llegaron a tener para la crítica estadounidense. Según Jameson, tanto el arte *Pop* como la teoría post-estructural son expresiones de la cultura postmoderna, pues éstas reflejan el nuevo papel de una cultura al servicio de las necesidades del mercado. Me parece que de ser así, sería necesario demostrar que la teoría post-estructuralista surgió de tales condiciones socio-culturales en Francia. Me parece más probable que Jameson se refiera, tal vez inconscientemente, a las versiones teóricas utilizada por los estadounidenses, es decir, la *French Theory*. En general su procedimiento retórico es el siguiente: luego del análisis de alguna obra artística (o del contraste entre una obra de arte moderna y una obra de arte *Pop*), Jameson coteja el resultado de dicho análisis con postulados de la *French Theory*, dando como resultado un efecto de relación casi axiomático entre arte y teoría contemporáneos:

No parece que las grandes figuras de Warhol [...] tengan ya nada en común con [...] las experiencias típicas de aislamiento y soledad radicales, anomia, rebelión privada y locura a lo Van Gogh que dominaron en el período del modernismo. Se puede definir este cambio en la dinámica de la patología cultural diciendo que la fragmentación del sujeto desplaza a su alienación. / Estos términos remiten inevitablemente a uno de los temas de moda de la teoría contemporánea, el tema de la «muerte» del sujeto como tal [...], con el consiguiente hincapié [...] en el *descentramiento* del sujeto antes centrado, esto es, de la psique. (Entre las dos formulaciones posibles de esta noción [...] la más radical [es la] del postestructuralismo, para la que ese sujeto nunca existió sino que fue una suerte de espejismo ideológico [...]).⁸²

⁸⁰ Carlos Rincón, op. cit., p. 35.

⁸¹ François Cusset, op. cit., p. 220.

⁸² Fredric Jameson, op. cit., pp. 35-36.

En la cita anterior Jameson refiere a un concepto central de la teoría post-estructural, contenido especialmente en dos textos: “La mort de l’auteur” de Barthes y la conferencia “Qu’est-ce qu’un auteur?” de Foucault. Me enfocaré brevemente en el primero, pues apareció originalmente en inglés en una revista de EE. UU. Según Jameson, la postura post-estructural es la más radical en la alienación del sujeto, y si bien es cierto que para Barthes la figura del autor debe dejar de ser relevante para “descifrar” una obra literaria, esto no significa que el sujeto pierda total agencia en una interpretación. En todo caso, reconocer que el autor es una convención de lectura implica un empoderamiento del sujeto lector en la reescritura del texto. Por supuesto que tal postura dista mucho de ser una teoría abiertamente humanística como la estética de la recepción, pues para Barthes el lector no es un sujeto específico –como lo fue para Wolfgang Iser o Hans-Robert Jauss– sino una posibilidad inagotable del texto:

existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad [de un texto], y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector [...] la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo ampo todas las huellas que constituyen el escrito. [...] para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.⁸³

Coincido con Cusset cuando afirma que los análisis de Jameson se verían favorecidos en gran medida si lograra distinguir entre los textos y sus usos, pues así como suele presentarlos se opera una simplificación de los teóricos franceses que, si bien le permite hacer conexiones, estas resultan del todo discutibles:

en ocasiones su preocupación por demostrar la participación de la teoría francesa en los nuevos procesos reificantes y fragmentarios del capital le conduce a generalizaciones algo apresuradas: Jameson reúne así a Deleuze y Baudrillard en el argumento común de una “cultura del simulacro... inspirada en Platón”, y reduce en pocas palabras el trabajo de Deleuze y Guattari a una “estética” que conduce a “la apología [de lo] discontinuo y de lo esquizofrénico”.⁸⁴

Sin embargo, y utilizando palabras de Cusset, Jameson no detenta este “monopolio de la simplificación” de la teoría post-estructural. En otras palabras, no se trata de un caso aislado, sino más bien de uno sintomático de la academia estadounidense de esos años.

⁸³ Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. 1987, p. 72.

⁸⁴ François Cusset, op. cit., p. 220.

Ahora bien, creo que este “monopolio de la simplificación” tampoco resulta excluyente en la selección de sus presas, sino que fue sintomático de buena parte de la crítica en EE.UU. En los años ochenta las discusiones sobre la literatura postmoderna y la postmodernidad eran ya las dos grandes temáticas de la cultura estadounidense, al grado de que: “la rúbrica de la postmodernidad resume entonces el *Zeitgeist*, como lo atestigua *The New York Times* [...], señalado su pluralidad y su indefinición [...] pero sin interrogar nunca su carácter nominalista, su dimensión de artefacto clasificatorio.”⁸⁵ Como si se tratara de una máquina legitimadora de lecturas desviadas, bajo la indefinible rúbrica de la postmodernidad se integraran y asociaran producciones culturales y estéticas de lo más diversas entre sí (como Borges y la teoría post-estructural) para construir un nuevo espacio de poder. Recuérdese por ejemplo la crítica que realizó Fiedler de Boris Vian –citada en el capítulo anterior: obvia las características del contexto desde el cual se produjo y leyó originalmente la obra del novelista, lo inserta en un campo cultural distinto sin señalar las diferencias que tal proceso genera, y asimila azarosamente ciertos rasgos de la obra de Vian, como correlato, para exponer su propia postura dentro de las letras estadounidenses. Fiedler simplifica y reconstruye al autor francés –el Vian vedado, podríamos decir– para poder construir a partir de eso algo nuevo. Axiomáticamente, cualquier concepto capaz de abarcarlo todo carece de utilidad; su valor proviene precisamente de su capacidad de generar límites. Sin embargo, tal capacidad resulta invaluable en la construcción de un nuevo espacio de lectura. Creo que resulta evidente por qué diversos críticos partidarios de los distintos términos *post-* no se preocuparon por el monopolio de simplificación que iban imponiendo a los textos elegidos, ni la irrelevancia en que cae cualquier concepto capaz de abarcarlo todo. En otras palabras, me parece que las exigencias y luchas académicas y/o artísticas fueron demasiado poderosas como para que sus protagonistas se detuviesen a cuestionar la legitimidad de una literatura o época postmoderna. Cusset atribuye este tipo de lectura desviada a una “obsesión futurista”

⁸⁵ François Cusset, op. cit., pp. 221-222.

inherente a la crítica de EE. UU., afirmación que si bien me parece un tanto arriesgada es bastante convincente, pues los términos *post-* estadounidenses claramente fueron contruidos como parte de una “mitología de la promesa progresista”:

un uso convencional del término postmodernismo que es en sí tanto más paradójico cuanto que no es retrospectivo, como lo exigiría la historia cultural, sino simultáneo; a menos que señale una última tentativa, también irónica, de tomarse en serio un *presente* opaco y desencantado, o sea la traducción, al lenguaje demiúrgico de las palabras terminadas en *-ismo*, de una obsesión futurista típicamente estadounidense, de una mitología de la promesa progresiva que atribuye a los intelectuales estadounidenses, desde hace tres décadas, el prefijo *post-* como si de un conjunto se tratara con la esperanza de ver por fin el advenimiento de un mundo *post-humanista*, *post-histórico*, *post-puritano* o, incluso, *post-blanco* y *post-varón*.⁸⁶

Una hipótesis de mi investigación descansa en el hecho de que la obra de Borges fue leída por los críticos estadounidenses que construyeron los conceptos de literatura *post-modern* y postmodernidad, y que de modo similar a lo ocurrido con la teoría post-estructural (o con Vian), resultó inevitable que su obra conocida fuera simplificada con el fin de ser asociarla a tales discusiones. Es decir, el contexto socio-histórico en la que se produjo la recepción de la obra de Borges propició en gran medida una lectura desviada a partir de la cual fue posible una apropiación y uso específico –de reterritorialización, diría Cusset– para interpretar el presente estadounidense:

El valor de jalón histórico y de partición teórica de ese *eje postmoderno*, [...] explica en todo caso que se haya convertido en la guía de lectura principal de la teoría francesa en Estados Unidos. ¿Acaso la teoría francesa anunciaba la muerte del *modernismo* cultural y filosófico? ¿Anunciaba la desaparición de hecho del *sujeto* y de la *historia* modernos? ¿Es realmente el equivalente teórico del *post art* o de los nuevos misticismos signos entre otros del oscurecimiento postmoderno de las fronteras? Preguntas a la vez demasiado generales y demasiado adheridas al mismo presente que pretendía dilucidar como para que sean pertinentes en Europa y Estados Unidos [...] Sin embargo, sigue animando el debate en Estados Unidos el interés por saber si los mismos grandes sacerdotes de la teoría francesa responden a la *postmodernidad*, según esta lectura posthumanista y postdialéctica, o a un último sobresalto crepuscular de la *modernidad*, como parecerían indicarlo las referencias resueltamente modern(ist)as que les caracterizan, desde Nietzsche hasta Freud, Flaubert, Bataille, Joyce y Mallarmé. Cuestión que recuerda, si falta hiciera, que esas lecturas estadounidenses, las de las “estrellas” intelectuales o las de los simples estudiantes, son ante todo lecturas reapropiadoras: su primer gesto es una forma de reterritorialización que consiste en poner los textos importados al servicio de un desplazamiento de las propias fronteras, de una transformación de las propias categorías, sin relación, a veces, con el texto invocado⁸⁷.

⁸⁶ François Cusset, op. cit., p. 222.

⁸⁷ Ibid., pp. 222-223.

CAPÍTULO II. Del Borges cosmopolita al Borges postmoderno

2.1 Borges en Francia, hacia la internacionalización

Para comprender cómo fue posible que una parte de la obra de Borges fuera leída en el contexto estadounidense como cercana a los postulados de la teoría post-estructuralista —y en consecuencia, asociada y asimilada con las posibles literaturas *post-modernists*—, es necesario ir hacia atrás y revisar su proceso de recepción e internalización. En otras palabras, es necesario preguntarse ¿Por qué se traduce la obra de un autor? ¿Qué intereses literarios y editoriales hay detrás de este proceso? ¿Qué se presenta de la obra de un autor extranjero para facilitar su difusión en un nuevo contexto? ¿Qué se resalta y qué se pierde en este proceso? Según las corrientes críticas contemporáneas¹, la recepción de una obra literaria no puede observarse simplemente en el marco de un solo país, ahora se entiende que éste es un proceso transnacional. En el caso de Borges resulta evidente este problema de método: no es posible hablar de la recepción de su obra en EE. UU. en el vacío, su obra llega tarde a este país y estaba ya filtrada por las lecturas europeas que le antecedieron, en especial de Francia. Ahora bien, debido a limitantes de género, resulta imposible presentar un panorama completo de tal asunto². En este apartado mi interés descansa principalmente en rastrear la imagen específica del autor y su obra que se construyó mediante el proceso de exportación e importación, pues considero que tal imagen, parcial y fragmentaria, fue uno de los rasgos fundamentales que posibilitó las posteriores lecturas estadounidenses de Borges como escritor postmoderno.

2.1.1 La recepción inicial de la obra de Borges en Francia

Entre la crítica se suele decir que fueron los franceses quienes “descubrieron” a Borges, incluso antes que los argentinos. Si se deja fuera su obra poética anterior a la década de los

¹ Véase por ejemplo: Pascale Casanova, *The world republic of letters*. 2004.

² Para un panorama más diverso sobre la internacionalización de la obra de Borges, Vid. Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX siècle*.1972.; Edna Aizenberg (ed.), *Borges and his successors: The Borgesian Impact in Literature and the Arts*. .1990; Madelon Köhler-Bush, “The reception of Borges in Germany: A Timeline of Translations”, *Moenia* 14 (2008): 137-144; Lies Wijnterp, *Making Borges: The Early Reception of Jorge Luis Borges's Work in France and the United States*. 2016.

treinta³ tal vez esta aseveración sería correcta: de su narrativa breve, que le daría reconocimiento internacional, las primeras traducciones fueron al francés. En todo caso sería más preciso decir que fue a través de Francia que comenzó la trayectoria internacional de la obra de Borges que todos conocemos, y que fue en esta ola de traducciones, reseñas y lecturas galas donde se elaboraron los lineamientos esenciales de dicha trayectoria alrededor del mundo y de regreso a su país natal. Así lo aprecia Juan Moreno Blanco, cuyo artículo lleva el indicativo título de “Borges desde Francia”:

Borges simplemente no fue reconocido por los lectores de su entorno cultural e histórico inmediato. Su entorno no estaba preparado para reconocerlo y leerlo, entonces ¿cuáles fueron las condiciones de posibilidad dentro de las que Borges se hizo por primera vez visible? / [...] para ser reconocido en su país tuvo que ser reconocido primero en Francia. [...] hemos recibido a Borges desde Francia [...] / Es fácil aceptar que Francia “descubrió” a Borges [...]. Era una época en que Francia imponía sus gustos y quien era visible en Francia se volvía visible en el mundo.⁴

Moreno Blanco pierde de vista que su análisis está imponiendo una visión normativa de lectura. En otras palabras, su hipótesis descansa en la aseveración de que toda Argentina era incapaz de leer a Borges “correctamente” y que solamente los franceses lo comprendieron – ¿qué es comprender una obra literaria?– por “poseer *el horizonte de expectativa* que Borges exigía”⁵ ¿Y cuál es este supuesto horizonte? A juicio de Moreno Blanco, el lector francés, a diferencia del argentino, no se pregunta por la procedencia de una obra literaria, sino que es un “lector familiarizado con la literatura que sin nacionalidad u origen es simplemente la literatura”⁶. Y aquí es donde surge nuevamente, en pleno siglo XXI, el mito rancio de Borges como un escritor puramente cosmopolita o universal:

Borges se dio a las lenguas y a las culturas de tal modo que ellas no le eran extranjeras, incluso cabe preguntarse si tuvo una lengua materna o si vivió como si el español fuera su lengua materna. [...] Borges no se siente ajeno ni vecino a las lenguas sino que simplemente las habita, [...] descrea de las fronteras lingüísticas y culturales. Para Borges, la cultura, aunque diversa, es una y así la habita, paseándose por sus polaridades.⁷

³ En los años veinte Borges era conocido por su labor como poeta. Su obra se valoraba positivamente tanto por escritores y críticos de su propio país, como de Latinoamérica y España. En Francia aparecieron algunas reseñas de su poemario *Fervor de Buenos Aires*. Para un panorama completo sobre esta recepción e internacionalización de su obra más desconocida, vid. Antonio Cajero Vázquez, “Recepción inaugural de *Fervor de Buenos Aires* en Francia y España”, en Brigitte Adriaensen, Meike Botterweg, Maarten Steenmeijer et al. (eds.), *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*. 2015, pp. 57-72.

⁴ Juan Moreno Blanco, “Borges desde Francia”, *Poligramas*, 27(2007): 5.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

Me parece que el asunto es mucho más complejo, y me respaldo en la profusa bibliografía sobre el tema⁸. Ya en 1993 Beatriz Sarlo había observado con claridad que:

la imagen de Borges es más potente que la de la literatura argentina, por lo menos desde una perspectiva europea. En efecto, desde Europa Borges puede ser leído sin una remisión a la región periférica donde escribió toda su obra. Se obtiene de este modo un Borges que se explica en la cultura occidental y las versiones que esta cultura tiene de Oriente, prescindiendo de un Borges que también se explica en la cultura argentina y, especialmente, en la formación rioplatense. La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de nacionalidad.⁹

Precisamente será en la temprana difusión de la obra de Borges en Francia donde se construye la imagen de un autor sin patria, sin lengua materna o incluso anti-argentino. Por lo tanto el proceso de importación francés dejó un Borges vedado: aquel que escribía poemas y no solamente relatos y ensayos, que escribía abiertamente sobre su contexto cultural argentino, en fin un Borges que solamente en los años recientes ha comenzado a ser recuperado por la crítica latinoamericana.

En la década de los treinta Borges era conocido por su labor constante como escritor de poemas, ensayos y reseñas¹⁰, y si bien no contaba con una aprobación total por parte de sus pares, era ya una figura relevante entre las plumas argentinas. Desde 1933 comenzó a publicar en la revista *Crítica* los relatos (“ejercicios de prosa narrativa” les llamaría en el prólogo original) que luego conformaría en 1935 su primer libro de textos narrativos: *Historia universal de la infamia*. Al año siguiente se publica *Historia de la eternidad*, libro aparentemente en su totalidad compuesto de ensayos. Es en este volumen donde se inaugura la narrativa más celebrada del argentino, con el texto híbrido de “El acercamiento a Almotásim”. Unos años más tarde comenzarían a aparecer en la revista *Sur* de Victoria Ocampo los relatos que en 1941 integrarían *El jardín de senderos que se bifurcan*¹¹, comenzando con “Pierre Menard, autor del Quijote” en 1939. Creo yo que una de las grandes ventajas de presentar obras literarias en publicaciones seriales está en la posibilidad

⁸ Vid. Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*. 2007.; y Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*. 1993.

⁹ Beatriz Sarlo, op. cit., p. 2.

¹⁰ Tomando como base la investigación bibliográfica realizada por Nicolás Helft, uno puede asegurar que para 1936 Borges había escrito un total aproximado de setenta y dos reseñas en distintas publicaciones periódicas. Tal número no tiene en cuenta las diversas notas, traducciones y otro tipo de textos que también eran trabajo común de Borges en aquellos años. Cf. Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges, bibliografía completa*. 1997.

¹¹ Este volumen se convertiría en 1944 en la primera parte de *Ficciones*, de ahí que no se le suele reconocer ya como un libro individual. Los relatos del libro de 1941 eran, en orden de aparición: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El acercamiento a Almotásim”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Las ruinas circulares”, “La lotería en Babilonia”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “La biblioteca de Babel”, “El jardín de senderos que se bifurcan”.

de medir las reacciones de los lectores. Al respecto Olea Franco conjetura que “como a los lectores regulares de *Sur* les agradó la forma híbrida de ensayo y de cuento presente en ‘Pierre Menard, autor del Quijote’, Borges detectó que había acertado al crear un nuevo género. Por ello siguió redactando textos de esa naturaleza”¹². Por lo tanto uno puede aseverar que hubo, al menos de parte de los lectores de *Sur*, una recepción positiva de los relatos borgeanos. Sin embargo entre otros sectores de las letras argentinas los novedosos relatos de *El jardín de senderos que se bifurcan* gozaban de menos aprecio. En 1942 el jurado del Premio Nacional de Literatura del trienio 1939-1941 no concedió ninguno de los tres primeros lugares al libro de Borges, su razón: este no era lo suficientemente representativo de “lo nacional”. El primer lugar fue otorgado a Eduardo Acevedo Díaz (hijo) por la novela *Cancha larga* –obra actualmente en el olvido¹³. Esta situación ya había sido prevista por Adolfo Bioy Casares, pues en su reseña al libro de Borges señaló:

Borges emplea en estos cuentos recurso que nunca, o casi nunca, se emplearon en cuentos o en novelas. No faltará quien, desesperado de tener que hacer un cambio en su mente, invoque la división de los géneros contra este cambio en las historias imaginarias [...] Estos ejercicios de Borges producirán tal vez algún comentador que los califique de juegos. ¿Querrá expresar que son difíciles, que están escritos con premeditación y habilidad, que en ellos se trata con pudor los efectos sintácticos y los sentimientos humanos? [...] ¿O sugerirá que hay otra literatura más digna? [...] Tal vez algún turista, o algún distraído aborigen, inquiera si este libro es “representativo”. Los investigadores que esgrimen esta palabra no se resignan a que toda obra esté contaminada por la época y el lugar en que aparece y por la personalidad del autor; ese determinismo los alegra; registrarlo es el motivo que tienen para leer.¹⁴

La polémica no tardó en comenzar. En la revista *Nosotros* Roberto Giusti, uno de los miembros del jurado¹⁵, mostraba su apoyo a los autores premiados en una nota no firmada, donde señalaba que *Cancha larga* era:

indiscutiblemente argentina [...] [mientras que sobre el libro de Borges señaló] Se nos ocurre que quizá quienes se decidan a leer el libro hallen esa explicación en su carácter de literatura deshumanizada, de alambique; más aún, de oscuro y arbitrario juego cerebral [...] el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino, en esa hora del mundo [Segunda Guerra Mundial], con el galardón de mayor recompensa nacional, a una obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial: oscura hasta resulta a veces tenebrosa.¹⁶

¹² Rafael Olea Franco, “Sobre la difusión de Borges en el mundo”, en Rafael Olea Franco (ed.), *El legado de Borges*. 2015, p. 261.

¹³ El 2° lugar fue otorgado a César Carrizo, por *Un lancero de Facundo* (novela); el 3° a Pablo Roja Paz, por *El Patio de la noche* (libro de cuentos).

¹⁴ Adolfo Bioy Casares, “Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurca*”, *Sur*, núm. 92, pp. 62-64.

¹⁵ El resto del jurado estuvo conformado por Enrique Banchs, Horacio Rega Molina y José A. Oria.

¹⁶ Roberto Giusti, “Los premios nacionales de literatura”, *Nosotros*, 2ª época, 76 (1942): 115-116.

El intercambio indirecto entre Bioy Casares y Giusti es un buen indicio de las tensiones estéticas e ideológicas presentes en el campo intelectual argentino. Como señala Olea Franco, el juicio negativo de Giusti no era del todo novedoso en Argentina, ya en 1933 Enrique Anderson Imbert había opinado de modo similar sobre la obra de Borges – solamente conocía sus ensayos y aún no escribía narrativa– en una entrevista organizada por la revista *Megáfono*: “sus comentarios representan a la perfección los prejuicios de un sector cultural de esa época (además resurgirían en la década de 1950, en un contexto histórico-cultural también complejo, con los intelectuales de la revista *Contorno*).”¹⁷ En lo que respecta a este trabajo, la mayor aportación de Giusti para la historia de la literatura habrá sido sin duda el sugerir por vez primera la ausencia de “lo nacional” en la obra de Borges.

Para 1942 Borges ya era uno de los colaboradores más notables de la revista *Sur*, por lo que sus compañeros se apresuraron a defenderlo. En el número de julio de la misma publicación, Ocampo organizó una sección titulada “Desagravio a Borges”, compuesta por pequeñas notas elogiosas a Borges de distintos intelectuales de gran renombre¹⁸. Agrega Olea Franco: “Todavía dos años después, la Sociedad Argentina de Escritores otorgó a Borges su recientemente instituido Premio de Honor.”¹⁹ Por su parte Edna Aizenberg recupera una desconocida polémica acaecida en la revista *Antinazi* en 1945, entre J. Álvaro Sol y Héctor Lizaso²⁰. Lo que permite confirmar que “Desagravio a Borges” de *Sur* no puso un punto final a las discusiones argentinas sobre el carácter “no nacional” de la obra borgiana.

En medio de estas discusiones de hegemonía literaria se producen las primeras traducciones al francés de la obra de Borges. De modo que las acusaciones anónimas de Giusti, y el sector intelectual argentino que representa, permearán dicho proceso. A pesar de

¹⁷ Rafael Olea Franco, “Sobre la difusión de Borges en el mundo”, p. 262.

¹⁸ Colaboraron: Eduardo Mallea, Francisco Romero, Luis Emilio Soto, Patricio Canto, Pedro Henríquez Ureña, Alfredo Gonzáles Garaño, Amado Alonso, Eduardo Gonzáles Lanuza, Anibal Sánchez Reulet, Gloria Alcorta, Samuel Eichelbaum, Adolfo Bioy Casares, Angel Rosenblat, José Bianco, Enrique Anderson Imbert, Adán C. Diehl, Carlos Mastronardi, Enrique Amorim, Ernesto Sábato, Manuel Peyrou y Bernardo Canal Feijóo. Además, como dato anecdótico, el 18 de julio sus amigos organizaron una cena homenaje en el restaurante La Pagoda, de Buenos Aires.

¹⁹ Rafael Olea Franco, “Sobre la difusión de Borges en el mundo”, p. 263.

²⁰ Cf. Edna Aizenberg, “El Borges vedado”, en B. Adriaensen, M. Botterweg, M. Steenmeijer *et al.* (eds.), *Una profunda necesidad* [...], pp. 113-126; y Edna Aizenberg, “El Borges vedado”, en R. Olea Franco (ed.), *El legado de Borges*, pp. 243-255.

que se suele decir que fueron los franceses quienes “descubrieron” a Borges, habría que preguntarse como lo hace Aizenberg:

si Borges fue “una invención” de los franceses, ¿dónde, por quiénes, y cuándo fue “inventado” a través de las primeras traducciones? No en París, sino en Buenos Aires, en el momento mismo en que Francia estaba ocupada por el plomo nazi, y la así llamada periferia les brindó espacios literarios nutridos de contenido a intelectuales como Roger Caillois para seguir publicando en francés a escritores franceses en exilio o bajo la ocupación, y también para descubrir una “modernidad literaria” innovadora (tendiente a lo que después se llamaría postmodernidad) en las ficciones de Borges. Llevadas estas novedades al “centro”, la “chupó” una generación de críticos y filósofos que constituyeron la galaxia crítica que alabó, utilizó y “desnacionalizó” a Borges.²¹

Roger Caillois será una figura casi omnipresente en todos los proyectos editoriales de gran alcance en la temprana difusión de la obra de Borges en la lengua gala²². Gracias al patrocinio de Ocampo y la revista *Sur*, en Buenos Aires un grupo de intelectuales europeos exiliados editaron en francés la revista *Lettres françaises*²³: en aquellos años Caillois era el director de la misma. En el número 14, correspondiente al mes de agosto de 1944, se publicaron versiones francesas de dos cuentos de Borges²⁴, “La lotería en Babilonia” y “La biblioteca de Babel”, en una sección titulada “Assyriennes”. La traducción estuvo a cargo del franco-argentino Néstor Ibarra, quien años atrás había realizado la primera traducción de un relato de Borges al francés.²⁵ En ese mismo número de *Lettres françaises* Ibarra preparó una pequeña presentación de Borges para sus nuevos lectores europeos, en ésta se lee:

Hispano-Anglo-Portugais d'origine, élevé en Suisse, fixé depuis longtemps à Buenos Aires où il naquit en 1899, personne n'a moins de patrie que Jorge Luis Borges. Ce n'est qu'en lui-même qu'il doit être considéré, non pas en fonction d'un pays, ou d'un continent, ou d'une culture dont il relève point et qu'aucunement il ne représente. L'état-civile de ce dissident-né importe peu: Borges est un homme de lettres européen qui serait à sa place à London, à Paris aussi ou du moins, plus largement, à la N.R.F. [...] Son “créolisme” des années 25 ou 30 fut une attitude [...] étranger [...] à la musique, aux beaux-arts, à toute pensée sociale, Borges est homme de lettres expressément [...] Il semble ignorer toute action qui ne soit tournée vers les Lettres.²⁶

²¹ Edna Aizenberg, “El Borges vedado”, en *Una profunda necesidad* [...], p. 118.

²² Antes de las numerosas intervenciones de Caillois, los lectores franceses ya tenían noticia de la obra borgeana: “en 1925, Valery Larbaud, lector poligloto e impune de la nueva literatura, dedicaba un artículo al primer libro de ensayos, *Inquisiciones*, del entonces joven poeta argentino. [...] En 1933, Drieu la Rochelle, al regresar de una visita a la Argentina en momentos en que todos discutían el último libro de ensayos de Borges (*Discusión*, 1932), descubría que ‘Borges vaut le voyage’”. (Emir Rodríguez Monegal, “Borges y la *Nouvelle Critique*”, *Revista Iberoamericana*, 3 (1972): 367.

²³ Sobre la línea editorial de la revista: “Caillois publica en 1941 una declaración de principios sobre las responsabilidades y privilegios de los escritores franceses en el extranjero. ‘Sería criminal [...] que los colegas que gozan de la hospitalidad de las tierras americanas se conviertan en meros emigrantes encarados hacia sus nuevos entornos, sin seguir fieles a la Francia cabizbaja [...]’. La agenda de la revista es [...] literaria-política, en representación de la lengua, la literatura, la fidelidad, la fraternidad y la libertad francesas ensuciadas por el opresor.” (Edna Aizenberg, “El Borges vedado”, en *Una profunda necesidad* [...], p. 120.)

²⁴ En ese año *Lettres françaises* publica solamente a dos autores argentinos, Borges y Ocampo; de latinoamericanos solamente Gabriela Mistral mereció traducción. Creo que la selección mínima es un buen indicio de la importancia que tuvo para la difusión de la obra de Borges la amistad que entabló con Ocampo: sin ella, sin el apoyo a los exiliados franceses, la relación Borges-Caillois-Ibarra tal vez no hubiera surgido.

²⁵ El texto elegido por Ibarra fue “El acercamiento a Almotásim”, publicado en 1939, bajo el título de “L'approche du cache”, en la poco conocida revista *Mesures* de París. Aparentemente pasó desapercibida entre los lectores franceses. Vid. Martín Batalla, “*Le concours amical*: Néstor Ibarra, traductor de Borges”, *Variaciones Borges*, 30 (2010): 83-109.

²⁶ Néstor Ibarra, “Jorge Luis Borges”, *Lettres françaises* 14 (1944): 9-12, apud Edna Aizenberg, “El Borges vedado”, en *El legado de Borges*, p. 251.

Las repercusiones de este pequeño texto serán colosales. Ibarra radicaba en Buenos Aires, por lo que conocía bien las disputas estilísticas e ideológicas que habían envuelto el Premio Nacional de Literatura. De modo que con una retórica afinada se adelantó a las posibles objeciones contra la obra de Borges, señalando una serie de características de la misma que podrían considerarse deficientes: “La introducción criticaba la poesía, la ensayística y el estilo de Borges sin elaborar sobre su prosa, y por lo tanto se creó la imagen de un prosista inclasificable. Ibarra también mostraba poco entusiasmo por el “criollismo” de Borges.”²⁷ Y al mismo tiempo Ibarra construyó: “la imagen de un escritor único, excepcional, incluso ‘exótico’ dentro de los paradigmas literarios hispanoamericanos. La postura de Ibarra implicaba un viraje respecto de algunos conceptos negativos endilgados por parte de la crítica argentina contra Borges [...]”²⁸. Como señala Olea Franco, el punto central del texto de Ibarra está en la acrobacia astuta mediante la cual transforma aquellos reclamos de Giusti contra Borges en la punta de lanza que le abrirá al escritor porteño las puertas de Europa. El inicio casi humorístico, donde la nacionalidad argentina parece ser un dato casi azaroso, no más relevante que su educación en Suiza o su apellido de origen portugués, prepara el camino para la maniobra: como Borges “no tiene patria”, es decir, como “no la representa” ni está atado a ella; es capaz de manejar todas las “letras europeas” y por lo tanto –no hay que dejar de mirar acá la visión imperialista– su literatura posee un carácter universal. Lo que desde la perspectiva argentina era un agravio contra Borges, Ibarra lo transforma en un elogio, por lo más llamativo para el público europeo. La elección de los relatos traducidos reafirma el juicio del joven traductor, ambos están ubicados espacialmente en el oriente medio, son “asirios” y aparentemente ajenos a los avatares argentinos.

Al terminar la guerra aparecen traducciones de relatos de Borges en muchas revistas francesas, Emir Rodríguez Monegal señala tres en especial: *Cahiers du Sud*, *La Nouvelle*

²⁷ Lies Wijnterp, “Crear a Borges”, en Brigitte Adriaensen, Meike Botterweg, Maarten Steenmeijer et al., (eds.), *Una profunda necesidad* [...], pp-74-75.

²⁸ Rafael Olea Franco, “Sobre la difusión de Borges en el mundo”, p. 260.

NRF y *Les Temps Modernes*. Y añade sobre la última: “[era] la más discutida en los años de la segunda posguerra, [en ella] se publica un enciclopédico y provocativo artículo de Etiemble: ‘Un homme a tuer: J. L. Borges’ (París, septiembre 1962), en que se discute el supuesto ‘cosmopolitismo’ del autor argentino.”²⁹

Ya de regreso en Francia, Caillois comenzó a trabajar para la prestigiosa editorial Gallimard en su *comité de lecture*. Se le encargó elaborar una nueva colección de literatura iberoamericana traducida al francés, llamada “La Croix du Sud”. Sería bajo este sello editorial, de gran difusión y fácil acceso, que aparecerán traducidos casi todos los libros que Borges había publicado hasta entonces. Caillois no solamente se había ubicado en una posición muy favorable³⁰ para importar obras extranjeras, sino que además participó activamente, ya como traductor o editor, para que la narrativa del argentino fuera publicada en distintas revistas de la época (hasta antes de 1951 solamente publicó relatos). Al comparar su labor con la de otros traductores de Borges en aquellos años, Lies Wijnterp comenta que:

en esa época, Ibarra vivía en Buenos Aires y no participaba activamente en la vida literaria francesa. Verdevoye, un traductor de ficción peninsular en aquel entonces, casi no participó en debates sobre la obra de Borges en los cincuenta y tradujo parte de *Fictions* por encargo de Caillois, a pesar de que Argentina y la literatura argentina le eran poco familiares. En la mayoría de las revistas literarias (*Lettres françaises*, *Mesures*, *Confluences*, *La France libre*, *La Licorne*) que publicaron traducciones aisladas de Verdevoye e Ibarra en esa época, Caillois formaba parte del comité editorial.³¹

La colección “La Croix de Sud” se estrenó en 1951 con una traducción de *Ficciones*. Caillois encargó las versiones francesas de los relatos a Ibarra y Paul Verdevoye, y añadió como prólogo a *Fictions* el mismo texto elaborada por Ibarra³² años atrás para la revista *Lettres françaises*. De acuerdo con Wijnterp:

²⁹ Emir Rodríguez Monegal, “Borges y *Nouvelle Critique*”, p. 368.

³⁰ Según Wijnterp: “[Para 1951]. Caillois ya había publicado más de diez libros, había colaborado regularmente en la *Nouvelle Revue Française* desde 1953 y había emprendido el programa de traducción “*Ouvres représentatives*” en la Unesco [...]” (Lies Wijnterp, “Crear a Borges”, pp. 76-77.)

³¹ *Ibid.*, p. 75. Y añade: “El único libro traducido de Borges que no se publicó en Gallimard en los primeros años de su recepción fue *Histoire de l'infamie. Histoire de l'éternité* (1958) traducido por Laura Guille y Roger Caillois, que publicó Éditions du Rocher [...] gracias a contactos de Caillois [...]” (Idem.)

³² Sobre el impacto que tuvo el texto de Ibarra en la presentación de Borges ante lectores franceses, Marian Siskind recuerda lo dicho por Sylvia Molloy en *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France aux XXe siècle*: “[...] las lecturas posteriores a las primeras introducciones de Ibarra están marcadas por el modo en el que éste presentó a Borges [...]. En la revista *Combat*, por ejemplo, René-Marill Albérès, propone en 1957: ‘Ne cherchons pas en lui un ‘écrivain argentin’ –bien qu’il aime et évoque souvent on pays- Borges n’est pas un représentant de la littérature argentine, il est un monstre et un génie’. O como escribe brutal y abiertamente Guy Dumur, también en *Combat* pero en 1952, celebrando la publicación de *Ficciones* en Francia:

El folleto de presentación y el texto del catálogo de Gallimard sobre *Fictions* también subrayaron lo europeo y lo inclasificable: “on a comparé Borges à Kafka et à Edgar Poe [*sic*], il y a chez lui, sans doute, toute l’angoisse métaphysique et la logique la plus sévère; mais aussi un style éclatant et bref, une fantaisie brillante et une intelligence très aigüe en font un auteur inclassable”³³

Para 1956 la editorial Emecé lanzó en Argentina una nueva edición de *Ficciones*, en la que se añadían tres cuentos nuevos: “El fin”, “El Sur” y “La secta del Fénix”. Por su parte, Gallimard solamente tradujo “La secta del Fénix” para la edición de 1968 de *Fictions*. En cambio “El fin” y “El Sur”, relatos que se desarrollan claramente en un contexto argentino y gauchesco, no formaron parte de *Fictions* hasta ediciones de los años ochenta³⁴. Creo que esta exclusión es muy significativa, ya que puede servir como un indicio sobre los motivos editoriales de preservar –al menos inicialmente– la imagen consolidada y exitosa – crítica y comercialmente hablando– de Borges y *Fictions* ante los lectores franceses de Gallimard. Esta hipótesis se respalda sobre todo si se tiene en cuenta que el enfoque original que la editorial francesa había planeado para la colección “La Croix du Sud” no correspondía con la imagen que Caillois, Ibarra y compañía, habían construido de Borges:

los paratextos de las obras en esta colección evocaban un mundo extraño, salvaje, violento, barroco, es decir, más bien exótico. La intención de demostrar un mundo desconocido y extranjero fue acentuada por el mismo Caillois, cuando sostuvo en una entrevista: “‘La Croix du Sud’ no publica poesía, ensayos, [...] libros que viniendo de América Latina no dan una idea de su esencia”. La presentación de Borges y de *Fictions*, que en ningún momento se relacionaba con el continente americano o con la Argentina, contrastaba fuertemente [...] Este contraste se prolongó cuando posteriormente Caillois publicó otros títulos de Borges, como ensayos (*Enquêtes*, 1957; *Discussion*, 1967) y poemas (*L’auteur et autres textes*, 1965), en una colección que según sus propias palabras no incluía ni ensayos ni poesía. Esto parece deberse a la convergencia de los distintos roles institucionales que desempeñaba Caillois al mismo tiempo: como director de la colección, la decisión de incluir a Borges en La Croix du Sud podría haber sido una estrategia editorial comercial o simbólica.³⁵

En 1953 se publicó *Labyrinthes*, el segundo libro de Borges traducido en Francia. En esta ocasión Caillois fungió tanto como editor, traductor y prologuista. El libro³⁶ estaba integrado por cuatro relatos elegidos de *El Aleph*: “El inmortal”, “Historia del guerrero y la cautiva”, “La escritura del Dios” y “La busca de Averroes”. Si el prólogo de Ibarra en

‘Peut-être ce livre représente-t-il le reniement suprême de la culture européenne. Mais comme tel, c’est plus à l’Europe qu’il appartient qu’à l’Amérique’.” (Mariano Siskind, “El cosmopolitismo como problema político, Borges y el desafío de la modernidad”, *Variaciones Borges*, 24 (2007): 79.)

³³ Lies Wijnterp, “Crear a Borges”, p. 75.

³⁴ Según Wijnterp, “El fin” y “El Sur” fueron agregados a *L’auteur (El hacedor)* en 1965. El traspaso de estos relatos a otro volumen resulta igualmente indicativo, parece ser que Gallimard y/o Caillois eran conscientes de que éstos rompían con la imagen Borgeana de autor sin nación ni lengua materna.

³⁵ Lies Wijnterp, “Crear a Borges”, p. 77.

³⁶ Contrario a lo que algunas fuentes críticas señalan, la primera edición de *Labyrinthes* no apareció originalmente bajo el sello de “La Croix du Sud”, se trataba de una edición limitada que solamente aparecería impresa en la colección de Gallimard hasta 1962.

Lettres françaises –ya reproducido, ya parafraseado posteriormente– logró construir la imagen de Borges como autor cosmopolita, Caillois haría lo propio para asociar de manera definitiva al escritor argentino con la figura el laberinto. Claramente el título y la selección de cuentos enfatizaban la presencia de dicha figura en la narrativa borgeana. Tanto en el prólogo para *Labyrinthes* como en artículos publicados posteriormente en diversas revistas, Caillois procuró enlazar la narrativa de Borges con sus propias convicciones literarias y, especialmente, con su concepción del laberinto. Así lo aprecia Wijnterp:

Caillois se interesaba por los lazos entre la literatura (lo imaginario) y otros campos como la sociología, la etnología, la filosofía y el psicoanálisis, una relación que elaboró en su serie de tres libros sobre ficción, *Approches de l'imaginaire*. Su reflexión sobre la obra de Borges, más que estudiar los aspectos literarios, enfatizaba dichos lazos. De esta manera, la presentación de *Labyrinthes* por parte de Caillois formaba parte de sus convicciones poéticas y filosóficas, en particular de su cosmovisión unitaria.³⁷

Por otro lado, las interpretaciones de Caillois continuaban la vertiente interpretativa iniciada por el prólogo de Ibarra. Un buen ejemplo de esto puede encontrarse en su ensayo titulado “Les thèmes fondamentaux de J. L. Borges”. Al respecto comenta Wijnterp:

Caillois afirmó que Borges pertenecía a un grupo minoritario de autores que [...] creían en el tiempo circular y reversible, y que “n’acceptent pour absolu aucun centre de références particulier, ni local, ni temporel”. Esta idea de la falta de un espacio y tiempo concretos en la obra de Borges es similar a la interpretación subyacente a la presentación de *Fictions*, donde hay poca atención por elementos referentes a Argentina o Latinoamérica. Según Caillois, el laberinto ofrecía precisamente ese espacio determinado donde estaban situados los personajes de un cuento de Borges: “Réal ou métaphorique, matériel, moral ou intellectuel, [le labyrinthe] procure le lieu privilégié de nombreux récits”.³⁸

Otro ejemplo de la fascinación de Caillois con los laberintos la pude encontrar uno en la edición completa de *El Aleph*, publicada en 1967. Tal edición contaba con un prólogo muy similar al de *Labyrinthes* e incluía las traducciones originales que Caillois había hecho para aquel libro³⁹. El éxito de la figura de un Borges obsesionado con los laberintos es bastante palpable en la actualidad, pues se ha vuelto uno de los lugares comunes de la

³⁷ Ibid., pp. 78-79.

³⁸ Ibid., p. 78.

³⁹ René L.F. Durand se encargó de las versiones francesas de los textos faltantes (con la excepción de “La casa de Asterión”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” y “Los dos reyes y los dos laberintos”, traducidos por Caillois).

crítica. Así mismo, la figura fue elegida por distintas editoriales como título⁴⁰ para compilaciones de la obra borgeana.

Para 1961 Borges ganaría, junto con Samuel Beckett, el Premio Formentor. Dicho galardón fue “instituido por un grupo de seis editores europeos y estadounidenses para premiar a ‘un escritor de cualquier nacionalidad cuya obra representara una influencia duradera en el desarrollo de la literatura moderna’”⁴¹. Entre la crítica usualmente se hace referencia a este evento como el comienzo de la fama internacional de la obra de Borges.

Pero como se he intentado demostrar, tal proceso comenzó varios años atrás y no puede comprenderse sin tener en cuenta las relaciones bidireccionales entre intelectuales argentinos y franceses: el Borges cosmopolita y laberíntico que se diseminaría por el mundo no nace en Francia, su génesis está en Buenos Aires, en las relaciones culturales establecidas entre Ocampo, Caillois e Ibarra.⁴² Por tanto se rompe el mito de que los procesos de importación de obras literarias ocurren solamente desde el centro hacia la periferia, es decir, unidireccionalmente –como parece afirmar Moreno Blanco. Coincido con Aizenberg cuando señala que: “no son solo los espacios [...] ‘necesitados’ o de ‘lenguas menores’ los que ‘chupan’ las riquezas del ‘centro’ para salir de la modorra del anacronismo y acceder a la modernidad literaria [...] Borges ilustra una bidireccionalidad o multidireccionalidad no suficientemente subrayadas.”⁴³

Por último queda regresar a la afirmación de Beatriz Sarlo: “La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de nacionalidad”⁴⁴ y preguntarse, ya con el panorama trazado, porqué ha sucedido de esta manera. Aizenberg sugiere una posible respuesta:

⁴⁰ Excluyendo *Labyrinthes*, a cargo de Caillois, podemos mencionar junto con Olea Franco dos libros más: “En alemán: *Labyrinthe: Erzählungen*, tr. Karl August Horst, Eve Hesse, Wolfgang Luchting y Liselott Reger, Ed. Carl Hanser, Munich, 1959. En inglés: *Labyrinths. Select stories & other writings*, ed. Donald A. Yates y James E. Irby [...]. New Directions, New York, 1962.” (Rafael Olea Franco, “Sobre la difusión de Borges en el mundo”, p. 271.)

⁴¹ Jaime Alazraki, “Reflexiones sobre la recepción de la obra de Borges en los EE. UU.”, en *El siglo de Borges*, Vol. 1. 1999, p. 339.

⁴² Años después el propio Borges comentará: “La fama, como la ceguera, me llegó gradualmente. Yo no la había esperado y nunca la había buscado. Néstor Ibarra y Roger Caillois, que en la década de 1950 audazmente me tradujeron al francés, fueron mis primeros benefactores. Sospecho que su trabajo de adelantados fue el que preparó el camino para el Premio Formentor [...], porque hasta el momento en que publiqué en francés yo era prácticamente invisible, no sólo en el exterior, sino en mi país, en Buenos Aires. Como resultado de este premio, mis libros se diseminaron de la noche a la mañana por todo el mundo occidental.” (J. L. Borges y Norma Thomas di Giovanni, *Autobiografía: 1899-1970*. 1999, pp. 141-142.)

⁴³ Edna Aizenberg, “El Borges vedado”, en *Una profunda necesidad* [...], p. 118.

⁴⁴ Beatriz Sarlo, op. cit., p. 2.

¿por qué alabar a Borges como hombre de letras europeo, y celebrar el hecho que al ser *tan* europeo no pudo siquiera aspirar al Premio Nacional de Literatura? Sin ánimo de insulto, creo que parte de la respuesta al carácter de la recepción crítica europea, con la amputación de lo nacional, tanto en 1944 como en los 1960 y hasta más adelante, tiene que ver con la consideración de Latinoamérica como un territorio subdesarrollado, o más eufemísticamente, *joven*, como lo caracterizó Roger Caillois en *Lettres françaises*. [...] a Borges, que sí podía inspirarlos y los inspiró, había que “limpiarlo” de la mancha de origen en los pobres arrabales sudamericanos, como Funes el memorioso; convertirlo en intelectual europeo hecho y derecho, y hacerlo surgir casi de la autogestión.⁴⁵

Efectivamente creo que los prejuicios franceses –y europeos– hacia la literatura latinoamericana jugaron algún papel en este asunto, pero no sé hasta qué punto pueda uno afirmar que debido a esto se “limpió” consciente y concienzudamente a Borges de su nacionalidad. A mi parecer está claro que Ibarra y Caillois realizaron un esfuerzo retórico e interpretativo encaminado a generar una imagen de Borges y de su obra capaz de satisfacer el llamado “gusto francés” –ya sea que tal cosa haya existido o no. Coincido con Olea Franco cuando señala que las omisiones y acentuaciones son un resultado natural de los procesos de importación de una obra literaria:

cuando en una cultura se busca asimilar a un escritor proveniente de una lengua y una tradición distintas, se efectúa un proceso paulatino que, en principio, suele arrancar con la traducción de textos que tengan mayores posibilidades de ser inmediatamente comprendidos en la lengua y la cultura de llegada. Esta “comprensión” a veces implica el deseo de enfatizar las semejanzas entre dos culturas, por ejemplo, demostrar que, por sus temas y modo de escritura, Borges es tan europeo como cualquier escritor de esa región. Pero en otras ocasiones se prefiere exhibir el supuesto carácter “exótico” de una obra⁴⁶

Las interpretaciones que realizaron en conjunto Ibarra y Caillois de la obra de Borges son un buen ejemplo de las lecturas desviadas a las que refiero en la introducción a este trabajo. Su perspectiva sobre el autor porteño tiende a privilegiar solamente algunos aspectos de su obra, ya sea a nivel genérico (su narrativa sobre su poesía) o temático (sus temas cosmopolitas sobre sus temas argentinos). Olea Franco apunta que estas lecturas crearon una versión “un tanto falseada y fragmentaria de su obra, pero muy exitosa en todo Occidente.”⁴⁷ Y más adelante, en relación a la crítica especializada, comenta que “el ‘cosmopolitismo’ borgeano ha tenido mayor repercusión [...] en la crítica no

⁴⁵ Edna Aizenberg, “El Borges vedado”, en *Una profunda necesidad* [...], p. 120.

⁴⁶ Rafael Olea Franco, “Sobre la difusión de Borges en el mundo”, pp. 269-270.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 265.

hispanohablante”⁴⁸ Para explicarse este fenómeno sugiere la siguiente hipótesis: “Sospecho que mientras para los europeos y estadounidenses el calificativo ‘cosmopolita’ aplicado a Borges sirve para acercarse familiarmente a su obra, para algunos escritores y críticos de Hispanoamérica funciona como reivindicación de identidad: su caso prueba fehacientemente que un clásico nuestro también puede alcanzar estatuto universal”⁴⁹

Más allá del Borges laberíntico, me interesa el éxito alcanzado por el Borges cosmopolita en el ámbito internacional. Obviando un poco el peligro de caer en lecturas normativas, uno podría afirmar que la “amputación” del origen argentino en la presentación de Borges que hacen Ibarra y Caillois descansa en una interpretación errónea. Sin embargo, fue debido a este “error”, a esta versión falseada y fragmentaria, que la obra de Borges logró su difusión mundial. Como señala Olea Franco, es gracias a esta imagen del autor y de su obra que lectores extranjeros pudieron leerlo desde una posición de familiaridad. Sin la intervención de Giusti, sin la intermediación de Ocampo, sin la dirección de Caillois y sin la retórica de Ibarra, la obra de Borges no hubiera llegado a los lectores franceses que años más tarde constituirían el núcleo de la teoría post-estructuralista –o al menos no lo hubiera hecho de manera tan productiva. Y por extensión, creo yo que sin este Borges cosmopolita el vínculo entre su obra y la literatura *post-modern* estadounidense hubiera sido mucho más laxo.

2.1.2 Borges y la teoría francesa. Los usos críticos de Borges

Incluso antes del Premio Formentor, la obra de Borges era bastante popular entre las revistas literarias francesas de la época. Además, sus obras publicadas en Gallimard eran de fácil acceso y se reimprimían constantemente. De modo que los comentarios críticos no tardaron en aparecer. Al respecto recuerda Jaime Alazraki:

La crítica francesa comentó entusiasmadamente las traducciones de *Ficciones* y la selección de *El Aleph*. Las notas de Marcel Brion (*Le Monde*, 1952), René Etiemble (*Les temps modernes*, 1952),

⁴⁸ Ídem.

⁴⁹ Ídem.

André Nadeau (*L'Observateur*, 1952), R.N. "Avez-vous lu Borges" (*Opera*, 1952), André Maurois (*Les Nouvelles Littéraires*, 1961) representa las primeras evaluaciones críticas de la obra de Borges en Francia y culminarán con la publicación en 1964 de la revista *L'Herne*, un dilatado volumen de 516 páginas en cuarto en apretada y menuda tipografía.⁵⁰

Ya laureado con el Premio Formentor y el número de *L'Herne* de 1964, Borges se convertirá –de acuerdo a Rodríguez Monegal– en un punto de referencia obligado cuando se habla de cierto tipo de literatura⁵¹, pero sobre todo “en punto de partida para especulaciones críticas como las efectuadas por Genette y Ricardou, como estímulo para la invención narrativa (Robbe-Grillet), filosófica (Michel Foucault), cinematográfica (Godard).”⁵²

Probablemente sin saberlo, durante estos años Borges tuvo la suerte de ser leído atentamente por una generación de jóvenes intelectuales que en los siguientes años modificarían el panorama del pensamiento occidental. Y no me refiero a que a partir de la obra de Borges haya surgido una renovación estilística, en otras palabras, no se trata del descubrimiento de un modelo literario novedoso que a través de un *close reading* renovara técnicas narrativas. Sino a usos críticos de Borges, lecturas productivas en las que su obra pasó a ser un catalizador para trazar nuevos caminos en la intelectualidad francesa, es decir:

intervenciones que, lejos de aportar una pieza más al conjunto de la cultura o de elucidar sin más la obra de un autor extranjero, se proponen desestabilizar el campo crítico del momento. La lectura antihumanista de Borges practicada por Maurice Blanchot en “Le secret du Golem” (1955) y en “L’infini et l’infini” (1958), por un lado, y el *otro humanismo* postulado por Gérard Genette en “La littérature selon Borges” (1964), por otro lado suponen dos diferentes maneras de leerlo contra la ortodoxia crítica del momento, representada por el pensamiento del absurdo y el humanismo existencialista.⁵³

Emir Rodríguez Monegal ha sido quizá el primer crítico hispanohablante en intentar trazar la influencia de Borges en la nueva crítica francesa de los años cincuenta y sesenta. El punto de partida para su estudio es la lectura de Borges contenida en *Le livre à venir* de Maurice Blanchot. Rodríguez Monegal apunta la primacía de Blanchot en señalar temas constantes de Borges, como el infinito, la equiparación entre el mundo y el libro o la idea

⁵⁰ Jaime Alazraki, “Reflexiones sobre la recepción [...]”, p. 338.

⁵¹ En estos años: “[...] en Francia comenzó el auge del género “Libro de entrevistas a Borges” a partir de las respectivas entrevistas aparecidas en francés en 1967 con Jean de Milleret y Georges Charbonnier, y que luego traducidos al español fueron muy imitadas, sobre todo en Argentina.” (Emir Rodríguez Monegal, “Borges y la *Nouvelle Critique*”, p. 368.)

⁵² Emir Rodríguez Monegal, “Borges y la *Nouvelle Critique*”, p. 368.

⁵³ Max Hidalgo Nácher, “Usos críticos de Borges en el campo intelectual francés (de Blanchot a Foucault)”, en Brigitte Adriaensen, Meike Botterweg, Maarten Steenmeijer et al. (eds.), *Una profunda necesidad* [...], p. 89.

que toda obra literaria es traducción –que luego se volverán lugares comunes en la crítica sobre su obra. Hacia el final de su comentario a la pequeña nota de Blanchot, apunta:

El análisis de Blanchot ya marca, en 1953, un punto de partida fecundo. [...] es fácil para Blanchot mostrar que para Borges las palabras “truco” o “falsificación” implican algo muy distinto de lo que generalmente pensamos. En vez de negar la dignidad de la literatura, la afirman, porque la dignidad de la literatura no está en la existencia de un gran autor sino en la existencia de una gran literatura.⁵⁴

Para en seguida lamentarse de que: “estas palabras de Blanchot no fueron lamentablemente oídas por una generación de críticos argentinos, e hispanoamericanos, que se lanzaron entonces a acusar a Borges de juego, de bizantinismo, de mala fe, en el sentido sartriano del término.”⁵⁵ Creo que el trabajo de Rodríguez Monegal está demasiado ensimismado, lee solamente aquello que resulta relevante para la interpretación de la obra de Borges –de paso aquello que respalda sus propios análisis–, y pierde totalmente de vista el contexto cultural desde el cual Blanchot leyó y escribió sobre Borges. De acuerdo con Max Hidalgo Nácher, en los años treinta e inicios de los cuarenta, Jean-Paul Sartre reflexionaba sobre la novela francesa contemporánea. Y precisamente en aquellos años, Blanchot era más conocido como novelista que por sus textos críticos:

En el marco de esta polémica, Sartre determina en 1943 que la novela francesa moderna ha encontrado su estilo en Camus, legítimo heredero de Kafka (“Un nouveau mystique”). Ante él, Blanchot aparece como un pretendiente frustrado: habiendo imitado sin éxito a Kafka y convertido así en “conventions littéraires” lo que en él eran “thèmes vécus”, ha engendrado una obra inconsistente, incapaz de “engluer son lecteur dans le monde cauchemaresque qu’il dépeint”. El peor pecado de Blanchot –incapaz de transmitir de manera orgánica una *vivencia*– es el de la exterioridad: en su novela “le lecteur s’échappe: il est dehors, dehors avec l’auteur lui-même, il contemple ces rêves comme il ferait d’une machine bien montée”.⁵⁶

De modo que su disertación sobre (a partir de) Borges está inscrita en esta polémica por la hegemonía de la novela francesa y la definición de lo literario. Sin duda la elección de Borges no es gratuita, pero creo que es valioso preguntarse si la obra de éste funciona realmente como el centro de discusión. En palabras de Hidalgo Nácher la experiencia literaria para Blanchot se caracteriza por una condición negativa que la convierte en lenguaje sin contexto:

⁵⁴ Emir Rodríguez Monegal, “Borges y la *Nouvelle Critique*”, p. 371.

⁵⁵ Ídem.

⁵⁶ Max Hidalgo Nácher, op. cit., pp. 90-91.

la relación literaria nos condena a una extrema pobreza. [...] El despliegue de un universo autónomo [...] sería el despliegue mismo de la literatura: “Lecteur des premières pages d’un récit [...], je ne suis pas seulement infiniment ignorant de tout ce qui se passe dans le monde qu’on m’évoque, mais cette ignorance fait partie de la nature de ce monde”: “cette pauvreté est l’essence de la fiction”, “accessible à la seule lecture, inaccessible à mon existence” (“Le langage de la fiction” 78-80)⁵⁷

De este planteamiento se comprende mejor el porqué de la asociación entre Borges y el infinito, pues para Blanchot: “La verdad de la literatura residiría en el error del infinito. El mundo donde vivimos y tal como lo vivimos es afortunadamente limitado.”⁵⁸ La comparación entre el mundo y el libro, así como la atención a las traducciones y su duplicidad –temas centrales en las narraciones de Borges seleccionadas– sirven de ejemplo para el argumento principal del texto, la relación asimétrica entre literatura-infinito y realidad-finito:

El error y el hecho de avanzar sin poder detenerse jamás cambian lo finito en infinito [...] [en] lo finito, que es un espacio cerrado, siempre hay esperanza de poder salir, mientras que la vastedad infinita es una prisión sin salida; del mismo modo, todo lugar absolutamente desprovisto de salida se torna infinito. El lugar del extravío ignora la línea recta [...] Antes de haber empezado ya se vuelve a empezar; y antes de haber concluido se cae en repeticiones. Esta especie de absurdo que consiste en regresar sin haber jamás partido, o comenzar recomenzando, es el secreto de la ‘mala eternidad’ que se corresponde con la ‘mala infinitud’: ambas ocultan, tal vez, el sentido del devenir.⁵⁹

Según Hidalgo Nácher, el pequeño ensayo de Blanchot buscaba oponerse a ciertas nociones de la entonces dominante filosofía francesa: “Frente a la continuidad de la experiencia literaria respecto a la vida cotidiana propugnada por el existencialismo, Blanchot introduce un corte radical entre el yo empírico y el yo literario.”⁶⁰ Entonces las narraciones de Borges están ahí no como objetos de análisis estilístico, sino como oportunas y útiles excusas para que Blanchot continúe sus propias luchas de poder dentro de la comunidad intelectual francesa:

consiste en señalar el estatuto específico de la experiencia literaria frente a la prosa del mundo de Sartre y del concepto de *proyecto* que constituye uno de los fundamentos metafísicos de su filosofía. El lenguaje de la ficción, propiamente literario, introduce de ese modo un corte respecto a nuestra existencia cotidiana; frente a ese lenguaje cotidiano, en la novela “ces mots aussi sont des signes et agissent comme des signes. Mais, ici, nous ne partons pas d’une réalité donnée avec la nôtre. Il s’agit, d’une part, d’un monde qui a encore à se révéler et, d’autre part, d’un ensemble imaginé qui ne peut cesser d’être irréel.”⁶¹

⁵⁷ Ibid., pp. 93-94.

⁵⁸ Maurice Blanchot, op. cit., p. 211.

⁵⁹ Ibid., p. 212.

⁶⁰ Ibid., p. 211.

⁶¹ Max Hidalgo Nácher, op. cit., pp. 93-94.

Por último sería bueno recordar que en la extensa obra crítica de Blanchot, Borges no volverá a ser mencionado, por lo que las posibles afinidades entre ambos son por demás poco palpables. En cambio, Blanchot será importante para la recepción francesa de la obra de Borges, pues si bien: “su crítica sobre ‘El Aleph’ no solo dirigirá la mirada del público sobre él, sino que señalará a una joven generación en busca de nuevos procedimientos críticos una manera de leerlo.”⁶² Igualmente es interesante señalar el vocabulario de Blanchot al referirse a Borges: “laberíntico” en oposición a “mesurado” y “esencialmente literario” en contraste con “hombre ordinario” –y por extensión podríamos decir, sin origen ni nación– “lo cual quiere decir que siempre está dispuesto a comprender según el modo de comprensión que autoriza la literatura”⁶³. Creo que estas pequeñas caracterizaciones son un buen indicio de la importancia que tuvo la imagen de Borges que construyeron Ibarra y Caillois, tal vez sin ésta Blanchot no hubiese elegido la obra del argentino como soporte en este pequeño ensayo sobre el infinito literario.

La segunda figura importante de estos nuevos críticos franceses en escribir algo sobre Borges fue Gérard Genette, que en 1964 publicó en *L’Herne* “La littérature selon Borges”, artículo que dos años más tarde sería agregado –con el título de “L’utopie littéraire”– a su libro *Figures*. En el texto, Genette glosa ciertas nociones literarias fundamentales para la obra de Borges, expuesta en varios ensayos de *Otras inquisiciones* (hay un claro énfasis en los postulados borgeanos de “Magias parciales del *Quijote*”, “Kafka y sus precursores” y “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, pues éstos son citados constantemente). De acuerdo con Rodríguez Monegal, Genette llevará “a su conclusión crítica una de las observaciones más interesantes de Blanchot: la que se refiere a ‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’”.⁶⁴ Según él:

Por el camino de la identificación entre todos los libros y todos los autores, Genette ha retornado a la noción de infinito de la que había partido Blanchot. La novedad de su enfoque, con respecto al

⁶² *Ibid.*, pp. 97-98.

⁶³ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 212.

⁶⁴ Emir Rodríguez Monegal, “Borges y la *Nouvelle Critique*”, p. 373.

de éste, es insistir más en el análisis puramente literario. Además [...] se encuentra implícita la concepción de la escritura como lectura que aparece como tema central en la especulación crítica de Borges.⁶⁵

De acuerdo con Hidalgo Nácher la tesis de Genette y Blanchot corresponden a dos paradigmas epistemológicos, son “dos visiones, si críticas con el humanismo existencialista, profundamente diferentes entre sí: la del estructuralismo y la de Blanchot.”⁶⁶ Y subraya en una nota al pie:

Rodríguez Monegal postula la continuidad entre los acercamientos críticos de Blanchot, Genette y Foucault, cuando aquí tratamos de señalar precisamente dos constelaciones: la de Blanchot, retomada por Foucault, y la propiamente estructuralista de Genette. Posteriormente, esta interpretación de Rodríguez Monegal se ha convertido en un lugar común de la crítica.⁶⁷

Independientemente de la continuidad o divergencia entre los usos críticos de Borges realizados por estos dos pensadores franceses, resulta muy significativo observar cómo en este pequeño texto de 1964 se encuentran ya delineadas –o por lo menos sugeridas en una etapa germinal– nociones fundamentales para la teoría posterior de Genette. Así lo considera Jean Ricardou:

Sur le plan théorique, un des premiers textes de Genette sur Borges, “L’utopie littéraire”, dans *Figures I*, est fondateur de par ce qu’il annonce et délimite, puisqu’il contient en germe toute l’œuvre théorique de Genette. Autrement dit, “L’utopie littéraire” occupe dans l’œuvre de Genette la même place que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” et “Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*” dans l’œuvre de Borges, puisque Genette commente abondamment ces deux textes qui formeront la substance de ses livres à venir.⁶⁸

Desde nuestra perspectiva actual resulta complicado leer las siguientes líneas de “L’utopie littéraire” y no recordar los fundamentos de la teoría estructuralista, como la preeminencia del texto sobre el autor, el cual pierde toda autoridad sobre lo escrito y queda reducido a una mera convención de lectura (ese anti humanismo estructural) o la nula relevancia que se le dará al contexto histórico para realizar la exégesis de una obra literaria:

El mito borgiano resume ese moderno *todo está por escribirse* y el clásico *todo está escrito* en una fórmula más ambiciosa aún que sería: *todo está Escrito*. La biblioteca de Babel, que existe *ab aeterno* y contiene “todo lo que es dable expresar en todos los idiomas”, se confunde evidentemente con el Universo [...]; mucho antes de ser lector, bibliotecario, copista, compilador, “autor”, el hombre es una página de escritura.⁶⁹

⁶⁵ *Ibid.*, p. 376.

⁶⁶ Max Hidalgo Nácher, *op. cit.*, p. 98.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁶⁸ Julien Roger, “Genette, l’autre de Borges”, *Iberi@l, Revue d’études ibériques et ibéro-américaines*, 2 (2012): 111.

⁶⁹ Gerard Genette, “La utopía literaria”. 1976, pp. 205-206.

Es que para Borges, como para Valéry, el autor de una obra no detenta y no ejerce sobre ella ningún privilegio, la obra pertenece desde su nacimiento (y tal vez antes) al dominio público, y vive sólo de innumerables relaciones con las otras obras en el espacio sin fronteras de la lectura.⁷⁰

Las normas que se nos presentan como las más universales por su existencia y por su uso –tales como el orden de sucesión cronológico y el lazo de parentesco entre el autor y su obra– son nada más que maneras relativas, entre tantas otras, de abordar el sentido de la literatura. La génesis de una obra en el tiempo histórico y en la vida de un autor, es el momento más contingente y más insignificante⁷¹

A diferencia de Blanchot, para quien su encuentro con Borges fue sobre todo casual, Genette descubrirá en Borges tanto una fuente de inspiración para construir su propia noción de qué es la literatura, como una obra ideal para ejemplificar sus teorías sobre la intertextualidad.⁷²

Probablemente la referencia más popular a la obra de Borges en este contexto cultural francés corresponda a la realizada por Michael Foucault en 1966, en las primeras líneas de *Les mots et les choses*:

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía–, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita “cierta enciclopedia china” [...] En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar *esto*.⁷³

La cita corresponde al relato “El idioma analítico de John Wilkins”, de *Otras inquisiciones*, y Foucault lo toma como punto partida para exponer, a lo largo de todo el prefacio, el sentido que llevará su posterior argumentación. Sobre la lectura que hace Foucault de Borges, anota⁷⁴ Rodríguez Monegal:

Foucault va incluso más lejos que Blanchot y Genette, ya que estos sólo intentaron revelar algunos de los conceptos subyacentes en la obra de Borges. [...] [Foucault, en cambio] apunta al centro de la escritura borgiana: una empresa literaria que se basa en la “total” destrucción de la literatura y que a su vez (paradójicamente) instaura una nueva literatura; una “écriture” que se vuelve sobre sí

⁷⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁷¹ *Ibid.*, p. 209.

⁷² Genette sobre su primera lectura de Borges: “On ne peut dénier, au moins à Valéry, le rôle de refondateur moderne de la poétique, ni à Borges une vision panoptique de la Bibliothèque universelle, vision à quoi je dois peut-être encore l’essentiel de ma conception de la littérature, et un peu au-delà. J’ai toujours le souvenir de cette matinée du printemps 1959 où, “découverte” somme toute tardive, j’achetai dans une librairie du Quartier latin *Fictions et Enquêtes*, et commençai aussitôt de les lire pour ainsi dire ensemble, en oubliant de déjeuner, avec un “transport” analogue, toutes choses égales d’ailleurs, à celui de Malebranche découvrant le *Traité de l’homme* de Descartes.” (Gerard Genette, *Figures IV*, *apud* Julien Roger, op. cit., p. 110.)

⁷³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 1968, p. 1.

⁷⁴ Además de lo mencionado, Rodríguez Monegal sugiere otro paralelismo entre Foucault y Borges. Aunque curiosa, la observación me parece superflua e irresponsable, pues parece sugerir –sin argumentos– una influencia directa del argentino al francés: “Foucault indica en el primer párrafo [el tema central de su libro] nuestra práctica milenaria del Mismo y del Otro. [...] dos años antes Borges había titulado la última sección de su *Obra poética* (1964), con esas dos palabras, pero en este orden: “El Otro, el Mismo”. (Emir Rodríguez Monegal, “Borges y la *Nouvelle Critique*”, p. 388.)

misma para recrear, de sus propias cenizas, una nueva manera de escribir; un fénix, ay, no demasiado frecuente.⁷⁵

Por su parte Hidalgo Nácher considera que esta mención de Borges por parte de Foucault es en realidad un recurso estratégico a partir del cual el crítico francés transfiere la concepción de literatura de Blanchot al espacio de la especulación histórica y filosófica: “El pequeño fragmento de Borges permite llevar a cabo este movimiento que nace de una carcajada a través de la que el filósofo va a introducir como pórtico de su arqueología del saber el pensamiento excesivo de Blanchot.”⁷⁶ Entonces surge la siguiente duda: ¿por qué no referir directamente a Blanchot? O bien, a cualquier otro escritor francés de aquellos años. Ante esta disyuntiva Hidalgo Nácher sugiere un posible inconveniente ante estas elecciones: tanto Blanchot como otros autores conocidos de la época –por ejemplo, Robbe-Grillet–, seguían vivos y participaban activamente en distintas discusiones intelectuales del momento, de modo que referirlos como punto de partida para su arqueología del saber resultaba arriesgado. En cambio, añade Hidalgo Nácher:

Frente a todos ellos, y esto es fundamental, Borges es un autor canonizado que, desde por lo menos su recepción en *L’Herne*, aparece como un clásico exterior al campo literario e intelectual francés y, por lo tanto, a la vida. Así, si bien Borges es un escritor vivo, llega a Foucault con la distancia de la extraterritorialidad. Esa separación de espacios es fundamental para Foucault, quien en *Les mots et les choses* se propone definir grandes unidades discursivas. En su proyecto el autor no es una unidad pertinente; si es mencionado, es para hacer emerger a través de él el discurso de la época, su *episteme*.⁷⁷

Según su hipótesis, la obra de Borges aparece en el prefacio de *Les mots et les choses* gracias a la imagen de autor cosmopolita, sin origen ni nación, con la que fue presentado por Ibarra y Caillois a los lectores franceses. De modo que Borges no solamente deviene un candidato ideal por ser un escritor extranjero, externo al campo intelectual francés; sino también porque su obra ha sido “limpiada” de toda contingencia espacio-temporal, es “literatura pura” –o bien, “universal”:

Foucault, quien recibe a este Borges descontextualizado, no tiene necesidad de hacer ninguna referencia a su nacionalidad. Pues, como los artefactos de Borges, el discurso es para el filósofo una instancia externa. La falta de nombres propios permite que el discurso se mantenga en ese grado de impersonalidad que requiere la arqueología. [...] De esta manera, trata el saber no como

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 389-390.

⁷⁶ Max Hidalgo Nácher, *op. cit.*, p. 99.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 101.

algo de lo que se hace una experiencia, sino como algo que se observa externamente. Ese espacio internacional –esa lectura descontextualizada que habrá dominado durante mucho tiempo la recepción de Borges– permite hacer de los textos de Borges una muestra [...] del espacio literario de Maurice Blanchot.⁷⁸

Concuero con Hidalgo Nácher, creo que Foucault cita a Borges no porque tal relato posea un valor estilístico determinado, ni porque sea un punto de entrada a la poética del escritor argentino –como parece creer Rodríguez Monegal–, ni sus posibles alcances filosóficos; sino solamente porque tal relato ejemplifica la capacidad del argentino –que no es única, está por ejemplo la opción Blanchot– de producir monstruos discursivos. En otras palabras, lo que importa para la argumentación de Foucault es la risa que surge al leer una construcción discursiva que genera un orden impensable, a pesar de que ésta haya sido elaborada por elementos perfectamente pensables y en una sintaxis totalmente correcta:

La monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración consiste, por el contrario, en que el espacio común del encuentro se halla él mismo entre ruinas. Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio en el que podrían ser vecinas [...] ¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transcribe? ¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje? Pero éste, al desplegarlos, no abre nunca sino un espacio impensable. [...] El absurdo arruina el y de la enumeración al llenar de imposibilidad el *en* en el que se repartirían las cosas enumeradas. Borges no añade ninguna figura al atlas de lo impensable; no hace brotar en parte alguna el relámpago del encuentro poético; solo esquiva la más discreta y la más imperiosa de las necesidades; sustrae el emplazamiento, el suelo mudo donde los seres pueden yuxtaponerse. [...] Lo que se ha quitado es, en una palabra, la célebre “mesa de disección”.⁷⁹

Una vez que se ha planteado esta reflexión en el espacio de una obra literaria, Foucault comienza a cuestionar qué es lo que sostiene nuestros propios sistemas de clasificación, cuál es su fundamento –si acaso lo tiene. Estas preguntas convertirán en un problema los límites de nuestro propio conocimiento y sus condiciones de posibilidad. “El idioma analítico de John Wilkins” funciona como caballo de Troya a través del cual Foucault lleva problemas, que ha descubierto en la literatura, hacia las reflexiones históricas y filosóficas. Este mismo gesto fue realizado por Jacques Derrida, del otro lado del Atlántico, para comenzar su deconstrucción de la metafísica de la presencia.

En poco más de diez años la obra de Borges fue leída por algunas de las mentes francesas más prolíficas de su tiempo: a la distancia es posible observar un viaje

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 101-102.

⁷⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 2-3.

sorprendente, cuyo comienzo podemos datar en la mínima pero fecunda lectura de Blanchot de 1958; para luego ser un revulsivo importante en la juventud teórica de uno de los autores fundamentales del estructuralismo y la narratología como Genette; y por último su arribo a las páginas inaugurales de *Les mots et les choses* de Foucault, acompañando al pensamiento occidental en uno de los momentos claves de la teoría post-estructuralista.⁸⁰

2.1.3 Borges y Derrida, afinidades y diferencias

Por su parte Jacques Derrida parece continuar esta tendencia francesa, y refiere a la obra de Borges en varios de sus trabajos (las más de las veces como un punto de partida para discusiones que no se enlazan directamente con la obra del argentino). Sin embargo, la crítica posterior, incluso fuera del ámbito estadounidense de los términos *post-*, ha sido proclive a asociarlos por la similitud de ciertos planteamientos. Lamentablemente este ejercicio suele estar motivado por una búsqueda de primacía, de instaurar a uno u otro autor como el verdadero “innovador” –tarea superflua a mi parecer. Para exponer esto tal vez sea lo mejor recuperar dos trabajos con visiones diametralmente opuestas sobre el asunto.

En “Borges y Derrida” de 1979, Mario Rodríguez revisa detenidamente los postulados derridianos de *La gramatología* para recuperar el concepto de logocentrismo, entendido éste como: “una metafísica de la escritura fonética [...] [que] ha disimulado siempre el modo de producción de la escritura en aras del fonetismo. La escritura es confinada a la secundariedad en cuanto ella ‘representa’ los sonidos, es decir, primero está el sonido, la articulación verbal y seguida la letra, la representación gráfica.”⁸¹ Derrida parte de esta primicia para regresar a uno de los temas centrales de toda su obra filosófica: la determinación del ser como presencia.

el fonocentrismo se confunde con la determinación historial del sentido del ser en general como presencia, con todas las sub-determinaciones que dependen de esta forma general y que organizan

⁸⁰ Una imagen sintética de las lecturas de la obra borgeana por parte de la intelectualidad francesa: “En ese intervalo se ha consumado la comunicación de una cierta imagen del pensamiento con una cierta imagen de la literatura: la que hace de la literatura y del pensamiento justamente una imagen. Esa imagen de la literatura se la debemos a Blanchot; y su traspaso al ámbito del pensamiento, a Foucault. Borges, en todo ello, será aquel que, desde la otra orilla y en silencio, permite llevar a cabo ese movimiento.” (Max Hidalgo Nácher, op. cit., p. 106.)

⁸¹ Mario Rodríguez, “Borges y Derrida”, *Revista chilena de literatura*, 13 (1979): 77.

en ella su sistema y su encadenamiento historial [...] El logocentrismo sería, por lo tanto, solidario de la determinación del ser del ente como presencia.⁸²

De modo similar a su conferencia de 1966, Derrida opondrá al término privilegiado su contraparte para invertir la subordinación naturalizada entre ellos, de tal modo que el filósofo negará la anterioridad del habla respecto a la escritura: si lo que confiere a aquella primacía sobre ésta descansa en la presencia del emisor y/o receptor, entonces Derrida argumentará que toda condición de posibilidad para un discurso es la ausencia. La deconstrucción del origen para desestabilizar las jerarquías establecidas en la metafísica será una constante en toda la obra derridiana⁸³.

De acuerdo con Rodríguez la obra de Borges estaría inscrita dentro de este complejo acto subversivo derridiano, pues:

Es evidente que hay en Borges un privilegio del significante y no hay, por lo tanto, una represión de la escritura. Sus textos más definitivos no se muestran como la producción de un sujeto (autor, creador, vate) sino como la transformación de otros textos. Ningún texto borgiano importante es comprensible sino en cuanto remite a otro texto, en cuanto se constituye a partir de la traza en él de otros elementos de la serie textual.⁸⁴

Resulta significativo la calificación de “definitivos” o “más importantes”⁸⁵ de aquellos textos borgianos que el crítico considera equiparables a la postura derridiana. Aunque interesante, la propuesta me parece fallida. La “serie textual” sin la cual serían “incomprensibles” los textos de Borges, parece estar más cerca de una forma de intertextualidad vagamente definida (y que por tanto podría equipararse a infinidad de obras literarias) que de un proceso deconstructivista de la presencia metafísica.

De aquí se infiere que los textos de Borges soportan dos lecturas posibles: la logocéntrica y la no logocéntrica. La primera, envuelta en la metafísica de la presencia, busca siempre el sentido del texto en la *anterioridad*: el sujeto, la conciencia, lo real [...] / La otra lectura es la no logocéntrica,

⁸² Jacques Derrida, *De la gramatología*. 1986, p. 19.

⁸³ Al respecto comenta Derrida: “Archi-escritura, primera posibilidad del habla, luego de la “grafía” en un sentido estricto, lugar natal de la “usurpación” denunciada desde Platón hasta Saussure, esta huella es la apertura de la primera exterioridad en general, el vínculo enigmático del viviente con su otro y de un adentro con un afuera: el espaciamento. El afuera, exterioridad “espacial” y “objetiva” de la cual creemos saber qué es como la cosa más familiar del mundo [...] no aparecería sin la grama, sin la diferencia como temporalización, sin la no-presencia de lo otro inscrita en el sentido del presente [...]. La presencia ausencia de la huella, aquello que no tendría que llamarse su ambigüedad sino su juego [...] lleva en sí los problemas de la letra y del espíritu, del cuerpo y del alma y de todos los problemas cuya afinidad primitiva hemos recordado. Todos los dualismos [...] son el tema único de una metafísica cuya historia debió tender toda hacia la reducción de la huella. La subordinación de la huella a la presencia plena que se resume en el logos, el sometimiento de la escritura bajo un habla que sueña con su plenitud, tales son los gestos requeridos por una onto-teología que determina el sentido arqueológico y escatológico del ser como presencia [...]” (Ibid., p. 92.)

⁸⁴ Mario Rodríguez, op. cit., p. 82.

⁸⁵ La moda interpretativa de Borges como autor cosmopolita –y por extensión, no argentina- provocó el olvido de buena parte de su obra que solamente hasta los noventa se leerá con atención. *Vid.* Rafael Olea Franco, “Sobre la difusión de Borges en el mundo”.

que entiende el texto como transformación de otro, como problema de escritura, como el juego gobernado por la traza.⁸⁶

Un buen ejemplo de cómo se simplifican procedimientos derridianos a la llana intertextualidad puede encontrarse en la lectura que realiza Rodríguez de “El Sur”. Según él, la supuesta interpretación “no logocéntrica” se lograría a partir de la recuperación de la “serie textual” que deja su traza en dicho relato, en este caso sería el *Martin Fierro* de José Hernández. Con base en esto el relato borgiano podría comprenderse como la cifra de la historia argentina en el símbolo del duelo de cuchillos. Creo yo que ante una lectura tan generalizadora como ésta uno puede afirmar que tal ejercicio podría realizarse con cualquier historia de cuchilleros que fuese posterior (o tal vez incluso anterior) al poema de Hernández, encontrándole hermanos teóricos a Derrida a través de toda la historia literaria argentina.

En 1985 Emir Rodríguez Monegal publicó “Borges & Derrida: Boticarios”. En el inicio el crítico explicita su postura general respecto a ambas obras:

Siempre me ha resultado difícil leer a Derrida. No tanto por la densidad de su pensamiento y el estilo moroso, redundante, repetitivo en que éste aparece desarrollado, sino por una causa completamente circunstancial. Educado en el pensamiento de Borges desde los quince años, muchas de las novedades de Derrida me han parecido algo tautológicas. No podía entender cómo tardaba tanto en llegar a las luminosas perspectivas que Borges había abierto hacia ya tantos años. La famosa “destrucción” me impresionaba por su rigor técnico y la infinita seducción de su espejo textual pero me era familiar: la había practicado en Borges *avant la lettre*.⁸⁷

Como agregado anecdótico, Rodríguez Monegal conoció a ambos autores en cuestión. Frecuentó a Borges desde la década de los cuarenta, y fue uno de los principales difusores y defensores de su obra en EE. UU.⁸⁸ En cambio el encuentro con Derrida fue más tardío, y en parte justificó la escritura de su ensayo:

A partir de esa entrevista (que ocurrió en el Ezra Stiles College el 2 de mayo de 1984), me he animado a componer esta crónica de una lectura doble de Borges y de Derrida que en su interlínea aprovecha el concepto operativo de la destrucción. No se quiera ver aquí un ejercicio del tipo de “Borges, precursor de Derrida.” Este trabajo propone otro camino.⁸⁹

⁸⁶ Mario Rodríguez, op. cit., p. 84.

⁸⁷ Emir Rodríguez Monegal, “Borges y Derrida: Boticarios”, *Universidad de México: Revista de la UNAM*, 40 (1985): 6.

⁸⁸ Vid. Roberto González Echevarría, Emir Rodríguez Monegal e Isabel C. Gómez, “Interview: Emir Rodríguez Monegal”, *Diacritics*, 4 (1974): 38-43.

⁸⁹ Emir Rodríguez Monegal, “Borges y Derrida: Boticarios”, p. 7.

Ahora bien, las dos citas anteriores parecen contradecirse, ¿práctica o no Borges la deconstrucción *avant la lettre*? Creo que el crítico uruguayo no responde del todo a esta pregunta. Su texto está más interesado en señalar una coincidencia entre su trabajo crítico sobre la obra de Borges (en relación al parricidio como clave interpretativa) y ciertos postulados derridianos presentes en “La farmacia de Platón”. El argumento se centra en el mito sobre el origen de la escritura relatado en el *Fredo*. Según éste, el dios Thot (Theuth o Zod) ofrece la escritura como regalo al rey Thamous. Según Thot la escritura mejoraría la memoria de los egipcios (remedio), pero el rey opina lo contrario y asegura ésta hará a sus súbditos más olvidadizos, pues con la escritura dejarán de cultivar la memoria (veneno). Si bien Rodríguez Monegal refiere brevemente los temas tratados por Derrida en “La farmacia de Platón”, se limita a examinar sólo aquellos que hagan referencia al mito antes mencionado:

El rey no sabe escribir pero esta ignorancia no lo disminuye porque él no necesita escribir: él habla, dice y dicta y su palabra basta. Por eso el rey-dios-que-habla actúa como un padre. Rechaza el *pharmakon* (la escritura) para mejor vigilarla. Este padre convierte al hijo en escritura. La especificidad de la escritura, apunta Derrida, se referiría a la ausencia (negación de la misma) del padre. Esa ausencia puede modalizarse de distintas maneras: haber perdido al padre, de muerte natural o violenta, por un parricida [...] etc. De ahí que la conclusión sea obvia: el deseo de la escritura está indicado, es designado, denunciado como el deseo del orfelinato y la subversión parricida. El *pharmakon* es un regalo envenenado. (El otro sentido de la palabra en griego es veneno). En tanto que la palabra oral está viva y tiene un padre vivo, la escritura no es huérfana sino parricida.⁹⁰

La interpretación que realizó Rodríguez Monegal de la obra de Borges tiene fuertes tendencias biográficas. Recupera varias anécdotas referidas por el propio escritor argentino sobre su infancia y la génesis de ciertos relatos. Según Rodríguez Monegal, de niño Borges había sido encomendado por su padre la tarea de continuar su trabajo de escritor, que éste ya no podía realizar por su temprana ceguera (en este punto su escritura no sería parricida, pues estaría avalada por el padre). En alguna ocasión Borges refirió que escribió su primer relato⁹¹ luego de tener un accidente en el que se golpeó la cabeza.⁹² Rodríguez Monegal

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 8.

⁹¹ La anécdota se refiere al origen de “Pierre Menard, autor del Quijote”. Sin embargo tal anécdota falsea la realidad, pues tal relato no fue el primero que Borges escribió. El primero fue “Hombres pelearon” (1928), reescrito en dos ocasiones “Hombres de las orillas” (1933) y “Hombre de la esquina rosada” (1935). Además, en otra ocasión Borges refiere una historia similar para el origen de otro de sus textos. Ricardo Piglia lee estas historias autobiográficas como guiños que muestran el punto de partida las dos vertientes principales de la obra borgiana. Vid. Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción*.

interpreta esta anécdota como un “ritual de suicidio simbólico”, pues marca el inicio de una nueva literatura borgiana que: “habrían de destruir, o desconstruir, para siempre esa misma literatura que su padre admiraba y no había podido realizar. El parricidio implícito en la escritura se realiza aquí, [pues] [...] ausente el padre [...], Borges se ha convertido en huérfano.”⁹³ También relaciona esta interpretación con la obsesión borgiana de calificarse como un lector o comentarista (hijo) en oposición a la de autor (padre) de sus propios textos y con ciertas referencias en su obra como: “calificar a los espejos y la paternidad de abominables porque multiplican el número de los hombres. Otra vez, la asunción de la máscara del hijo. Borges sólo podía escribir (ser autor) si se persuadía, falsamente al fin, que no era el autor sino el lector de sus propios textos.”⁹⁴ Sin duda hay similitudes entre Borges y Derrida, pero éstas distan mucho de ser una confirmación de que el proyecto filosófico derridiano esté contenido o prefigurado en la obra borgeana. Incluso Rodríguez Monegal debe señalar tal disparidad, primero en relación a su interpretación crítica: “La afinidad de esta lectura con la que practica Derrida sobre el texto de *Fedro* es evidente, como también es evidente la diferencia en la densidad filosófica de ambas interpretaciones.”⁹⁵ Y luego de modo general entre las obras de ambos autores:

Las coincidencias son inevitables ya que leemos a Derrida y a Platón a partir de Borges. [...] la lectura anacrónica es inevitable. Impregnados de Borges reconocemos a Borges en todo texto anterior o paralelo. En la entrevista de 1984, Derrida había observado con alguna delicada ironía que cuando se está muy cerca de un texto, ‘sólo se ven las coincidencias’.⁹⁶

Me parece que en el señalamiento del filósofo francés hay una pequeña reprimenda al crítico uruguayo por elaborar tal comparación. Lo que vuelve relevante para Derrida el mito platónico de la escritura no está en sí en el relato –no hace un análisis textual *per se*–, lo que busca a partir del mito es demostrar que la base del pensamiento platónico depende en gran medida de la primacía de la voz (logos) sobre la escritura. De nuevo, Derrida está

⁹² La lógica detrás de tal experimento debe entenderse de acuerdo con el momento biográfico al que refiere. Antes de la publicación de *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges era conocido principalmente como poeta. Por lo tanto fallar al escribir un relato, en oposición a un poema, sería una confirmación más soportable de que el accidente había dañado sus capacidades literarias.

⁹³ Emir Rodríguez Monegal, “Borges y Derrida: Boticarios”, p. 10.

⁹⁴ Ídem.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 12.

desestabilizando las bases de la metafísica al analizar la dicotomía fundacional de presencia/ausencia. El mito está ahí solamente como un punto de partida. En otras palabras, es el mismo movimiento que realiza Foucault al iniciar *Les mots et les choses* con una cita de Borges.

Creo que buena parte de los críticos que han señalado afinidades entre ambos autores han cometido un error doble. Primero, han establecido una identidad entre el filósofo francés y la deconstrucción, como si tal procedimiento fuese exclusivo de éste. Olvidan que Derrida nunca se consideró creador de la deconstrucción, pues tal estrategia –en especial fuera del ámbito filosófico– está presente en muchos autores anteriores a él. En segundo lugar, han descubierto procedimientos similares a la deconstrucción derridiana en otros autores y han reinterpretado estos usos –las más de las veces estrictamente literarias– como proyectos filosóficos similares o iguales al trabajo del francés. Olvidan que Derrida busca deconstruir la metafísica –así, con el objeto directo incluido. Sin duda es posible tomar ciertas estrategias de la deconstrucción derridiana para aplicarlas en distintos proyectos que poco o nada tienen que ver con esa dicotomía clave de la metafísica. El problema ocurre cuando estas lecturas no son conscientes de que tal ejercicio no es como tal derridiano, sino simplemente un uso más de la deconstrucción. Es más, creo que dicha estrategia es más común de lo que los académicos contemporáneos queremos aceptar y que en las polémicas literarias ha tenido una presencia notable.

Fuera de estos ejemplos, y recordando los trabajos más recientes sobre Borges, Derrida y la postmodernidad, la mayoría de las ocasiones en las que se habla de una deconstrucción borgiana, como prueba de la relación cercana entre el argentino y el francés, nos encontramos con que los ejemplos referidos corresponden a luchas políticas por la legitimidad literaria realizadas por el escritor argentino. Así, por ejemplo, la falsa modestia de Borges servía como un recurso retórico que neutralizaba a sus detractores y al mismo tiempo instigaba a sus seguidores a pronunciarse en su favor. Lo que Rodríguez Monegal

lee desde la biografía y la psicología como un gesto parricida sin duda es posible, pero es necesario recordar que también habían intenciones políticas reales –con consecuencias reales– en el gesto borgiano de calificarse como lector antes que como autor. En un ensayo muy citado de Borges, el escritor argentino invierte la jerarquía entre lectura y escritura como base valorativa de la literatura:

Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito [...] La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. 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 leída⁹⁷

Lo que nunca suele decirse ante tal afirmación es el contexto en el cual está enunciada. Borges escribe una defensa de Bernard Shaw, y la inversión entre lectura/escritura es el argumento que le permite legitimar la obra del escritor irlandés y posicionarla por encima de la de otros autores. Esto está claramente señalado hacia el final de su ensayo: “Los temas fundamentales de Shaw son la filosofía y la ética: es natural e inevitable que no sea valorado en este país, o que lo sea solamente en función de algunos epigramas. [Al argentino] la filosofía no le interesa. La ética tampoco.”⁹⁸ Claro está que esta lectura no agota las posibilidades de lo postulado por Borges en este ensayo, pero es un buen indicio de qué usos le da Borges a esta estrategia retórica de invertir dicotomías fundadoras de ciertas certezas del mundo literario (a la deconstrucción diría un académico postmoderno). Del mismo modo Borges cuestionará la relación jerárquica entre escritor precursor y sucesor en “Kafka y sus precursores”⁹⁹, entre el texto originario y secundario en “Las versiones homéricas”¹⁰⁰, entre lo nacional y lo extranjero en “El escritor argentino y la tradición”¹⁰¹, etc. Cada uno de estos ensayos está inscrito en un contexto real y por tanto en polémicas específicas. Y sobre todo, estas intervenciones responden a una necesidad de construir una literatura propia. Borges fundó su obra a partir de la apropiación de géneros

⁹⁷ J. L. Borges, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, en *Otras inquisiciones*. 1997, pp. 238-239. [1ª ed. argentina, 1952].

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 241-242.

⁹⁹ J. L. Borges, “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones*, pp. 162-166.

¹⁰⁰ J. L. Borges, “Las versiones homéricas”, en *Discusión*. 1997, pp. 129-139 [1ª ed. argentina, 1932].

¹⁰¹ J. L. Borges, “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión*, pp. 188-204. [2ª ed., 1957].

literarios menores y autores nacionales y extranjeros poco reconocidas en su contexto, por lo tanto todas las negaciones realizadas en sus ensayos deben leerse no solamente como posibles deconstrucciones derridianas o postmodernismos *avant la lettre*, sino también y sobre todo en relación a la necesidad de generar un nuevo espacio de inteligibilidad para su obra. Cuando Borges desestabiliza estas dicotomías no está dialogando sobre los presupuestos de la metafísica (no está siendo derridiano), sino con las comunidades literarias argentinas y occidentales que las han naturalizado, pues son ellas las que tienen el poder de legitimar su obra. Negar la primacía estilística como valor literario le permite hablar de lo policial y otros géneros menores, le permite escribir en géneros menores pues lo importante es la intertextualidad que éstos generen y no su forma, etc.; negar a los precursores como fuerzas canónicas estables e inamovibles abre la posibilidad de escalar peldaños en la ciudad de las letras y lo justifica para encontrar asociaciones distantes entre autores, etc.; negar la importancia de las obras originarias sobre las traducciones y de lo nacional sobre lo foráneo, lo legitima a tratar en su obra cualquier tema literario a su antojo, y validan sus lecturas extranjeras, etc. Todas las inversiones borgianas están desembarazadas de las discusiones estadounidenses del *post-modernism* y del proyecto filosófico derridiano. De modo esencial estas inversiones borgianas responden a una búsqueda de legitimidad en las comunidades literarias a las que pertenece, son como señala Ricardo Piglia, “lecturas estratégicas”.

Y si bien Borges se caracterizó por ser un buen polemista, es obvio que no fue el único en realizar operaciones discursivas similares para salir adelante en la política de las letras. Tal vez un ejemplo sea suficiente para comprobar esta hipótesis. En “El escritor argentino y la tradición” Borges defiende su propia obra al menoscabar la postura que privilegia los temas nacionales sobre los extranjeros en el quehacer del escritor argentino “auténtico”:

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo estadounidense, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental. Se pregunta si esta preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial: “por eso –dice– a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental”; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.¹⁰²

Si Borges se hubiese quedado en el nivel de las discusiones de la superioridad de una perspectiva sobre la otra no habría salido de la mera oposición entre nacional/extranjero. Por eso el inicio de la cita anterior es significativo de cómo está refutando Borges la polémica: niega a un problema de legitimidad literaria su calidad de problema. El gran gesto retórico e interpretativo está pues en ser consciente de que estas oposiciones no tienen ningún sustento determinante detrás de ellas (es “esbozar un paso fuera de la filosofía”¹⁰³ dirían los académicos derridianos, pero lamentablemente para ellos no se está hablando aquí de filosofía). Este mismo gesto fue realizado años antes por Alfonso Reyes en medio de una polémica similar ocurrida entre escritores mexicanos “nacionalistas” y “universalistas”:

La lengua que hablamos nos ha venido de otra parte. Cierto que nosotros también, en una apreciable proporción, vinimos de otro mundo. Pero lo mismo pasa a todos los pueblos y razas, y de ello nadie se duele, ni nadie saca estorbosas consecuencias para su literatura y sus artes. La naturaleza está hecha de vasos comunicantes, y no hay que temer al libre cambio en el orden del espíritu. [...] Todo lo que venga a nosotros, por nosotros será adoptado. [...] Hay problemas que se resuelven con negarles la categoría y la dignidad de problemas: tal el que nos ocupa.¹⁰⁴

Ahora bien, Borges va más allá que Reyes y juega con la posibilidad de que la posición marginal del argentino respecto a la cultura occidental puede ser un elemento a su favor. De nuevo otra inversión de opuestos naturalizados (originario/secundario) y por tanto doble legitimación: no solamente su obra es válida como argentina porque es occidental, sino que su posición secundaria en este contexto es privilegiada porque le permite una

¹⁰² J. L. Borges, “El escritor argentino y la tradición”, pp. 198-199.

¹⁰³ Jacques Derrida, “La estructura, el signo [...]”, p. 390.

¹⁰⁴ Alfonso Reyes, “Lo mexicano y lo universal”, en *Cartilla moral*. 2010, p. 76.

mayor posibilidad de innovación. De este modo Borges invierte uno de los argumentos centrales de la tendencia nacionalistas, pues su objeción contra la recepción de lo extranjero descansaba en la idea de que se subordinaría su obra a la de los autores europeos asimilados –y por tanto sería menos original. Al final de su ensayo, Borges resume su postura señalando la artificialidad del calificativo de “argentino” utilizado por sus opositores: “Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.”¹⁰⁵ De nuevo en el contexto mexicano podemos encontrar un movimiento análogo, Jorge Cuesta realizó un gesto similar –o incluso podría decirse, más radical. Cuesta comienza su respuesta a Samuel Ramos con una afirmación contundente: “El nacionalismo es una idea europea que estamos empeñados en copiar.”¹⁰⁶ La pequeña nota de periódico le bastará al poeta mexicano para, desde una revisión atenta de la historia del concepto de nación, desestabilizar la posición privilegiada de lo nacional. En este sentido se podría decir que cumple al pie de la letra la consigna derridiana sobre la deconstrucción: “Un cuestionamiento de este tipo, sistemático e histórico, no sería ni un gesto filológico ni un gesto filosófico en el sentido clásico de las palabras. Inquietarse por los conceptos fundadores de toda la historia de la filosofía, deconstruirlos, no es hacer profesión de filólogo o de historiador clásico de la filosofía.”¹⁰⁷ Excepto, claro está, que Cuesta no hablaba de conceptos fundadores de la filosofía, sino de los conceptos fundadores de lo nacional en el ámbito literario.

Si como críticos estamos dispuestos a reconocer que ciertas estrategias discursivas de la deconstrucción han sido practicadas por Borges, Reyes, Cuesta y seguramente por infinidad de nombres de distintas latitudes y épocas, también debemos de reconocer que

¹⁰⁵ J. L. Borges, “El escritor argentino y la tradición”, p. 203.

¹⁰⁶ Jorge Cuesta, “La nacionalidad mexicana”, en *Obras*. 1994, p. 21.

¹⁰⁷ Jacques Derrida, “La estructura, el signo [...]”, p. 390.

tales usos no son de modo alguno equivalentes al trabajo filosófico de Derrida. Descubrir similitudes entre ciertas operaciones discursivas realizadas por Derrida y polémicas literarias entre diversos autores es una simple observación sobre cómo se puede cuestionar una jerarquía naturalizada, postular equivalencias entre la obra filosófica de Derrida y dichos autores es un salto interpretativo con muy pocos fundamentos. Peor aun cuando este salto interpretativo es una de las bases críticas que permite leer a Borges como un autor postmoderno. Creo que Ricardo Piglia ha dicho esto de mejor manera:

Quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee. La ficción es también una posición del intérprete. No todo es ficción (Borges no es Derrida, no es Paul de Man), pero todo puede ser leído como ficción. Lo borgeano (si eso existe) es la capacidad de leer todo como ficción y de creer en su poder. La ficción como una teoría de la lectura.¹⁰⁸

2.2 Borges en EE. UU. de América, hacia el *post-modernism*

2.2.1 La recepción inicial de la obra de Borges en EE. UU. de América

A la favorable y vertiginosa recepción de la obra de Borges en Francia, le siguieron las de otros países europeos, como Italia (1955) y Alemania (1959). Si bien en EE.UU las primeras traducciones de la obra borgeana aparecen desde finales de la década de los cuarenta, estas no serán recibidas con entusiasmo por los lectores estadounidenses. Según Jaime Alazraki, entre 1948 y 1959, diversas revistas académicas estadounidenses publicaron relatos de Borges¹⁰⁹.

De acuerdo con James Remington Krause, durante los años treinta y cuarenta fue de vital importancia la “Política de buena vecindad” del presidente Franklin Delano Roosevelt, que impulsó el intercambio intelectual entre EE. UU. y América Latina:

Nelson Rockefeller promoted the study of Spanish and Portuguese, cultural conferences, and translations of Works as an anti-Nazi ploy during World War II. Waldo Frank and Blanche and Alfred Knopf promoted Latin American literature before, during, and after World War II. Likewise, the bilingual magazine *The Plumed Horn /El Corno Emplumado* also sought to bring

¹⁰⁸ Ricardo Piglia, “¿Qué es un lector?”, *El último lector*. 2015, p. 25.

¹⁰⁹ En diez años se traducen al inglés siete de sus cuentos. El primero fue: “El jardín de senderos que se bifurcan” traducido por Anthony Boucher [...] apareció en agosto de 1948, en *Ellery Queen's Mystery Magazine* [...] Le siguió ‘El Zahir’, aparecido en 1950, en la revista *Parisian Review*, en traducción del escritor estadounidense Dudley Fitts [...] En 1956, se publica ‘El milagro secreto’ en traducción de Harriot de Onís, incluida en un volumen titulado *Cuentos y relatos en español*. Le siguen ‘Deutches Requiem’ (traducido por Julian Palley y publicado en 1958 en el No. 14 de la revista *New World Writing*); ‘La lotería en Babilonia’ (traducido por John M. Fein y publicado en el otoño de 1959 en la revista *Prairie Schooner*); ‘La espera’ (traducido por James E. Irby en 1959 y publicado en el número de junio de la revista *Américas*); ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’ (traducido también por James E. Irby en 1961 y publicado en el No. 18 de la revista *New World Writing*) (Jaime Alazraki, “Reflexiones sobre la recepción [...]”, p. 339.).

attention to Latin American avant-garde poetry. Publishers received financial support as an incentive to visit Latin America, view its literary scene, and publish works in translation.¹¹⁰

Aunque en los cincuenta el financiamiento gubernamental comenzaba a menguar, algunos promotores como Frank y Alfred Knopf continuaron publicando traducciones de obras latinoamericanas. Será pues en el ocaso de este proyecto editorial que la obra de Borges comenzará a ser transmitida en algunas revistas especializadas sin éxito alguno. Esto puede explicarse parcialmente a partir de la revisión de qué tipo de obras se buscaba importar: autores como Ciro Alegría y Jorge Amado merecieron traducciones pues representaban el exotismo latinoamericano. Por lo tanto es comprensible que la narrativa borgeana, acusada por Giusti en 1942 de no representar “lo nacional”, generara escaso interés entre los editores estadounidenses¹¹¹. Empero a inicios de los sesenta el proceso de recepción de la obra de Borges en EE. UU. comenzará a ganar tracción gracias a varios factores. Para Alazraki hay dos eventos de 1961 que provocaron este cambio. Por un lado el Premio Formentor, que tuvo una: “considerable repercusión en el mundo literario estadounidense y en la recepción de un escritor que hasta entonces había sido un autor ‘desconocido’”¹¹², por el otro:

el primer viaje de Borges a los EE. UU. como profesor visitante de la Universidad de Texas, en Austin, donde dictó dos seminarios sobre Lugones y sobre la Literatura Argentina, tuvo lugar en 1961. [...] Borges viajó extensamente por el interior de los EE. UU. y dio un nutrido número de conferencias en las universidades más importantes: en New Mexico y California, en Washington y Nueva York, en Columbia, Yale y Harvard, en la Biblioteca del Congreso y en la OEA.¹¹³

A pesar de no contar todavía con ninguna traducción al inglés, un selecto grupo de la academia estadounidense conocía la obra borgeana en su idioma original gracias a las vastas bibliotecas universitarias. Así mismo, las revistas correspondientes a los departamentos de

¹¹⁰ James Remington Krause, *Translation and the reception and influence of Latin American literature in the United States*. 2010, p. 23.

¹¹¹ Al respecto Remington Krause escribe: “Initially, Borges was overlooked and dismissed by both Waldo Frank and Blanche Knopf during their respective scouting trips to Latin America. [...] Frank called Borges ‘his generation’s finest stylist,’ but he criticized him for ‘brazenly [devoting] his genius to a literature of fantasy and utter escape’. Frank, as Rostagno explains, ‘avoided anything that did not overtly deal with American landscape and folklore’. Borges did not [...] ‘represent’ the image of the Latin American writer that would entice American publishers’ with ‘local color’ and ‘folksy marks’ of a regional writer [...] Knopf also overlooked Borges, selecting Eduardo Mallea ‘as the representative Argentina author.’ [...] She continues: ‘Perhaps the fact that Borges did not write novels [...] explains why his work did not appear as attractive to the publisher’. Levine echoes Rostagno’s assessment: ‘Knopf’s rejection of Borges was symptomatic of a patronizing English-speaking world unable to appreciate that something of great literary significance was brewing on the ground in Latin America.’” (Ibid., pp. 44-45.)

¹¹² Jaime Alazraki, “Reflexiones sobre la recepción [...]”, p. 339.

¹¹³ Ibid., pp. 339-340.

español, de dichas universidades, daban noticia¹¹⁴ de las publicaciones del escritor argentino en su país natal.

Por último refiere a un grupo de escritores y críticos latinoamericanos invitados como profesores visitantes o conferenciantes para hablar de sus propios trabajos de crítica o creación, y señala: “Los más regresaban a sus países de origen; otros, invitados a enseñar, se quedaban en las mismas universidades donde habían sido visitantes. Fueron los que actualizaron el panorama de las literaturas hispanas en la universidad estadounidense. Es el caso de Raimundo Lida y de Enrique Anderson Imbert.”¹¹⁵ Este último será uno de los primeros promotores de la obra de Borges en EE. UU. Anderson Imbert fue un crítico y escritor argentino que había participado en momentos claves de la vida profesional de Borges: participó en la encuesta de la revista *Megáfono* en 1933 y en la polémica del Premio Nacional de Literatura de 1942 (colaboró en el número especial de *Sur*, “Desagravio a Borges”). Entre 1942 y 1965 Anderson Imbert trabajó como docente en la Universidad de Michigan, por lo que no es difícil asumir¹¹⁶ que: “incluyera autores hispanoamericanos contemporáneos y en particular escritores argentinos y que entre ellos figurar Borges que ya entonces era el más importante.”¹¹⁷

Lo que Alazraki omite de esta imagen de la academia estadounidense es, creo yo, la razón capital por la cual tanto las universidades como las editoriales estadounidenses tomaron tanto interés en la literatura latinoamericana. Para Remington Krause la recepción de estas obras en EE.UU. durante los años sesenta no puede explicarse sin tener en consideración la revolución cubana y las repercusiones que ésta tuvo en la política cultural estadounidense:

¹¹⁴ Alazraki enumera algunas reseñas: “*Revista Hispánica Moderna* de la Universidad de Columbia datan de 1945 (*sobre Poemas, 1923-1953*) [...] otras de 1947 (*sobre Ficciones*) y de 1954 (*sobre Historia de la eternidad y El Aleph*). [...] [Y en la revista], *Books Abroad*, de la Universidad de Oklahoma, [aparecen reseñas de] [...] una decena de títulos que van de la edición de *Historia universal de la infamia* [...] hasta *Antología personal*.” (Ibíd., p. 340.)

¹¹⁵ Ibíd., p. 340.

¹¹⁶ Yates, alumno de Imbert, confirma esta hipótesis: “En 1945, en Ann Arbor (Universidad de Michigan), oí el nombre de Borges por primera vez en una clase que dictaba Enrique Anderson Imbert. Uno de los textos era la colección de relatos que incluye los cuentos de la primera parte de *Ficciones* publicada por *Sur* en 1941 bajo el título *El jardín de los [sic] senderos que se bifurcan*.” (Donald A. Yates, James Irby, et al., “On translating Borges”, en *Simply a Man of Letters*. 1982, apud Jaime Alazraki, “Reflexiones sobre la recepción [...]”, pp. 242-243.)

¹¹⁷ Jaime Alazraki, “Reflexiones sobre la recepción [...]”, p. 340.

Throughout the 1960s, the United States government created a number of programs and research centers [...] to reach out to the Spanish American intelligentsia during this period in order to quell anti-American sentiment. Kennedy said the following to the founding members of the Inter-American Committee: “We don’t want to see the artistic and intellectual life used as a weapon in a cold war struggle [...]” In 1962 the Inter-American Foundation for the Arts (IAFA) was established, led by Rodman Rockefeller. [...] IAFA attempted to establish a grant program and center that subsidized translations of Latin American literature. [...] the IAFA redefined its role, “merging in 1967 to become known as the Center for Inter-American Relations.” The center, led by David Rockefeller, [...] established a structure to train translators and then match them with authors, texts, and publishers. A committee composed of professors, writers, critics, and translators—including Rodríguez Monegal, Rabassa, and Reid—oversaw the selection process. [...] As an institution, it selected the titles to be translated, paid the translation fees, provided the translators, guided its protégés through the New York publicity and editorial structure, worked to guarantee a successful reception and a good selling rate, and even paid airfare [...] to travel to a promotional event.¹¹⁸

El complejo panorama trazado por Remington Krause comprende los antecedentes institucionales de lo que posteriormente será el éxito editorial del Boom latinoamericano —lo cual habría que agregar la labor de las editoriales españolas. Si bien Borges no fue una figura central en este fenómeno editorial, resulta interesante comprobar que sus dos primeros libros traducidos en EE. UU. estuvieron a cargo de editoriales subsidiadas por la Fundación Rockefeller: New Directions Press y Grove Press. Asimismo el uruguayo Emir Rodríguez Monegal será una figura relevante en la crítica borgeana de los años subsecuentes. Por lo demás cabría la posibilidad de preguntarse si la Fundación Tinker, a través de la cual se invitó a Borges como profesor externo en la Universidad de Texas, estaba relacionada directa o indirectamente con el proyecto cultural del IAFA y similares.

Dos estudiantes de Anderson Imbert, Donald A. Yates y James E. Irby, que ya habían publicado traducciones de algunos relatos sueltos en revistas, serían los editores detrás del primer libro de Borges traducido al inglés. *Labyrinths*, de 1962, consistía en una selección de diversos textos divididos en tres secciones: “‘Fictions’ de *Ficciones* y *El Aleph*, ‘Essays’ de *Discusión* y *Otras inquisiciones*, y una sección que se titulaba ‘Parables’ con textos en prosa de *El hacedor*— e incluía muchos de los textos de Borges que luego llegaron a ser canónicos.”¹¹⁹ Mientras la editorial New Directions (la cual, según Wijnterp, se enfocaba en la “literatura experimental y modernista”): “se ocupaba de ciertos paratextos —

¹¹⁸ James Remington Krause, op. cit., pp. 29-31.

¹¹⁹ Lies Wijnterp, “Crear a Borges”, p. 79.

la (contra) cubierta, el prefacio— y de supervisar el proceso de traducción, los dos traductores-editores [Yates e Irby] tuvieron un papel decisivo en la selección de textos, en el título y, por supuesto, en la traducción.”¹²⁰

Si bien el título elegido (*Labyrinths*) generaba un paralelismo obvio con la colección francesa *Labyrinthes* de 1953 —y con la alemana *Labyrinthe: Erzählungen* de 1959—, reforzando la imagen del Borges laberíntico de Caillois; la colección estadounidense buscaba ofrecer a sus lectores una gama más amplia de la obra de Borges, con especial énfasis en dos características: su condición de “gran estilista”¹²¹ y su tendencia a trabajar temas filosóficos. Pero, ¿qué se entendía por estos calificativos y cómo se vieron reflejados en la selección de textos? Según Wijnterp:

Aunque sería superfluo e imposible clasificar los textos de Borges según una dicotomía que los divida entre textos filosóficos (o laberínticos) por un lado y argentinos por otro, también es cierto que se excluyeron cuentos como “El hombre de la esquina rosada”, “El muerto”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1892-1874)”, “El Sur” y “El fin”, cuentos quizás con un contenido más referencial y menos filosófico. Esta preferencia se confirmó en la introducción de Irby, en la cual se calificaba de “finest creations” a las “metaphysical fictions” (xviii) de *Ficciones* y *El Aleph*.¹²²

Si bien Irby había escrito ya una introducción¹²³, la editorial New Directions decidió buscar, a través de James Laughlin, un prologuista capaz de transferir capital simbólico a la obra de Borges —autor desconocido para el público estadounidense. Según Wijnterp, Laughlin había conocido la obra de Borges por intervención de Ocampo y años más tarde, a través del trabajo de su amigo Caillois. De modo que el editor estadounidense pidió a su amigo francés “que le aconsejara un nombre prestigioso en la literatura europea que pudiese prologar *Labyrinths*, quien le recomendó al francés André Maurois [...], escritor de novelas, biografías y cuentos de ciencia ficción muy apreciado en Estados Unidos, [quien] sería capaz de transferir a la traducción el prestigio del que carecían los jóvenes traductores-editores.”¹²⁴

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ De acuerdo con Wijnterp, la tesis de Borges como “gran estilista” fue desarrollada ampliamente por Irby en su tesis, *The Structure of the Stories of Jorge Luis Borges* (1962), *vid.* Lies Wijnterp, “Crear a Borges”, pp. 80-81.

¹²² *Ibid.*, p. 80.

¹²³ El prólogo original entregado por Irby a la editorial fue rechazado. Wijnterp reflexiona que este suceso es un indicio sobre la discrepancia entre el enfoque de la traducción de Yates e Irby y el mercado que deseaba penetrar la editorial New Directions, *vid.* Lies Wijnterp, “Crear a Borges”, pp. 81-82.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 82.

El prólogo de Maurois coincidía con la imagen de Borges creada por Ibarra varios años atrás. Se le presentaba como un escritor de ensayos y relatos cortos, omitiendo del todo la existencia de su obra poética: “Borges is a great writer who has composed only little essays or short narratives. Yet they suffice for us to call him great because of their wonderful intelligence, their wealth of invention, and their tight, almost mathematical, style.”¹²⁵ De nuevo se le presentaba como un autor “sin patria”, y por tanto “universal”, capaz de construir ficciones “fuera del espacio y el tiempo”: “Argentine by birth and temperament, but nurture on universal literature, Borges has no spiritual homeland. He creates, outside time and space, imaginary and symbolic worlds. It is a sign of his importance that, in placing him, only strange and perfect works can be called to mind.”¹²⁶ De este modo las interpretaciones de Caillois e Ibarra continuaban su intervención, aunque fuera tras bambalinas, en la recepción de la obra de Borges. Por lo demás, del mismo modo que las ediciones francesas, *Labyrinths* reforzaba la imagen de Borges cosmopolita con la exclusión de relatos como “El Sur” y “El fin”.

El otro libro de Borges traducido y publicado en 1962 fue *Ficciones*, a cargo de Grove Press –en colaboración con la editorial británica Weidenfeld & Nicolson. La editorial estadounidense había mostrado poco entusiasmo por la obra del argentino e incluso: “apoyó a Samuel Beckett en vez de a Borges en los encuentros en Formentor, [...] [no obstante] se comprometió a publicar el libro con el cual Borges había ganado el premio”¹²⁷. Con el fin de adelantarse a la competencia y por intervención del propio Borges¹²⁸, *Ficciones* fue una versión íntegra del libro original en vez de una antología de diversos textos. Tanto la traducción como la edición estuvieron a cargo de Anthony Kerrigan, quien a diferencia de

¹²⁵ André Maurois, “Preface”, en J. L. Borges, *Labyrinths, selected stories and other writings*. 1962, p. ix.

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ Lies Wijnterp, “Crear a Borges”, p. 83.

¹²⁸ *Idem*.

figuras como Caillois, Yates e Irby, tuvo poco poder en la construcción de una imagen del autor.¹²⁹

Por lo tanto se puede afirmar que los primeros importadores estadounidenses de la obra Borges reprodujeron –ya directa o indirectamente– la imagen del argentino construida por Caillois e Ibarra. En general siguieron excluyendo las referencias al contexto argentino –o latinoamericano– para reforzar su carácter universal; se omitía su obra poética para resaltar su obra narrativa y ensayística, y se continuó validando la asociación Borges-laberintos. Así resume Wijnterp este proceso inicial de importación: “Los editores [...] elaboraron una estrategia para dirigir la obra de Borges al público esperado, según se desprende de comentario sobre el *public at large* y el *ordinary reader*, una estrategia que se reconoce también en los comentarios de Caillois sobre el *goût français*.”¹³⁰

Al mismo tiempo que las ediciones de New Directions y Grove Press, las traducciones y comentarios de textos borgeanos se volvieron una constante en revistas de diversos tipos, por lo que esta figura de Borges se convirtió en una presencia familiar en el contexto estadounidense. Apareció en publicaciones semanales como: “*Time*, *Harper’s Bazaar*, *Vogue*, *The Atlantic Monthly*, *The New Yorker*, *The New York Times*, *New York*, *New American Review*, *Mundus Artium* y aparece con relativa frecuencia en revista periódicas más profesionales como *The New York Review of Books*, *Salmagundi*, *The Antioch Review*, *Esquire*, *New York*, *TriQuarterly*.”¹³¹

En consecuencia se renovaron las invitaciones a Borges como conferencista o profesor externo. En 1967, por mediación de la Fundación Charles Eliot Norton, dictó una serie de conferencias sobre “El arte del verso”, y ese mismo año, dio un curso sobre

¹²⁹ De la postura de Kerrigan sobre la obra borgeana, comenta Wijnterp: “tuvo una preferencia por la prosa de Borges: en su traducción posterior de *A Personal Anthology* (1967) Kerrigan dejó la traducción de la poesía a Alastair Reid y afirmó que ‘the truth is that neither is Borges himself mucho of a poet as such’. Tanto Caillois, Yates, Irby como Kerrigan, entonces, mostraron esa preferencia inicial por la prosa.” (Ibid., p. 84.)

¹³⁰ Ibid., p. 86.

¹³¹ Jaime Alazraki, “Reflexiones sobre la recepción [...]”, p. 343.

literatura argentina en la Universidad de Harvard¹³². En 1969 se realiza el Simposio Internacional de la Universidad de Oklahoma, dedicado a la obra de Borges. Y al año siguiente:

el número 25 de la revista *TriQuartely* dedicado a Borges y casi simultáneamente publicado como libro bajo el título de *Prose for Borges* (1972). Era la contrapartida en inglés de lo que representó en francés al número de Cuadernos de *L'Herne* de 1964. Reunió 20 ensayos originales sobre Borges escritos directamente en inglés (en contrapartida con los artículos y notas incluidos en los Cuadernos de *L'Herne* que en su mayor parte habían sido traducidos del español), una antología de 21 textos de Borges no traducidos hasta ese momento al inglés, una entrevista de Victoria Ocampo a Norah Borges, un álbum de fotografías con notas del propio Borges, la transcripción de una sesión de preguntas y respuestas en la Universidad de Nueva York: 467 apretadas páginas que representan a la vez un tributo y un testimonio crítico del impacto de la obra de Borges en los Estados Unidos.¹³³

En definitiva Borges había conquistado no solamente a los lectores especializados de EE. UU., sino también a los lectores medios –al gran mercado para el que *New Directions* planeó aquel primer libro. Alazraki refiere que durante la década de los setentas Borges fue tema de programas de radio y televisión públicos.¹³⁴ Además aparecen en estos años textos de Borges escritos directamente en inglés, lo cual creo yo es un buen indicio de la gran demanda e interés que había por el autor argentino.¹³⁵

En un pequeño artículo publicado el 20 de junio de 1970 para el *The New Yorker*, George Steiner, uno de los lectores anglosajones más tempranos de la obra borgeana, recordaba sobre aquellos años que la obra de Borges se había convertido en una “industria”.¹³⁶ Pero más interesante que esta constatación, me interesa el movimiento, por demás usual en la política exterior estadounidense, mediante el cual Steiner posiciona de golpe a la crítica borgeana de su país por encima de la de sus colegas franceses. Tal legitimación de la lectura e importación borgeana será llevada al extremo:

¹³² En dicha estancia Borges: “conoció a los escritores estadounidenses Dudley Fitts, que había traducido el primer cuento de Borges al inglés en 1950, Robert Fitzgerald y John Updike que tradujeron algunos de sus poemas incluidos en la antología *Select Poems* de 1972.”(Ibid., pp. 343-344.)

¹³³ Ibid., p. 344.

¹³⁴ Según Alazraki: “William Buckley [...] entrevistó [a Borges] para la National Public Television y dijo, entre otras cosas, que Borges era “responsable de haber reintroducido al lector estadounidense a los escritores estadounidenses del siglo XIX.” (Ibid., p. 343.)

¹³⁵ Por dar un ejemplo: “En el número del 19 de septiembre de 1970, el semanario *The New Yorker* publicó la autobiografía de Borges en colaboración con su traductor de entonces, Norman Thomas di Giovanni. Borges había escrito este largo texto [...] directamente en inglés.”(Idem.)

¹³⁶ Al respecto señala Steiner: “Los comentarios críticos acerca de Borges, las entrevistas con él, las memorias acerca de él, los números especiales de revistas dedicadas a él y las ediciones de sus obras pululan. El compendio exegético, biográfico y bibliográfico acerca de Borges publicado por *L'Herne* en París en 1964 es ya anticuado. El aire resuena con tesis acerca de “Borges y Beowulf”, “La influencia de las películas del Oeste en el *tempo* narrativo de los últimos cuentos de Borges”, “El enigmático interés de Borges por *West Side Story*”, [...] [etc.]. Ha habido *week-ends* dedicados a Borges en Austin, seminarios en Harvard, un simposio gigantesco en la Universidad de Oklahoma [...] Una revista de estudios borgeanos está en proyecto [...]” (George Steiner, “Los tigres en el espejo”, en *Jorge Luis Borges*. 1976, p. 239).

Es cierto que la entrada de Borges al terreno más grande de la imaginación fue precedida por un genio local de extremado rigor y por un conocimiento lingüístico igualmente grande. Pero esto no nos serviría de mucho. Hasta las traducciones más débiles nos comunica gran parte de su magia. [...] Aún incluso aquellos lectores que no saben nada acerca de sus maestros y antiguos compañeros –Lugones, Macedonio Fernández, Evaristo Carriego–, o aquéllos para quienes el arrabal de Palermo, en Buenos Aires, y la tradición de la poesía gauchesca son simplemente menciones sin significado, han podido entrar en el mundo de las *Ficciones* de Borges.¹³⁷

En cierto sentido la retórica de Steiner se encuentra en pugna directa con la de Ibarra, pero no para romper con la imagen del Borges cosmopolita, sino para adaptarla a las necesidades de la literatura estadounidense. Steiner comienza afirmando el hecho de que Borges sí posee una nacionalidad, un origen histórico y cultural, una serie de maestros y tradiciones literarias locales con las que dialoga. Pero luego de este aparente distanciamiento de la interpretación de Ibarra, plantea su propia versión del Borges cosmopolita: no obstante es también verdadero que este Borges nacional antecede a su obra máxima y que, por tanto, conocerlo es totalmente innecesario para los lectores estadounidenses. Y el golpe final se da en las siguientes líneas con la apropiación de un autor extranjero como producto nacional:

En cierto sentido podemos decir que el Director de la Biblioteca Nacional de la Argentina es el más original de los escritores angloamericanos. Y esta extraterritorialidad puede ser un buen indicio. / Borges es un universalista. En parte, esto se explica por su crianza, por los años que van de 1914 hasta 1921, época durante la cual vivió en Suiza, Italia y España. Y se explica también por las extraordinarias dotes de lingüista que posee. Borges se halla como en su propia casa en inglés, francés, alemán, italiano, portugués, anglosajón y escandinavo antiguo, así como también en español, un español constantemente lleno de argentinismo.¹³⁸

Steiner no solamente logra conservar la imagen del Borges cosmopolita, capaz de abordar toda la literatura universal; sino que además sugiere que este modelo cosmopolita es natural o propio de los escritores anglosajones.

Considero que este texto de Steiner sintetiza a la perfección las lecturas utilitarias que se hicieron de la obra de Borges, por parte de toda una generación de críticos y escritores en EE. UU. A diferencia de los críticos franceses, para quienes la obra de Borges fue ante todo una excusa más desde la cual construyeron argumentaciones aparte –ya en la teoría literaria, ya en el pensamiento filosófico–; para los estadounidenses Borges será un

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 239-240.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 240.

modelo literario a imitar con el fin de renovar su propia tradición literaria. Mientras en Francia la obra del argentino fue un estímulo; en EE.UU. fue, más que nada, apropiada. En ambos casos la perspectiva “única” que estos lectores encontraron en Borges no será reconocida como una cualidad propia de su argentinidad, sino como parte de su carácter cosmopolita:

Sus lectores de EE. UU. encontraron en su obra un lenguaje en el cual reconocían su propia tradición pero modificada, absorbida por una inteligencia que conocía esa tradición pero la asimilaba irreverentemente, con una libertad, una imaginación y un desenfado que no tenía el escritor europeo. Esas disciplinas de Borges –“la metafísica como una rama de la literatura fantástica”–, “las filosofías y religiones como las formas más altas de la ficción”, “el universo como un sueño de una conciencia universal”, “el destino humano como una lotería”, “la escritura como reescritura”, –para dar unos pocos ejemplos–, aunque tuvieran antecedentes en la cultura occidental y aun en el oriente, Borges las convirtió en inquisiciones y ficciones que decían algo que no estaba en las fuentes de las que arrancaban.¹³⁹

2.2.2 Borges y los escritores estadounidenses de los años sesenta y setenta. Usos estratégicos de Borges

Pero el impacto más relevante de la recepción de la obra de Borges en EE. UU. ocurrió entre una generación de jóvenes escritores que buscaban renovar la literatura de su país –y, por supuesto, posicionarse como el nuevo centro hegemónico. Como indicio de tal fenómeno puede revisarse el trabajo de Alazraki, quien recupera las notas de dos críticos e historiadores estadounidenses para quienes la obra de Borges había funcionado como un revulsivo en la literatura de los años sesenta y setenta de su país.¹⁴⁰

De acuerdo con Alazraki el primer escritor estadounidense en planear la posibilidad de utilizar la obra de Borges como un modelo de renovación estilística fue John Updike. En “The author as librarian” de 1965, pequeña nota publicada en *The New Yorker*, Updike se pregunta: “La cuestión es, creo, si la obra de Borges que nos llega ahora en su totalidad

¹³⁹ Jaime Alazraki, “Reflexiones sobre la recepción [...]”, pp. 346-347.

¹⁴⁰ La primera nota, de 1970: “Morris Dickstein, crítico y profesor norteamericano, escribía al respecto: / ‘En los últimos tres años, un segmento importante de la narrativa norteamericana ha entrado en una fase nueva y con pocas probabilidades de resultar en best sellers y ‘éxitos escandalosos’. Llamémosla la fase borgiana, aunque Borges no haya sido el único modelo de esos cuentos breves, deslumbrantemente breves y compuestos con una estructura de mil hojas.’” (Ibid., pp. 345-346.) Y la segunda, de 1971: “‘La ciudad de las palabras: la narrativa norteamericana de 1950 a 1970’- de Tony Tanner, que se propuso demostrar, [...] que la ficción de Nabokov y de Borges ‘tuvieron una fuerte influencia en la ficción norteamericana del presente’, es decir de la década del 60 y del 70. [...] Parte de la atracción que Borges tiene en los escritores norteamericanos de hoy [...] es su idea de que la ‘realidad’ es un asunto infinitamente plural, de que hay muchos mundos diferentes y que sus puntos de intersección no son tan fijos como algunas personas creen, que los criterios convencionales con los cuales clasificamos y ordenamos la realidad son tan ficticios como sus ficciones.” (Ibid., p. 346.) Esta segunda cita me parece más interesante, pues creo que es posible encontrar en ella los ecos que permitirán la asociación a la obra de Borges con la teoría post-estructural. Creo que la lectura de Tanner parte de *Les mots et les choses* de Foucault, pues es éste quien lleva estos problemas típicamente ficcionales (presentes tanto en Borges como en otros autores) al espacio del pensamiento para cuestionar nuestros mecanismos de clasificación y ordenamiento.

[...], puede servir, en su gravemente considerada singularidad, como guía para salir del estancado narcisismo y del estado de lamentable desperdicio en que se encuentra la narrativa norteamericana actual.”¹⁴¹ Ahora bien, es imposible que la totalidad de la obra borgeana estuviera traducida al inglés para 1965. Y no me refiero a aquellos libros de poemas y ensayos que nunca fueron reeditados mientras Borges vivió, sino al simple hecho de que Norman Thomas di Giovanni, el traductor estadounidense más prolífico de su obra, no comenzaría su labor hasta 1967. Por lo tanto es natural que la apreciación de Updike, de Borges como un escritor desde siempre conciso (sobre todo en cuestiones de estilo), sea errónea:

Las innovaciones narrativas de Borges surgen de un claro sentimiento de crisis de la literatura como técnica. A pesar de su modestia y tono de moderación, Borges propone una suerte de revisión esencial de la literatura misma. La absoluta concisión de su estilo y la abrumadora amplitud de su carrera [...] producen una impresión extrañamente concluyente: parece ser el hombre para quien la literatura no tiene futuro.¹⁴²

El texto de Updike presenta algunos libros de Borges (*Dreamtigers* y *El hacedor*) y retoma de manera sintética puntos de análisis ya señalados por otros críticos, como el gusto por las analogías y genealogías (señalado años antes por Genette). Creo yo que lo más interesante de su texto reside en la pregunta final “¿cómo debemos comprenderlo?”, a la que responde:

La economía de su prosa, el pacto de su imaginaria, la valentía de su pensamiento, están allí para ser admirados y emulados. [...] Borges ha levantado la narrativa de la tierra chata en que todavía se encuentran la mayor parte de nuestras novelas y cuentos. [...] Presiento en Borges una curiosa implicación: las irrealidades de las ciencias físicas y las absurdas repeticiones de la historia han convertido al mundo fuera de la biblioteca en un vacío inhabitable. La literatura –ese imperio europeo ensanchado con traducciones de reinos remotos– es ahora el único mundo capaz de alojar y asegurar la existencia de nueva literatura.¹⁴³

A partir del lenguaje teórico contemporáneo uno podría describir estas observaciones de Updike como la exhortación a una especie de meta-literatura, donde la historia literaria y el proceso de escritura sean los elementos de la realidad que se presenten en la ficción. Esto, no obstante, no es una novedad borgeana y Updike es consciente de ello:

¹⁴¹ John Updike, op. cit., p. 153.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 168-169.

¿Es esto demasiado extraño? ¿No recomendó acaso Eliot, hace cuarenta años al reseñar el *Ulises*, que las nuevas novelas debían recontar viejos mitos? ¿No es la más grande de las novelas modernas, *El tiempo recobrado*, acera de su propia escritura? ¿No hay acaso ya muchos libros que han sido escritos como derivaciones de Homero o de la Biblia? ¿No escribió Cervantes desde las páginas de Ariosto y Shakespeare desde las páginas de Holinshed? Borges, por preferencia y por decisión, lleva estas insinuaciones a su extremo lógico: la visión de libros, en suma, como una creación de alternativa, vasta, accesible, altamente desfigurada, rica en arcanos, posiblemente sagrada. [...] Aunque el mensaje oculto de Borges parezca irónico y blasfemo, la textura y el método de su creación, a pesar de ser estrictamente inimitables, satisfacen una profunda necesidad en el arte literario contemporáneo: la necesidad de confesar la realidad del artificio.¹⁴⁴

Resulta interesante que la revisión histórica de Updike sobre mecanismos narrativos típicamente borgeanos no haya sido retomada por sus compatriotas, para quienes la obra del argentino se configuró generalmente como extraña, sin parangón ni antecedentes. Como recuerda Alazraki, Borges mismo había señalado que muchos de sus artificios narrativos ya se encontraban en otros autores:

había sido ya el primero en reconocer que lo que él hacía ya lo habían hecho otros: “Todo lo que yo he hecho [-dijo en una entrevista de 1962-] está ya en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton, y algún otro. Hasta el procedimiento de hacer falsas notas biográficas está ya en el *Sartor Resartus* de Carlyle... No, yo no creía hacer nada revolucionario con mis cuentos. (Irby, 1968: 37-38)”¹⁴⁵.

Dos años después aparecerá “The literature of exhaustion” de Barth, donde éste tomará el consejo de Updike sobre la posibilidad de imitar la obra de Borges. Son estos mismos años en los que las letras estadounidenses planeaban posibles escenarios para una literatura posterior a la de su *modernism* –apenas se les ha presentado la *French theory*. Será pues a partir del Borges cosmopolita que se engendrará, por mediación de una generación de escritores estadounidenses, el Borges *post-modern*. Barth será sin duda el caso paradigmático de la influencia de la obra de Borges en los escritores estadounidenses de los sesenta y setenta. De toda su generación, autodenominados postmodernistas, fue Barth quien escribió más sobre la obra de Borges.

No obstante creo que los planteamientos de Updike y Barth no son del todo idénticos. Para el primero el problema está en el desgaste de “la novela tradicional”, ocupada en “una imitación transparente de la condición humana”. Como solución a esto Updike postula la inserción de un “universo falsificado” en ésta, es decir, que la literatura se

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 169.

¹⁴⁵ Jaime Alazraki, “Reflexiones sobre la recepción [...]”, p. 347.

ocupe de la literatura misma, de modo que se evidencie “la realidad del artificio”. El segundo especula sobre un problema mayor, resumido en el estancamiento literario ante la imposibilidad de continuar experimentado con el lenguaje en la búsqueda de nuevas formas de expresión (como lo había hecho el *modernism* o las vanguardias europeas). Barth sugiere como nueva estrategia de expresión literaria el utilizar la imposibilidad de lo nuevo como punto de partida para reescribir, ya sin la inocencia de pretender ser novedoso, viejas obras y tradiciones literarias. De modo simplificado podría decir uno que mientras Updike busca nuevos temas narrativos para renovar la literatura estadounidense, Barth busca una nueva forma de asumir el estancamiento literario.

Al comentar “The literature of exhaustion”, Alazraki recuerda el ensayo de “La metáfora”, de *Historia de la eternidad*, donde Borges había descrito de manera concisa que el agotamiento de la literatura podía ser fuente de renovación:

la *Iliada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo toda las afinidades íntimas, necesarias [...] fueron advertidas y escritas alguna vez. Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar esas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados.¹⁴⁶

En seguida se pregunta Alazraki si por lo tanto habría que considerar el comentario de Barth como una mera redundancia. Esta pregunta y su respuesta afirmativa están, creo yo, implícitas en todos los críticos que en años recientes han querido ver en Borges al fundador o practicante *avant la lettre* de la literatura postmoderna. Creo Alazraki acierta cuando responde:

Por supuesto que no. Así como Borges ha dicho y repetido que lo que él hizo ya estaba en esos pocos autores que leyó y releyó, la fórmula de Barth está en Borges, pero está de la misma manera que el *Quijote* de Menard está en el texto de Cervantes. El relato está orientado a disipar toda duda respecto a la originalidad del segundo frente al primero. De manera semejante, la noción de “literatura del agotamiento” de Barth está literalmente en Borges, pero para significar otra cosa.¹⁴⁷

Sin duda una de las enseñanzas de la lectura atenta de la obra de Borges es la verificación de la relevancia que tienen los elementos contextuales en la configuración del sentido de una obra literaria, de tal modo que una sentencia o un texto entero –como “El

¹⁴⁶ J. L. Borges, “La metáfora”, en *Historia de la eternidad*. Madrid, Alianza Ed., 1999, pp. 84-85. [1ª ed. argentina, 1936].

¹⁴⁷ Jaime Alazraki, “Reflexiones sobre la recepción [...]”, p. 350.

acercamiento a Almotásim”– repetido en espacios históricos y culturales distintos, tendrán forzosamente significados diferentes. O bien, otro ejemplo sería afirmar que si bien los mecanismos narrativos utilizados por Borges tienen su uso primigenio en las obras de otros autores, estos no tendrán el mismo contexto en ambos casos y por lo tanto no poseen el mismo sentido ni son empleados de la misma manera. Igualmente:

En Borges, la idea de que ‘las afinidades íntimas, necesarias de una metáfora fueron ya escritas alguna vez, pero que los modos de indicar esas simpatías, lejos de haberse agotado, son, de hecho, ilimitados’, constituye la fundación misma de su creación narrativa, su estrategia ante la ficción. En Barth, el mismo concepto define también, como en Borges, una estrategia respecto a su obra, pero además representa una puerta por la que el modernismo internacional sale al patio más ancho del postmodernismo. Ese sentido de la noción de la “literatura del agotamiento” como uno de los rasgos de la ficción postmodernista está ausente en el texto de Borges a quien nunca le interesaron esos refinamientos taxonómicos –tal vez porque nunca se enteró que los escritores de la llamada generación postmodernista le veían como su maestro-.¹⁴⁸

Y ante las posibles objeciones que esta línea de argumentación pueda generar, tal vez será suficiente recordar que:

El recurso de una literatura que se renueva o “reabastece” a partir de su agotamiento había sido ya empleado antes de Borges (‘el *Quijote* imitando al *Amadis de Gaula* y Alonso Quijano simulando ser don Quijote o Feilding parodiando a Richardson’) y continuaría utilizándose después de Borges. Lo que Barth viene a decirnos es que Borges representa el punto de llegada de una poética de la ficción que extrema los recursos del modernismo y, a su vez, constituye el punto de partida de una poética nueva que adopta las retóricas del período anterior pero abandona su foco estrictamente estético para concentrarse en el drama de la historia.¹⁴⁹

En 1966 se publicó en la revista *Sur* una pequeña nota donde Borges ensaya sobre las cualidades intrínsecas de una obra literaria considerada clásica. Tal vez su reflexión pueda ser útil para cerrar este capítulo:

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término.¹⁵⁰

Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.¹⁵¹

Para 1966 la obra de Borges se encontraba más o menos cerca de convertirse en un clásico a nivel internacional. Ahora bien, resulta imposible conocer las intenciones de un autor a través de su obra literaria, pero es interesante descubrir que este tipo de reflexiones

¹⁴⁸ [dem.

¹⁴⁹ [dem.

¹⁵⁰ J. L. Borges, “Sobre los clásicos”, en *Otras inquisiciones*, p. 290. [3ª ed., 1966].

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 294.

ocuparan al escritor argentino justamente en esos años. La definición de Borges deja fuera los intereses editoriales y las disputas de legitimidad literaria que tanto han interesado a esta investigación, y sin embargo creo que puede ser esclarecedora del tipo de lecturas que su propia obra cosechó en tierras estadounidenses. Si parte de su obra narrativa fue leída como un punto de quiebre a partir del cual era posible escribir una literatura posterior al *modernism*, si después tales lecturas permitieron su asociación con la teoría post-estructuralista y posteriormente con los conceptos de postmodernidad, estos hechos no significan de modo alguno que la obra de Borges haya previsto o planeado estos conceptos, ni siquiera que haya participado activamente en dicho proceso. Es decir, no creo que esas lecturas sean consecuencia única de “tales o cuales méritos” de su obra, no creo que sea posible hablar de una fundación borgeana de la literatura postmoderna, ni de su ejercicio *avant la lettre* de la postmodernidad. En cambio me parece probable que esas lecturas sean el resultado de una serie de factores antes señalados: la obra de Borges se presentó desde una perspectiva fragmentaria (gracias a las estrategias del proceso de importación que lo “limpiaron” de cualquier referente a su nacionalidad); en un contexto donde además se precipitaron nuevas teorías de pensamiento crítico que modificarían el pensamiento occidental (la *French Theory*); y donde finalmente se atravesaba un momento de búsqueda y renovación literaria (los posibles *post-modernist*) que propiciaba lecturas simplificadas y apropiadoras, más enfocadas en los usos posibles que en los textos mismos.

CAPÍTULO III. Las lecturas de Borges como un escritor postmoderno

“Una vez más Borges, una vez más la posmodernidad,
una vez más la conjunción tónica de dos tópicos.”
Robin Lefere

3.1 Críticos pioneros en la clasificación de Borges como un escritor postmoderno

Fuera del contexto estadounidense, de sus proyectivas literaturas posteriores al *modernism* revisadas en el primer capítulo, la obra de Borges no fue catalogada como parte de la literatura postmoderna o de la postmodernidad hasta la década de los años ochenta. Tal ejercicio taxonómico encuentra en Douwe W. Fokkema a su pionero, quien en 1983 realizó una serie de conferencias en Harvard sobre dicho tema. Un año después el crítico holandés publicaría su investigación bajo el título de *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Aunque el trabajo se enfoca en una plétora de autores¹, sobre Borges señalará de manera específica: “It can be argued that Postmodernism is the first literary code that originated in America and influenced European literature, with the possibility that the writer who contributed more than anyone else to the invention and acceptance of the new code is Jorge Luis Borges.”²

En 1988 Jaime Alazraki escribiría una respuesta al trabajo de Fokkema, titulado “Borges entre la modernidad y la postmodernidad”. En aquellos años el crítico argentino era uno de los lectores académicos más influyentes de la obra borgeana. Por lo demás él mismo había propuesto que en la obra del argentino uno podría encontrar un modelo del pensamiento moderno. De modo que en su respuesta estaba en juego parte de su propia labor profesional³.

Para Alazraki resulta problemática la clasificación propuesta por el crítico holandés, pues le parece poco probable que autores como Cortázar y García Márquez compartan con

¹ Entre los autores que conformarían el “mapa” del postmodernismo internacional, Fokkema señala –además de Borges– a Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, John Barth, Robert L. Coover, Thomas Pynchon, John R. Fowles, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Italo Calvino, entre otros.

² Douwe W. Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. 1984, *apud.* Robin Lefere, “Borges ante la noción de “posmodernidad”, *Variaciones Borges*, 9 (2000): 211.

³ Así comienza Alazraki su ensayo: “Nos habíamos acostumbrado a ver en Borges un compendio de la modernidad. Yo mismo he intentado mostrar en otro trabajo el papel de Borges en la creación de un código crítico que emana de nuestra percepción *moderna* de la literatura. Fokkema viene a decirnos ahora que Borges no es un moderno sino un postmoderno y que sus aportaciones al nuevo código lo convierten en algo así como su gurú.” (Jaime Alazraki, “Borges, entre la modernidad y la postmodernidad”, *Revista Hispánica Moderna*, 41 (1988): 175.)

el escritor argentino el mismo espacio, pues si bien: “Borges provee un calibradísimo instrumento verbal, pero el manejo que hace de él un García Márquez o un Cortázar acentúa sus diferencias más que sus simpatías.”⁴ En la primera parte de su análisis señala Alazraki que: “entre los rasgos que definen al escritor moderno –según el propio Fokkema– no hay ninguno que no sea aplicable a la obra de Borges”⁵. Por ejemplo, según el crítico holandés una de las convicciones centrales de los escritores modernos sería la selección de construcciones hipotéticas que expresan incertidumbre y provisionalidad para la composición de textos literarios, a lo cual añade Alazraki:

Un primer trazo que parece salido de un cuento de Borges. [En] “El muerto” [se lee]: “Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede ser útil.” Paul Valéry había escrito “un poème n’est jamais achevé” y de esta percepción, tan valairiana [sic] como borgeana, Fokkema concluye que “en la relación entre el texto y el autor, la convención modernista se niega al texto definitivo”⁶

De modo similar despachará los demás rasgos del código modernista postulado por Fokkema⁷. Por lo tanto la tipificación de Borges como un escritor postmoderno resulta problemática; pero según Alazraki esta dificultad no es privativa de la obra del argentino, sino que es un: “problema inherente da las relaciones entre modernismo y postmodernismo: ¿hay entre los dos períodos una relación de continuidad o discontinuidad? [...] ¿Constituye el postmodernismo una exacerbación o exaltación del código modernista, [...] o es, por el contrario, su bifurcación, la búsqueda de una alternativa a sus premisas?”⁸ Alazraki razona que si se tratase de una continuidad entonces la obra borgeana “emerge como el adalid del Postmodernismo y podemos comprender la filiación postmodernista de autores como Nabokov y John Barth, estrechamente ligados a Borges”⁹. El resto del artículo se enfoca en contrastar diferentes interpretaciones posibles del código postmodernista, mostrando de paso la inestabilidad de tal concepto –hay definiciones contradictorias más allá de la disputa

⁴ Ídem.

⁵ Ídem.

⁶ Ídem.

⁷ Los puntos más importantes señalados por Alazraki son: “1) La preferencia, en la relación texto y contexto social, por hipótesis que nieguen toda validez a aquellas explicaciones de la conducta humana con pretensiones de objetividad como era común durante el realismo. [...] 2) El empleo de comentarios metalingüísticos en las relaciones entre texto y código [...] 3) El papel que los modernistas asignaron al lector [...]” (Jaime Alazraki, “Borges, entre la modernidad y la postmodernidad”, p. 176.)

⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁹ Ídem.

entre continuidad/discontinuidad– y el poco acuerdo que hay entre teóricos y críticos al respecto –incluso en definiciones similares cada uno remarca características distintas. Tal vez en literatura hay pocos problemas tan irresolubles como aquellos de carácter taxonómico. Forzando una conclusión al asunto, Alazraki propone que si se considera a Borges postmoderno habrá que hacerlo modificando el concepto mismo, lo cual creo yo elimina toda necesidad taxonómica de dicha noción.

Probablemente no debería de sorprender a nadie que a pesar de los problemas de definición que engloban la literatura postmoderna, ésta se haya vuelto popular entre la crítica borgeana de las últimas décadas. Creo que la crítica estadounidense de los años sesenta y setenta dieron un claro ejemplo de que estas discrepancias no detienen la producción académica –tal vez hasta la alientan. Por eso mismo considero significativo que los principales impulsores del Borges postmoderno provengan en general de estudiosos pertenecientes a academias europeas o estadounidenses –en donde se construye tal concepto– y no latinoamericanas.

En 1999 el Centro de Investigaciones de la Universidad Ibero-Americana de Leipzig realizó un coloquio internacional en homenaje al centenario del natalicio de Borges. Como conferencia inaugural de dicho evento, Arturo Echeverría sintetizó las principales tendencias críticas sobre la obra borgeana a través de la historia.¹⁰ Y en el momento de exponer la condición actual, señaló:

Los avatares de la crítica de los últimos años han girado, como se sabe, en torno a los supuestos de dos vertientes que no son del todo ajenos el uno del otro: el postmodernismo y el poscolonialismo. Las concepciones en torno al lenguaje de Derrida [...] adelanta[n] como una de sus consecuencias una extraordinaria apertura en cuanto a posibles y diversas lecturas. Entre los múltiples estudios que se sustentan en los presupuestos que acabo de delinear a grandes rasgos se encuentran dos que sería útil mencionar aquí: “Postmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges” de Karl Alfred Blüher y “El productor ‘rizomórfico’ [...]” de Alfonso de Toro, ambos de 1992.¹¹

En los últimos veinte años Alfonso de Toro, y un grupo de críticos reunidos alrededor de la editorial Iberoamericana-Vervuert, ratificarán las sospechas de Alazraki. Sin

¹⁰ Para un panorama completo de esta historia, Vid. María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina (1923-1960)*. Buenos Aires, Hispanoamérica, 1974; Julio Ortega, “Para un mapa de Borges”, *RI*, 100-101 (1977): 745-750.; Gabriela Massuh, *Borges; una estética del silencio*. 1980.; y Nicolás Rosa, “Borges y la crítica”, en *Los fulgores del simulacro*. 1987, pp. 259-315.

¹¹ Arturo Echavarría, “Borges en la crítica contemporánea”, en *El siglo de Borges* [...], pp. 27-28.

embargo en la ya clásica superposición de términos *post-*, Toro no se refiere a una estética postmoderna, como Fokkema, sino a la postmodernidad misma: “J.L. Borges inaugura con *Ficciones* (1939-1944) la postmodernidad, no solamente en Latinoamérica, sino en general.”¹² Debido a las limitantes genéricas propias del presente trabajo, no abordaré a profundidad cada una de las distintas vertientes interpretativas que consideran la obra de Borges ya como precursor de la estética literaria postmoderna o de la postmodernidad. Me limitaré a señalar problemas metodológicos en una serie de trabajos críticos sobre el tema, en específico, las propuestas de Nancy M. Kason, Thomas Stader, Karl Blüher, Fernando de Toro y Alfonso de Toro. Lo anterior no significa que todos los estudiosos mencionados presenten la totalidad de dichos problemas ni en la misma medida, es decir, por el tamaño de la muestra seleccionada no es posible afirmar constantes metodológicas. Así mismo, la enunciación de estos cuestionamientos tampoco significa que los aportes interpretativos de estos críticos devengan irrelevantes o totalmente erróneos, sino simplemente que nuestro trabajo como profesionales de la literatura, y de la obra borgeana en particular, está lejos de alcanzar su punto final en relación a los términos *post-*.

3.2 Borges como un escritor postmoderno en algunos críticos contemporáneos

Si bien el grupo Iberoamericana-Vervuert resulta claramente el frente más “poderoso” que respalda esta interpretación de Borges, la misma línea de investigación ha tenido ecos en otros espacios académicos –principalmente europeos o estadounidenses. Naturalmente al tener estos términos definiciones de lo más variado, los procedimientos críticos mediante los cuales distintos estudiosos llegan a la misma conclusión taxonómica resultan igualmente diversos. Sin duda esta multiplicidad de perspectivas ha sido una de las razones por las que esta tendencia interpretativa no ha encontrado detractores: resulta imposible cuestionarlos en conjunto –se requiere un trabajo casi microscópico para entablar el diálogo con tan sólo

¹² Alfonso de Toro, “Postmodernidad y Latinoamérica [...]”, p. 86.

uno de los autores. De entre la innumerable bibliografía crítica sobre la obra borgeana, solamente he podido localizar un artículo del 2002 que aborda de manera directa los problemas inherentes de esta clasificación. En “Borges ante las nociones de ‘modernidad’ y de ‘postmodernidad’”, Robin Lefere asegura que: “Demasiadas veces la decisión acerca del hipotético posmodernismo de Borges –o de cualquier autor– descansa en un procedimiento algo simplista: se considera por un lado la obra, por otro la modernidad y la posmodernidad, y se pretende delimitar la interferencia (los puntos en común) de esos dos conjuntos.”¹³ Un buen ejemplo de este método simplista se encuentra en “The Semantic and syntactic organization of postmodernist text” de Brian McHale¹⁴. El trabajo de McHale parte de la convención metodológica señalada por Lefere, define rápidamente modernidad y postmodernidad y establece una línea divisoria de lo más cuestionable, en este caso en relación a campos semánticos más frecuentes en cada uno: “Taking my cue from Lodge, Hassan, Stevikc and others, I would venture the hypothesis that in Postmodernist texts a number of particular lexemes are used prominently, probably also frequently in comparison with Modernist texts. The relative frequency can easily be established by statistical means.”¹⁵ Y aunque señala que tal taxonomía resultaría fácil de comprobar estadísticamente –lo cual me parece a todas luces una tarea titánica y para nada sencilla–, líneas adelante confiesa que: “Since so far [sic] no statistical research has been undertaken, this is very tentative”.¹⁶ Las razones detrás de los parámetros establecidos no son explicadas en lo absoluto y creo que uno como lector no puede evitar sospechar sobre su validez:

a) *prominent and probably frequent used lexemes* (in comparison with Modernist texts) / My assumption would be that words such as “mirror”, “labyrinth”, “map”, “journey” (without destination), “encyclopedia”, “advertising”, “television”, “photography”, “newspaper” (or their equivalents in the various languages) are used with considerable emphasis and relatively frequently in writings by Borges, García Márquez, Cortázar, Robbe-Grillet [...] and other Postmodernist.¹⁷

¹³ Robin Lefere, “Borges ante la noción de ‘posmodernidad’”, *Variaciones Borges*, 9 (2000): 211.

¹⁴ Dicho artículo surgió gracias a un taller sobre postmodernismo organizado por Fokkema, quien luego editó los resultados bajo el título de *Approaching postmodernist. Papers present at a Workshop on Postmodernism 21-23 September 1984, University of Utrecht*.

¹⁵ Brian McHale, “The Semantic and syntactic organization of postmodernist text”, en *Approaching postmodernist [...]*. 1986, p. 86.

¹⁶ *Ibid.*, p. 87.

¹⁷ *Ídem*.

Sin duda palabras como “espejos”, “laberintos”, “mapas” y “enciclopedias” se han convertido en lugares comunes para referirse a la obra borgeana. McHale, aparentemente inconsciente del proceso de importación de la obra borgeana, retoma esta lectura tan acrítica para validar su trabajo. Debido a la bastedad bibliográfica, he seleccionado aquellos trabajos que considero son, o bien los más representativos (Toro y la editorial Iberoamericana-Vervuert), o bien los más extraños de esta nueva tendencia crítica. Creo que será posible ofrecer un panorama más completo que si se abordara solamente uno o dos trabajos a profundidad. Así mismo, utilizo las observaciones realizadas por Lefere como una guía organizacional para presentar las siguientes propuestas críticas. Por lo tanto será necesario agregar una advertencia: los problemas que se señalen específicamente en un trabajo crítico en específico no deben comprenderse como privativos para éste. En general, los incisos señalados por Lefere se relacionan entre sí y suelen aparecer en conjunto. De manera que la decisión organizativa no tiene como intención abordar exhaustivamente cada una de las propuestas, sino simplemente utilizar este recurso metodológico para mostrar ordenada y panorámicamente distintos problemas taxonómicos que los críticos seleccionados presentan.

3.2.1 Los términos de la ecuación no están bien definidos (Borges, modernidad y postmodernidad)

Siguiendo a Lefere, el primer defecto metodológico en esta tendencia crítica sería el suponer que “los términos en presencia estén bien definidos, cuando dista mucho de ser el caso.”¹⁸ En otras palabras, al hablar de la obra de Borges habría que preguntarse “¿la de juventud, de madurez, la tardía?; ¿la poesía, los cuentos, los ensayos?”¹⁹ E igualmente ante los conceptos de modernidad y postmodernidad es necesario plantearse críticamente si “¿estamos pensando en categorías históricas o meta-históricas, culturales (hasta un *Zeitgeist*) o

¹⁸ Robin Lefere, op. cit., p. 211.

¹⁹ Ídem.

estético-literarias (períodos, corrientes, códigos)?”²⁰ O bien si la discusión está limitada a lo puramente literario “¿definimos los códigos a partir de rasgos formales o temáticos, o combinando ambos?; ¿o acudiendo a las nociones más comprensivas pero también menos asibles de ‘sensibilidad’ o ‘visión’?”²¹

De modo general la mayoría de los críticos que respaldan la lectura de un Borges postmoderno se limitan a trabajar con su obra narrativa más conocida, es decir, la contenida en *Ficciones* y *El Aleph*. Y de manera similar a lo ocurrido en el proceso de internacionalización de la obra borgeana, son los relatos aparentemente “no argentinos” y “cosmopolitas” los que merecen el calificativo de “postmodernos”. En otras palabras se sigue más o menos el criterio empleado por Gallimard, mientras “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” suelen ser considerados, relatos como “El fin” y “El Sur” no, etc. El resto de la obra narrativa borgeana (desde la temprana *Historia Universal de la Infamia* hasta los tardíos *El informe de Brodie*, *El libro de arena* y *La memoria de Shakespeare*), la totalidad de su obra poética y la mayoría de su labor como ensayista y crítico literario quedan excluidos de sus análisis –a lo más un par de ensayos funcionan como textos satélites que refuerzan la lectura postmoderna. Por mero criterio de extensión resulta ser una mínima parte de la obra del argentino la que se toma en consideración. Lo cual no elimina la probabilidad de que tal selección mínima de textos no hayan podido ser el detonante de toda una revolución en el pensamiento occidental, sino simplemente que afirmaciones totalizantes sobre lo postmoderno en la obra borgeana son por demás erróneas: obvian la diversidad temática y estilística propia no solamente de un autor como Borges, sino probablemente de cualquier escritor profesional.

A lo largo de esta investigación he señalado en múltiples ocasiones la inestabilidad que presenta la definición de los términos *post-*. Así mismo ha sido común desde su aparición en la academia estadounidense el ejercer una traslación un tanto acrítica entre un

²⁰ *Ibid.*, pp. 211-212.

²¹ *Ibid.*, p. 212.

término propiamente estético y otro de carácter filosófico. Por lo que no les sorprenderá saber que no existe, por parte de esta nueva tendencia crítica, un consenso en la definición de postmodernidad, ni en cómo ésta se reflejaría en una obra literaria. Por ejemplo, Stader la considera un proceso trans-histórico, es decir, una etapa de agotamiento de un modelo estético cualquiera. Por un lado sigue una vertiente de la postmodernidad inaugurada por Umberto Eco, pero por otro lado cruza estas nociones con ideas expuestas por Fiedler en los ensayos comentados en el primer capítulo: “Según Fiedler, la postmodernidad se distingue de la modernidad en que se dirige no a un público selecto sino a un público de masa; entre las fuentes del postmoderno se encuentra no solamente la cultura llamada ‘alta’, sino también todos los materiales de la pretendida cultura ‘popular’”²² Igualmente retomará los dos ensayos de Barth ya comentados –y por extensión llegará a Borges: “El posmoderno utiliza esas tradiciones con una ironía a veces muy refinada y las relativiza de este modo para el lector. [Mientras el moderno] niega la tradición radicalmente y llega a esta manera a un callejón sin salida, el postmoderno no lucha contra la herencia del pasado, sino hace todo lo posible para integrarla y superarla en su propio proyecto artístico.”²³ En ningún momento hay un cuestionamiento sobre la pertinencia de utilizar estas discusiones estadounidenses como guías paradigmáticas de la postmodernidad como una época trans-histórica – cuestionamiento también omitido por Eco. Luego, siguiendo a Barth, Stader verá en el “Pierre Menard” un texto clave para fundamentar su argumentación sobre qué es la postmodernidad, pues en él: “se declara que poner un texto en una nueva situación pragmática produce automáticamente nuevos significados en los mismo significantes. Es decir, el papel del lector es decisivo.”²⁴ Entonces uno puede ver cómo la figura de Borges – así, en abstracto, a pesar de solamente haber referido a un relato– se asocia casi axiomáticamente con la postmodernidad en calidad de fundadora. En realidad lo único que

²² Thomas Stader, “El ‘Postmoderno’ en Eco y Borges”, en *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*. 1999, p. 207.

²³ *Ibid.*, pp. 206-207.

²⁴ *Ibid.*, p. 211.

como críticos podemos constatar es que el relato de Borges fue un catalizador relevante para que críticos norteamericanos como Barth lo re-contextualizaran y re-interpretaran para formular su propia definición de la literatura postmoderna. Irónicamente, en la búsqueda de un precursor de la postmodernidad, Stader pasa por alto el gesto altamente postmoderno realizado por Barth al leer a Borges.

Por otro lado uno puede revisar el trabajo de Kason, quien identifica la postmodernidad de manera más “tradicional” –si es que tal calificativo es posible–, pues parte de la lectura que Jameson²⁵ hizo de la teoría post-estructural y de la sociedad post-industrial. Además se refiere a manuales taxonómicos como los de Fokkema cuando se vuelve necesario hablar de qué estrategias narrativas son utilizadas en una obra postmoderna, así, por ejemplo, señala: “Entre las que comenta Fokkema, encontramos un léxico reiterativo con palabras como espejo, laberinto, mapa, enciclopedia, y el viaje sin destino.”²⁶ De acuerdo a la tesis central de Kason: “Borges utiliza las técnicas de la literatura fantástica para crear en su narrativa una ruptura con lo moderno, y así iniciar una nueva etapa en la literatura occidental que, desde nuestra óptica, llamamos la postmodernidad.”²⁷ Además, retoma “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, donde Ana María Barrenechea afirma que es a partir del contraste entre lo real y lo irreal que Borges construye su característica literatura fantástica. Sin mayor argumentación Kason emparejará esta definición del subgénero fantástico como parte característica de la postmodernidad: “Lo cual también implica una negación de las fronteras tradicionales, como la de los géneros literarios y con ello nos ofrece, por lo tanto, uno de los

²⁵ Comenta Kason: “En esta nueva sociedad, se transforma la realidad en una serie de imágenes y se fragmenta el tiempo en una serie de presentes. La desaparición de las fronteras entre las viejas categorías repercutió en la literatura y el pensamiento de la postmodernidad. Jameson, por ejemplo, se pregunta cómo clasificar la obra de Michel Foucault [...] y concluye que es indefinible y, por lo tanto, una clara manifestación del discurso teórico de la postmodernidad. Señala Jameson dos características de la literatura de la postmodernidad que reflejan este desplazamiento: el pastiche y la parodia. La imposibilidad de escribir algo original porque todo ya se ha escrito, articula otra característica de la postmodernidad: la frontera débil entre el plagio y el pastiche de la re-escritura de tipo Pierre Menard.” (Nancy M. Kason, *Borges y la posmodernidad, un juego de espejos desplazantes*. 1994, p. 18.)

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁷ *Ibid.*, p. 7.

procedimientos característicos de la postmodernidad.”²⁸ En síntesis, siguiendo a Kason, la clasificación de Borges como:

una figura paradigmática de la literatura occidental de la postmodernidad se basa en el desplazamiento que representa su narrativa, desde sus textos más tempranos, de un realismo estancando hacia una apertura de lo que es el artificio de la ficción. [...] el vehículo que utilizó Borges en la reconstrucción de un nuevo lenguaje literario ha sido la literatura fantástica por su maleabilidad. Como ha observado Derrida [...] en lo fantástico literario se puede representar una catástrofe psíquica como la restauración del origen porque al cruzar al otro lado del orden por medio de la anarquía del “yo”, hay un cuestionamiento de la legitimidad del orden, y por tanto, una rebelión contra él. Para Gerhar Hoffmann, lo fantástico implica una radicalización gradual de niveles narrativos que transforma todos los elementos básicos de la ficción, que se proyectan en la literatura de la postmodernidad como una expresión tanto alienante como liberada de la discontinuidad.²⁹

En cambio Stader, que parte de una definición opuesta de postmodernidad, considera que lo fundamental en la constitución de tal fenómeno descansa en la experiencia de desencanto y distanciamiento ante la vanguardia –según él común tanto en Borges como en Eco: “El conocimiento de la limitación de las posibilidades en la innovación formal de la literatura es una de las condiciones previas de la postmodernidad. En *El idioma de los argentinos*, publicado en 1928, Borges criticó otra vez la teoría de las metáforas ultraísta, y lo hizo más tarde en muchas entrevistas.”³⁰ Dentro de la crítica que lee a Borges como postmoderno, Stader y Kason serían consideradas figuras atípicas³¹ tanto por su selección de textos borgeanos –Kason es la única que recurre a un relato como “El Sur”– como por los conceptos que manejan de modernidad y postmodernidad³².

Por último me parece importante añadir que si bien Lefere identifica la diversidad inherente en los términos moderno y postmoderno, en su artículo cae en la necesidad de definirlos por su cuenta para poder entrar en diálogo con esta tendencia interpretativa –cae en el mismo juego discursivo que intenta romper. Por mi parte me resisto a entrar en ese juego propio de los géneros académicos. Primero porque considero que ensayar más definiciones resulta del todo estéril, pues al final todo lo escrito quedará supeditado a cómo

²⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁹ *Ibid.*, p. 24.

³⁰ Thomas Stader, *op. cit.*, p. 216.

³¹ Lo cual no significa que entre el grupo de críticos de la editorial Iberoamericana-Vervuert no se presenten discrepancias en la definición de los elementos básicos de la ecuación Borges=Postmoderno. Más bien se trata de una condición casi inherente a esta corriente crítica.

³² Para un panorama completo de la gran variedad de versiones postmodernas con las que se ha asociado a la obra de Borges, Vid. Mark F. Frisch, *You might be able to get there from here, Reconsidering Borges and the Postmodern*. 2005.

se han entendido tales términos, reduciendo en gran medida el alcance de esta investigación. En segundo lugar porque creo que es posible señalar problemas metodológicos inherentes en el proceso taxonómico realizado por esta tendencia crítica borgeana sin abordar microscópicamente cada uno de sus postulados, de modo que esta investigación podrá dialogar con un número mayor de autores. Y en tercer y último lugar, porque creo que la misma diversidad de los términos debe ser conservada al momento de hablar de estos temas: domesticar dicha diversidad en un concepto operacional es negar el caótico estado de la cuestión y concederle innecesariamente un mayor grado de legitimidad a tales discusiones. A diferencia de la certeza casi total del método propiamente científico, en nuestra profesión toda interpretación está sujeta a ser revisada sin fin. Nos resulta imposible asir cualquier concepto como un axioma inalterable, no conocemos la pureza estética de la ecuación matemática, que desde su perenne estabilidad se revela capaz de arrojar –sin fin– tantos resultados como sean necesarios con el simple hecho de alimentarla con variantes. Como lectores críticos de la literatura nos encontramos siempre luchando contra y en la inestabilidad histórica que arrastran todos nuestros conceptos operativos, la precisión total se nos escapará eternamente. En el tema específico de esta investigación he intentado demostrar cómo la crítica borgeana contemporánea parte de una pretensión metodológica casi matemática: presuponen que al armar en el vacío los conceptos de modernidad, postmodernidad y obra borgeana, serán capaces de responder con exactitud a la relación de paralelismo que estos guardan –como si de una ecuación se tratara. Como consecuencia de este método, existe una ceguera parcial sobre la historia de los términos en juego, pues como se ha intentado mostrar en los primeros dos capítulos –y en la estructura misma de este trabajo–, resulta imposible hablar de manera aislada, como en un laboratorio aséptico, del proceso de construcción de cada uno de ellos. Así, por ejemplo, Stader no recupera la relación Barth-Borges al momento de definir su postmodernidad, y Kason la relación entre Jameson y toda la crítica norteamericana anterior (Fiedler y Barth incluidos) o la

construcción del Borges cosmopolita durante su proceso de internacionalización. Creo yo que el tema es más complejo y que debemos de aventurarnos a observar atentamente el proceso germinal innegable entre la difusión de la obra borgeana en Francia y en EE.UU. y la construcción de los diversos conceptos *post-* por parte de tales lectores.

3.2.2 La comparación entre los términos es parcial (lectura fragmentaria)

El segundo punto señalado por Lefere se entrelaza con el primero: “La comparación es parcial, en los dos sentidos de la palabra: se toman en cuenta unos rasgos, que se suelen sobrevalorar, olvidándose de los demás.”³³ De la misma manera en que esta tendencia crítica se enfoca solamente en unos cuantos relatos de la obra de Borges, las comparaciones realizadas entre ésta y la noción de postmodernidad en turno se realizan a partir de una imagen sesgada del autor, construida en el proceso inicial de importación e internacionalización de su obra. Creo que es posible observar un traspaso casi total de los rasgos que constituían al Borges cosmopolita hacia los que ahora, a medio siglo de distancia, conforman al Borges postmoderno. Lo cual si bien no niega la validez de tales propuestas críticas, sí permite señalar un desconocimiento de los procesos históricos padecidos por la obra borgeana. Las lecturas de los tres críticos ya citados contienen en su cimiento un Borges vedado. El primero de ellos, Fokkema –al igual que McHale–, a tantos años de distancia, recuperó los laberintos como figuras esenciales en la literatura borgeana – y por extensión en la postmoderna–, olvidando del todo que estos fueron una interpretación popularizada por Caillois y no necesariamente elementos en toda la obra de Borges. Luego Stader, que al cimentar su argumentación sobre los rasgos característicos de la postmodernidad en críticos estadounidenses como Fiedler, Barth y otros, perpetúa indirectamente ciertos rasgos de la imagen de un Borges sin nacionalidad ni lengua materna. Y finalmente Kason, para quien el cosmopolitismo borgeano y la postmodernidad parecen

³³ Robin Lefere, op. cit., p. 211.

ser sinónimos. La crítica comienza su tratamiento del tema recuperando una cita de Paz, donde el mexicano aclara la incomprensión europea y estadounidense que carga tal adjetivación de la obra borgeana:

Los europeos se asombraron ante la universalidad de Borges pero ninguno de ellos advirtió que ese cosmopolitismo no era ni podía ser sino el punto de vista de un latinoamericano. La excentricidad de América Latina consiste en ser una excentricidad europea; quiero decir, es *otra* manera de ser occidental. Una manera no-europea. Dentro y fuera, al mismo tiempo, de la tradición europea, el latinoamericano puede ver a Occidente como una totalidad y no con la visión, fatalmente provinciana de un francés, un alemán, un inglés, o un italiano. [...] El verdadero tema de la discusión no debería ser la ausencia de americanidad de Borges sino aceptar de una vez por todas que su obra expresa una universalidad implícita en América Latina desde su nacimiento.³⁴

La nota se publicó a razón de la muerte de Borges en 1986. Pero la idea de que la marginalidad latinoamericana no debería verse como una pobreza sino como una ventaja frente al centro de la cultura occidental fue verbalizada por Borges en unos cursos dictados en 1953. Ya en forma de ensayo en 1957, “El escritor argentino y la tradición” es, creo yo, uno de los textos borgeanos más tergiversados –leídos parcialmente– por la tendencia crítica del Borges postmoderno. Si ubicamos el contexto desde el cual Borges enunció tal conferencia, resulta evidente que ésta buscaba responder a cuestionamientos lanzados por intelectuales peronista de la época, sobre si la obra borgeana era lo “suficientemente argentina”³⁵. En otras palabras, el texto no solamente es una especie de programa que socaba la estabilidad del canon y las tradiciones literarias centrales, sino que funciona a la vez como un alegato a la libertad ante las restricciones nacionalistas de su espacio y tiempo. O mejor dicho, el texto plantea un programa de apropiación cultural precisamente porque ensaya una defensa de la libertad creativa de los escritores argentinos de los años cincuenta. Esto podemos constatarlo en la forma en que critica severamente la postura de Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, quienes legitiman la literatura gauchesca –y sus recursos estilísticos– como “verdaderamente argentina” por su relación “directa” con la poesía de gauchos, es decir, con la literatura popular y por tanto “natural”:

³⁴ Octavio Paz, “El arquero, la flecha y el blanco”, *Vuelta*, 117 (1986), s/n. (Consultado en: <http://bibliotecaignoraria.blogspot.mx/2010/12/octavio-paz-el-arquero-la-flecha-y-el.html>)

³⁵ Al respecto recuerda Balderston: “*Civilización y barbarie en la cultura argentina* (1956), de Fermín Chávez, quien ataca a Borges por su ‘denigración de lo original en provecho de lo espurio’ (p. 41), por su ‘buena literatura borgiana pero no muy argentina’ (p. 37). [...] ‘El escritor argentino y la tradición’, presentado en 1951, es una evidente respuesta a la polémica entre los intelectuales argentinos provocada por el nacionalismo cultural del gobierno de Perón.” (Daniel Balderston, “Borges: el escritor argentino y la tradición (occidental)”, *Cuadernos americanos*, núm. 64, 1997, p. 176)

la poesía gauchesca [...] es un género literario tan artificial como cualquier otro. En las primeras composiciones gauchescas, en las trovas de Bartolomé Hidalgo, ya hay un propósito de presentarlas en función del gaucho, como dichas por gauchos, para que el lector las lea con una entonación gauchesca. Nada más lejos de la poesía popular. El pueblo [...] cuando versifica, tiene la convicción de ejecutar algo importante, y rehúye instintivamente las voces populares y busca voces y giros altisonantes. Es probable que ahora la poesía gauchesca haya influido en los payadores y éstos abunden también en criollismos, pero en el principio no ocurrió así, y tenemos una prueba [...] en el *Martín Fierro*.³⁶

La mayor parte del texto se enfoca en construir una defensa del lugar que ocupa la obra borgeana en la república de las letras argentinas –en general dicho objetivo representa la destrucción de la postura opuesta: “La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* o los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero.”³⁷ Resulta significativa la comparación que propone el texto, pues parte de la obra borgeana, como la de Banchs, carece de ciertos rasgos naturalizados como verdaderamente argentinos: “Se dirá que en *La urna* de Banchs no está el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo, hay otras condiciones argentinas en *La urna*.”³⁸ Más adelante, y haciendo gala de su habilidad para la polémica literaria, Borges cuestiona los fundamentos de la postura nacionalista. Al traer a discusión el proceso histórico desde el cual surgió la idea misma de nación, Borges busca demostrar que ni la perspectiva ni la preceptiva de sus rivales son, como ellos afirman, “naturales”; y que más bien su visión del mundo y la literatura tienen un origen paradójicamente europeo y no argentino –nótese la similitud argumentativa entre esta afirmación del escritor argentino y la realizada por Cuesta años atrás en una polémica similar en México:

la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. [...] Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo.³⁹

³⁶ J. L. Borges, “El escritor argentino y la tradición”, pp. 191-192.

³⁷ *Ibid.*, p. 193.

³⁸ *Ídem.*

³⁹ *Ibid.*, pp. 194-195.

Por último el ensayo intenta sacudir los cimientos argumentativos de los escritores nacionalistas. Para ello Borges invierte la dicotomía fundamental de su postura: ante la idea de que el color local es rasgo distintivo e ineludible de lo nacional, añade la observación de que lo pintoresco de un lugar cualquiera suele ser subrayado no por quienes lo habitan, pues para ellos es una parte más de la realidad, sino por los que, ajenos a éste, lo descubren como especial. La adición de esta nueva perspectiva sacude la relación axiomática que autores como Lugones y Rojas abrazaban, pues contamina la postura nacional de quien remarca el color local como una actitud extranjera y artificial:

una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local [la encontré en] [...] Gibbon [quien] observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos [...] Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, [...] en cada página; pero Mahoma, [...] sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecer a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local.⁴⁰

Como intenté mostrar en el segundo capítulo, este tipo de ejercicios propios de la polémica literaria han sido leídos por varios críticos literarios como si se tratase de mecanismos inherentes –*avant la lettre*, habría que agregar– de la deconstrucción derridiana. Como ya lo he señalado, tal desviación en su lectura ocurre sobre todo porque se parte de una comparación parcial de tales fenómenos.⁴¹ Sorprendentemente, esta lectura desviada resulta igualmente habitual entre los críticos contemporáneos que interpretan la obra borgeana como fundadora o practicante de la postmodernidad. En general proceden de la siguiente manera: leen un texto de Borges sin considerar el contexto literario argentino en el que surge, seleccionan ciertos pasajes como los más relevantes y omiten en su interpretación el resto del texto y las tradiciones argentinas y latinoamericanas de las que forma parte. Así, por ejemplo, el famoso pasaje de “El escritor argentino y la tradición” puede ser tomado como un todo autosuficiente, se le reduce a un programa voraz de apropiación cultural y se omite del todo su construcción como una defensa de las

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 195-196.

⁴¹ Sin duda las estrategias discursivas de la polémica están presentes en la obra de Borges y de Derrida, mas ello no implica una igualdad entre sus trabajos: el francés está ocupado en discusiones filosóficas; el argentino, como cualquier otro escritor, lucha por un espacio propio su campo cultural.

posibilidades creativas de los escritores de culturas marginales. Con cierto esfuerzo retórico, dicho fragmento deviene equivalente a algunas de las propuestas estéticas de los términos *post-*, o bien como parte de esa nueva época del pensamiento occidental que fue consecuencia de cambios socio-económicos y culturales de países de primer mundo – aunque Argentina no lo sea. Por supuesto que la construcción de este nuevo contexto desde el cual leer a Borges resulta interesante, abre nuevas perspectivas y genera diálogos entre su obra y otras que antes nos parecían del todo distantes. Sin embargo creo que este nuevo espacio de lectura empobrece la comprensión que uno podría tener de la obra borgeana. Creo yo que si se desea seguir construyendo esta nueva vía crítica será necesario leer la obra de Borges –y demás autores “marginales”, es decir, no europeos o estadounidenses, asimilados como postmodernos– de manera más contextualizada, evitando en la medida de lo posible las selecciones fragmentarias y sobre todo, sin perder la relación que ésta guarda con tradiciones literarias argentinas y latinoamericanas. Es decir, si existen ecos de lo que ahora se considera la postmodernidad en la obra de autores como Borges, qué fue lo que permitió que estos productos culturales del margen resonaran en tales discusiones. Me parece que esta necesaria y extensa revisión nos llevará a preguntarnos hasta qué punto las discusiones en torno a los términos *post-* son el resultado de una intensa apropiación del margen por parte del centro; y no, en cambio, a intentar justificar anacronismos estilo Borges postmoderno *avant la lettre* o fundador. En otras palabras, creo que evitar en la medida de lo posible las comparaciones parciales será provechoso no solamente en lo que refiere al estudio de la obra borgeana, sino también, y por cuenta propia, lo será para la comprensión de los términos *post-*.

Por otro lado este tipo de lecturas parciales de la obra borgeana refuerza una de las interpretaciones más antiguas y fragmentarias que ha hecho la crítica de ésta: la de Borges como un escritor cosmopolita. En otras palabras, se sigue leyendo a Borges como si fuéramos parte del jurado de un premio literario de 1942. Como señalé en el capítulo

anterior, la moda interpretativa del Borges cosmopolita fue útil para la temprana crítica y teoría postmoderna, pues funcionaba como un seguro que evitaba la “deshorna” de aceptar que en esta ocasión ellos –los críticos y teóricos de Europa y EE.UU. – no habían marcado el pulso futuro de la cultura occidental por cuenta propia sino que, en cambio, habían sido inspirados por figuras del margen cultural. Así mismo señalé cómo las características fundamentales del Borges cosmopolita fueron trasladadas –casi sin modificación– a la construcción interpretativa del Borges postmoderno. Creo que se ha conservado entre la crítica contemporánea de primer mundo esa imagen parcial de Borges porque les ha permitido entronizar una figura de genio aislado e inexplicable, y por tanto capaz de un anacrónico ejercicio *avant la lettre* o a la fundación planificada de algún *post-*. En otras palabras, el Borges cosmopolita sigue siendo utilizado por la crítica literaria postmoderna porque dicha interpretación justifica su productiva lectura parcial.

Ya de regreso al trabajo de Kason, y teniendo en cuenta la digresión anterior, uno puede ver cómo esta lectura parcial de la obra borgeana ha operado en su trabajo. No solamente no parece comprender o atender a la reprimenda de Paz que ella misma ha citado, sino que continúa inmediatamente después con las siguientes líneas:

Paz no es el único que ha reconocido la universalidad de la narrativa de Borges. Gerarld Martin resume las contribuciones de Borges a la literatura universal de la postmodernidad como: 1) casi solo ha revolucionado nuestra habilidad de pensar sobre el acto de leer y de escribir, desmitificando estos procesos junto con el concepto de autor y el artificio de la originalidad; 2) su actitud ante sus influencias y la manera en la que demostró la materialidad del pensamiento, del lenguaje, de la literatura y de la cultura; y 3) como latinoamericano, Borges ha tenido un impacto revolucionario en la literatura y la crítica internacional del mundo occidental.⁴²

Para Kason está totalmente borrada la historia detrás del calificativo “cosmopolita” o “universal”, y la obra de Borges es relevante para la literatura universal por el mismo argumento con que Caillois e Ibarra la vendieron a los lectores franceses. No hay un cuestionamiento de esta equiparación parcial y resulta aparentemente natural el paso entre esta moda interpretativa de la crítica borgeana y literatura postmoderna occidental. Si bien reconoce que esta originalidad es propia de un latinoamericano, omite del todo el

⁴² Nancy M. Kason, op. cit., p. 23.

cuestionamiento crítico sobre qué implicaciones tiene tal aseveración en la configuración conceptual de la literatura posmoderna y la postmodernidad. Sin duda la obra de Borges fue un aliciente clave en las tempranas discusiones estadounidenses sobre una literatura *post-modern*. Pero de ahí al salto interpretativo actual, de calificar a este escritor argentino como el maestro planificador detrás de tal revolución cultural, hay demasiadas historias omitidas: entre ellas, la del propio Borges.

3.2.3 Los términos de la ecuación están re-contextualizados (aunque la crítica intente negarlo)

El tercer y último punto señalado por Lefere condensa, a mi parecer, la mayor problemática en torno a esta nueva tendencia crítica: “Los rasgos están descontextualizados, cuando es sabido que su función y su sentido, vale decir lo importante, depende de los contextos.”⁴³ Ya sea porque no hay una definición estable de los términos o porque las comparaciones entre ambos se realicen de modo parcial, el problema que subyace a tales imprecisiones metodológicas es el desconocimiento –tal vez intencional– de la complejidad de una obra literaria cualquiera.

[Es necesario] tener en cuenta su cronología y su posible evolución (así como la de una transformación de los contextos), su diversidad, en especial la de los géneros [...], y sobre todo fijarse en la estructura semántica de los textos y en las probables tensiones entre tendencias contrarias o incluso contradictorias. Y es esta obra compleja [...] la que se podrá reconsiderar con la perspectiva de las nociones de modernidad y posmodernidad, para *situarla y articularla con respecto a las historias literaria y cultural*; esto es, para *ponderar su singularidad y comprenderla plenamente*.⁴⁴

Ahora bien, más que una descontextualización –término que me parece un imposible–, la obra de Borges, como cualquier otra obra literaria, ha padecido –y seguirá padeciendo– re-contextualizaciones que consecuentemente alterarán su sentido. En los procesos de translación todo texto sufre modificaciones, y por tanto no es posible establecer un contexto único como el referente correcto. En todo caso podría uno referirse a la

⁴³ Robin Lefere, “Borges ante las nociones de ‘modernidad’ y de ‘posmodernidad’”, *RILCE (Revista de Filología Hispánica)* 18.1 (2002): 51-62/ p. 52

⁴⁴ Ídem.

reconstrucción de contextos idóneos, en el sentido de contextos que aporten una mayor complejidad que a su vez permita obtener interpretaciones más enriquecidas. Al trabajar con literatura uno se vuelve consciente de la inestabilidad inherente al trabajo interpretativo y de los peligros evidentes que existen en intentar abordar tales fenómenos culturales como si se tratase de objetos de estudio propios de las ciencias duras. Me parece que es bastante sabido que la divergencia de sentidos a partir del contexto desde el cual se aborda un texto es una condición natural de todo proceso de lectura. Pero por si fuese necesario, recuerdo dos citas de autoridad de escritores muy comentados en la presente investigación: Borges, por ejemplo, señalaba en un ensayo cómo la literatura no es agotable por el simple hecho de que toda lectura, aunque sea de un mismo libro, entabla siempre un diálogo único;⁴⁵ Derrida, por su cuenta, refería al concepto de juego y suplementariedad para mostrar cómo ningún discurso puede aspirar a ser una totalidad, ni a gozar de una estabilidad imperecedera⁴⁶. De modo que en esta investigación no he buscado instaurar la lectura verdadera –ni siquiera sé si eso exista– respecto a la obra de Borges y la postmodernidad, sino mostrar algunas omisiones contextuales de las que padece la nueva crítica borgeana que, de ser abordadas, bien podrían trabajar a favor o en contra de dicha postura interpretativa. En este último apartado quiero centrar mi atención en una perspectiva no explorada por estos críticos y que a mi parecer resulta enriquecedora para comprender la obra de Borges tanto dentro como fuera del contexto teórico de los términos *post-*: me refiero a una tradición de la lectura latinoamericana.

Como lo señaló Alazraki al comparar los postulados de Borges con los de Barth: poco importa que la base teórica de la literatura del agotamiento estuviera ya contenida en estado larvario o incluso enunciada íntegramente en la obra borgeana, pues para el argentino tales nociones funcionaban de manera diferente. El mérito de Barth es precisamente que, desde un contexto histórico y cultural distinto, es capaz de resignificar lo leído para avanzar

⁴⁵ J. L. Borges, "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", p. 239.

⁴⁶ Jacques Derrida, "La estructura, el signo [...]", p. 397.

en el camino hacia una nueva literatura –de casi todos los pioneros pensadores de los términos *post-* podría decirse algo similar. Tal vez sea necesario decir una perogrullada: uno puede suponer sin mucho riesgo a equivocarse, que el objetivo de Barth no era la lectura atenta de los lazos de la obra de Borges con las tradiciones argentinas y latinoamericanas, sino el plantear nuevas posibilidades estéticas posteriores al *modernism* de EE. UU. Su lectura parcial y fragmentaria, así como su ceguera ante la pérdida de sentido generada por la re-contextualización utilitaria que ejerció sobre la obra borgeana, no deberían de ser juzgados más que por la posible fertilidad que tal lectura desviada permitió. Pero para nosotros, críticos académicos contemporáneos, tales objetivos no son del todo idénticos, y por tanto me parece necesario recuperar aquello que ha sido omitido por Barth y por toda la tendencia interpretativa que luego de él han tenido a bien leer a Borges como un escritor postmoderno. Imagino que cuando Borges observaba sin superstición la búsqueda de originalidad e innovación de un texto cualquiera, no lo hacía consciente de un programa de pensamiento posterior a la modernidad –tema del cual nunca mostró interés en sus escritos–; sino que su forma irreverente de leer, traducir y reescribir, continuaba una tradición propiamente latinoamericana, de una cultura marginal. Pienso por ejemplo en Alfonso Reyes, quien en un texto de 1921 aconsejaba: “suprímense, si es preciso, las comillas,”⁴⁷. El punto de partida para tal estrategia lo lee el mexicano en el prólogo a *El Quijote* de Cervantes:

El prólogo del *Quijote* está consagrado a burlarse de los pedantes. Alude disimuladamente a la pedantería de Lope, que da a la estampa libros de amena literatura con índice alfabético de autores citados. /–Soy naturalmente poltrón –declara Cervantes–, y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos. /Es sincero; los autores más bien le estorban. Sus equivocaciones en esta materia son proverbiales [...] Ponía versos de Ovidio en boca de Catón, y trocaba nombres como Sancho. Pero era mejor humanista [...] que si supiera de coro las dos antigüedades.[...] Lo importante es hablar tan sólo de lo que se entiende; pasar el nombre si se olvida y saltar la fecha si se ignora sólo son pecados en obras científicas.⁴⁸

Reyes sugiere que en el ejercicio ensayístico no debe citarse más que de memoria y evitar en lo posible la cita directa. Pues mientras las comillas “sirven admirablemente para

⁴⁷ Alfonso Reyes, “De las citas”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*. 1956, p. 163.

⁴⁸ Ídem.

exhibir el cuerpo extraño incrustado en nuestro organismo,”⁴⁹ la cita de memoria: “sería prenda, al menos, de que sólo usamos de lo propio, de lo ya asimilado. [...] Con esto viviríamos nosotros y no nuestros cuadernos de notas; pensaríamos nosotros por nuestra cuenta, y no, por nosotros, nuestro *book of reference*.”⁵⁰ Para 1944, en el prólogo a *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, las ideas del mexicano acerca de este proceso, que bien podríamos llamar de apropiación y reescritura, parece haber alcanzado un grado de maduración. El enlace entre ambos textos se da por la referencia –obviamente no marcada– a Cervantes:

Reduzco al mínimo mis referencias bibliográficas –puesto que la primitiva exposición se ha convertido en una tesis personal–, procurando que ellas correspondan a la necesidad de mis argumentos y sin entregarme a ostentaciones inútiles. Porque no quise hacer “un libro que los acote todos desde la A hasta la Z”, y porque en esta ocasión al menos, yo también me sentí “poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos”. Se ha escrito tanto sobre todas las cosas, que [...] a menudo nos oculta los documentos primeros de nuestro estudio, los objetos mismos y las dos o tres interpretaciones fundamentales que bastan para tomar el contacto.⁵¹

Ya no solamente la cita directa resulta innecesaria para el género ensayístico, sino que su omisión se descubre como una estrategia fundamental⁵² para la buena construcción de la cultura latinoamericana –entendida como parte y heredera de la occidental:

Nuestra América, heredera hoy de un compromiso abrumador de cultura y llamada a continuarlo, no podrá arriesgar su palabra si no se decide a eliminar, en cierta medida, al intermediario. Esta candorosa declaración [...] es de correcta aplicación para los hombres maduros que, tras de navegar varios años entre las sirtes de la información, han llegado ya a las urgencias creadoras. [...] Para los americanos [...] es mucho menos dañoso descubrir otra vez el Mediterráneo por cuenta propia (puesto que, de paso y por la originalidad del rumbo, habrá que ir descubriendo algunos otros mares inéditos), que no el mantenernos en postura de eternos lectores y repetidores de Europa. La civilización americana, si ha de nacer, será el resultado de una síntesis que, por disfrutar a la vez de todo el pasado –con una naturalidad que otros pueblos no podrían tener, por lo mismo que ellos han sido partes en el debate–, suprima valientemente algunas etapas intermedias [...] Tenemos que reconocer [...] que toda neoformación cultural supone [...] una reducción económica y una buena dosis de olvido.⁵³

Por otro lado podemos recordar junto con Ricardo Piglia la forma en que Domingo F. Sarmiento utiliza las citas en *Facundo*, libro “fundador” de la literatura argentina. Me

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 163-164.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 164.

⁵¹ Alfonso Reyes, “Prólogo”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*. 1963, p. 18.

⁵² Al respecto, *Vid.* Evodio Escalante, “Alfonso Reyes y las comillas”, *Nexos*, Abril 2002, s/n. (Consultado en: <http://www.nexos.com.mx/?p=14763>).

⁵³ Alfonso Reyes, “Prólogo”, p. 18.

refiero en especial a la famosa frase de “On ne tue point les idées”⁵⁴, adjudicada por Sarmiento a Fourtoul. De acuerdo con Piglia esta cita es el núcleo mismo del texto, pues: “la oposición entre civilización y barbarie se condensa y se resume en esa escena donde está en juego la traducción.”⁵⁵ Y agrega más adelante: “Lo que está en juego es el manejo y la apropiación de la cultura europea. El escritor se define como un civilizador y sus textos son el escenario donde circulan y se exhiben las lecturas extranjeras. No hay que olvidar, en fin, que esa consigna escrita por Sarmiento es una cita.”⁵⁶ De modo que cuando Sarmiento traduce la expresión francesa “On ne tue point les idées” como “A los hombres se degüella, a las ideas no”⁵⁷, uno no puede simplemente pensar en un ejercicio de traducción errónea, sino en un proceso de “nacionalización”, de apropiación “irreverente” de la cultura central – y por tanto de re-contextualización: “Las ideas europeas son transformadas para que se adapten a la realidad nacional. La traducción funciona como transplante y como apropiación.”⁵⁸ Por otro lado es necesario recordar que esta cita es falsa y hay en su historia toda una serie de atribuciones erróneas: según Sarmiento la cita pertenece a Fortoul, luego Paul Groussac dirá que en realidad es de Volney y por último Paul Verdevoye corregirá a ambos, encontrando la cita en Diderot. Para Piglia esta cadena es síntoma de una situación de lectura propia de una cultura de segunda mano, de un “uso salvaje de la cultura” que sin duda podríamos extender a toda Latinoamérica.⁵⁹ De tal manera uno puede leer, desde Sarmiento, luego en Reyes y terminando en Borges, estrategias de lectura “irreverentes” – desembarazadas de la superstición de lo original– que parasitan a las culturas centrales de occidente con el fin de construir una cultura propia mediante la traducción y la reescritura –

⁵⁴ La anécdota de la cita es referida en un pequeño texto introductorio al *Facundo*. Cuando joven Sarmiento tuvo que exiliarse por sus ideas y al momento de huir del país escribió dicha frase en el camino de los Andes para que sus perseguidores, los hombres de Juan Manuel de Rosas, la leyeran. Estos tuvieron que recurrir a un intérprete y ni así fueron capaces de comprender su significado. Si bien el gesto funciona como una bravura propia de la disidencia, lo más relevante es cómo marca una distancia entre Sarmiento y sus opositores mediante el dominio de la alta cultura.

⁵⁵ Ricardo Piglia, “Notas sobre *Facundo*”, *Punto de Vista*, 1980, núm. 8, p. 15.

⁵⁶ *Ibid.*, p.16.

⁵⁷ Otra traducción comúnmente referida es: “Bárbaros, las ideas no se matan”.

⁵⁸ Ricardo Piglia, “Notas sobre *Facundo*”, p.16.

⁵⁹ Me parece interesante la idea de considerar –sin mayor prueba que la intuición– que los primeros ejemplos de esta condición de lectura latinoamericana podrían rastrearse en textos tan antiguos como la crónica/carta/plan de gobierno que Felipe Guamán Poma de Ayala dedicó Felipe III. En éste se lee cómo constantemente se busca utilizar las pautas discursivas propias de la cultura europea, y al mismo tiempo, por su no cercanía con éstas, se las aplica de manera tergiversada, con cierta irreverencia involuntaria. Por ejemplo, al colocar el prólogo al final del libro, el autor demuestra ser consciente de que éstos se redactan al final del proceso de escritura, a pesar de que convencionalmente se escriben como si fuesen anteriores.

por tanto una cultura inevitablemente marginal y al mismo tiempo distinta y renovadora del centro:

En Sarmiento la erudición tiene una función mágica: sirve para establecer el enlace entre términos que, a primera vista, no tienen relación. [...] para él conocer es comparar. Todo adquiere sentido si es posible reconstruir las analogías entre lo que se quiere explicar y otra cosa que ya está juzgada y escrita. Para Sarmiento saber es descifrar el secreto de las analogías: la semejanza es la forma misteriosa, invisible que hace visible el sentido. La cultura funciona sobre todo como un repertorio de ejemplos que pueden ser usados como términos de la comparación.⁶⁰

Como ya lo he señalado, en la búsqueda de nuevas vertientes interpretativas la crítica europea y estadounidense ha sido ciega a esta condición propia de la literatura latinoamericana. Borges aparece como una figura única, sin relación con su propio contexto cultural. En otras palabras, se lee la obra de Borges extirpada del contexto literario desde el cual escribió y se intenta interpretar –como lectura normativa– a partir de una recontextualización no solamente nunca señalada como tal, sino que tiende a simplificar la complejidad de la obra del argentino.

Como adelanté al inicio del capítulo, el grupo más sólido de la nueva tendencia crítica borgeana es el que se reúne en la editorial Iberoamericana-Vervuert de la Universidad de Leipzig. Las figuras más prolíficas de este “grupo” son, en orden descendente, Alfonso de Toro, Fernando de Toro y Karl Blüher. Aunque con varias diferencias menores sobre el concepto de postmodernidad, sus trabajos se concentran en cómo Borges utiliza la intertextualidad en sus relatos. Así, por ejemplo, Blüher afirma que: “Todas estas citas y alusiones eruditas tienen en las narraciones de Borges claramente y ante todo la función de otorgar al texto neofantástico correspondiente la apariencia de una credibilidad cimentada en cierto modo científicamente.”⁶¹ Pero a diferencia de las novelas fantásticas del siglo XIX, afirma Blüher, en Borges la “erudición” intertextual:

se manifiesta a la vez una apenas velada ironía que resulta de la contradicción sin límite entre el enorme despliegue de erudición desmesuradamente exagerado, pretendido por el culto narrador, y el motivo abstruso y fuera de lugar para esto: la autentificación de un suceso puramente fantástico.

⁶⁰ Ricardo Piglia, “Notas sobre *Facundo*”, p.17.

⁶¹ Karl Alfred Blüher, “Posmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges”, en *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. 1995, pp. 121-122.

La erudición exhibida recibe con esto el tinte levemente paródico de una relación lúdica con el estilo habitual de la argumentación científica.⁶²

Además Borges utilizaría para la construcción de sus ficciones fantásticas la simulación de intertextos: “esto es, la simulación de una referencia del texto A de la narración a otro preexistente y presupuesto texto B, el cual en realidad no existe en absoluto.”⁶³ De tal modo que en las ficciones borgeanas se busca hacer “insegura la confianza del lector en los habituales procedimientos miméticos del discurso, tratando la irrealidad como realidad, pero poniendo a la vez al descubierto, con ironía interna al texto, la relación con el intertexto como una relación de simple lenguaje simulada y fingida.”⁶⁴ Ambos usos de la intertextualidad podrían explicarse en un sentido opuesto a partir de las anotaciones de Piglia sobre el *Facundo*: la erudición excesiva corresponde a lo que él llama un “uso bárbaro de la cultura”, propio de los intelectuales latinoamericanos; y el intertexto simulado sería la continuación de la atribución errónea de citas que, si bien sea inconscientemente, pone de manifiesto las mismas condiciones del lenguaje⁶⁵. En cambio, para Blüher y compañía resulta más natural asociar estas estrategias discursivas borgeanas a las discusiones estadounidenses de la literatura *postmodern*, es decir que, como he adelantado, opera en su análisis una re-contextualización de la que no parece ser consciente. Tal omisión no solamente reduce la complejidad interpretativa de la obra abordada, sino que limita su propia definición de literatura postmoderna y las posibles relaciones de ésta con la obra de Borges. Por un lado Blüher considera que este uso de la intertextualidad se relaciona con el escepticismo ante toda ideología de vanguardia modernista —en otras palabras, en el sentido que Barth lee a Borges en su primer ensayo:

En lugar de una aspiración a la innovación a cualquier precio coloca él la conciencia postmoderna; que la literatura es siempre y sobre todo “reécriture” que enlaza con una tradición de textos ya dados y se desarrolla en un diálogo infinito con lo ya existente. El apartamiento de Borges respecto

⁶² *Ibid.*, p. 122.

⁶³ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁴ *Ídem.*

⁶⁵ En Sarmiento tales procedimientos no operan de la misma manera que en Borges, pero sí forman parte de una misma tradición o condición de lectura propiamente latinoamericana.

a las posiciones vanguardistas [...] se basa en la integración de una nueva estética “postmoderna” de concepciones modernistas vanguardistas.⁶⁶

Por otro lado, Blüher asegura que el uso de la intertextualidad también permite afirmar que Borges entendía la literatura como: “un simple ‘juego lingüístico’, un constructo de procedimientos textuales más o menos convencionalizados”⁶⁷, y que es a partir de tal visión⁶⁸ que el escritor argentino:

comprende el status semiótico de los textos literarios y opera conscientemente con la polisemia y la “abierto” plurisignificación de un lenguaje narrativo de signos que ofrece una decodificación y forma de lectura tanto mimética como no mimética, organizando [...] el discurso literario como un artefacto heterogéneo y un constructo textual contradictorio. La deconstrucción de la estética representacional lleva en Borges a una autorreflexividad del texto que sirve de formas laberínticas de técnicas narrativas “mise-en-abyme”, confundiendo y haciendo inseguro al lector implícito con especulaciones intertextuales. [...] en numerosos cuentos de Borges [...] [hay] una relación general con la literatura en el sentido de un “juego del lenguaje” polisémico y múltiplemente codificado.⁶⁹

Por su parte Alfonso de Toro entiende que las características fundamentales de la postmodernidad pueden resumirse a partir de lo señalado por Fiedler para la literatura estadounidense, esto es la noción de anti-arte y doble-codificación. Lo que el crítico anglosajón pensaba aún sin el apoyo de la teoría post-estructural, Toro lo concretiza a partir de ésta de manera sistemática:

[Fiedler] caracteriza la literatura (norteamericana) de la siguiente forma: es apocalíptica, antirracional, abierta y romántica, profética, desconfiada. Por otra parte, la crítica literaria [...] debe describir el proceso de experimentación lectoral, se transforma ella misma en arte, emplea la obra de arte para producir otra. / La literatura postmoderna tiene la tarea de delinear vacíos entre los límites de la cultura establecida y canonizada y la subcultura, entre seriedad y risa, entre las *belles lettres* y el *Pop Art*, entre *elite* y cultura de masas⁷⁰

Pero a diferencia de otros críticos, Toro es consciente de que tal caracterización está limitada a la literatura estadounidense⁷¹, por lo que considera necesario añadir otros criterios para que tal noción se vuelva operable en las literaturas de otros países. En sus propias palabras, es necesario ampliar “el concepto de ‘doble codificación’ transformándolo en el de

⁶⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁸ Borges era consciente de este tipo de convenciones literarias, pues la mayor parte de su crítica se ocupaba de sacudir tales ideas naturalizadas. *Vid.* Sergio Pastormerlo, *Borges crítico*. 2007. Pero afirmar que su visión se reducía a ello me parece erróneo. En varias ocasiones Borges contradujo tal afirmación, pues para él ningún ejercicio lingüístico tenía sentido si no se relacionaba con alguna tradición literaria. En “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”: “Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones. La lapidaria fórmula *Todo fluye* abrevia en dos palabras la filosofía de Heráclito [...] [Pero] la fórmula obtenida por eliminación, carecería de valor y hasta de sentido; para que tenga alguna virtud debemos concebirla en función de Heráclito [...]” (J. L. Borges, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, p. 239.) En el prólogo a *El oro de los tigres*: “Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos.” (J. L. Borges, “Prólogo”, en *Obras completas*. 1996, p. 1081.)

⁶⁹ Karl Alfred Blüher, *op. cit.*, pp. 119-120.

⁷⁰ Alfonso de Toro, “Postmodernidad y Latinoamérica [...]”, p. 82.

⁷¹ *Ibid.*, p. 82-83.

‘pluricodificación’⁷². Para lograr esto y acuñar una versión propia de qué rasgos constituyen la postmodernidad literaria, añade una gran cantidad de conceptos teóricos por lo demás diversos, tales como:

la “deconstrucción”, la “intertextualidad”, “interculturalidad”, la “historización”, la “recepción/experiencia sensual-cognitiva del arte”, la “heterogeneidad”, “subjetividad”, “recreatividad”, “radical particularidad” o la “diversidad” y por consecuencia la “universalidad”, como así también el “minimalismo”, la “ironía”, el “humor”, la “fragmentación integrada”, el “collage” y un “metadiscurso lúdico”.⁷³

Según Toro, varios teóricos que eran propiamente considerados post-estructuralistas, como Derrida y Foucault, ahora han sido identificados por la crítica, retrospectivamente, como plenamente postmodernos –si se recuerdan los capítulos anteriores, la teoría post-estructural sirvió de base para varios postulados sobre la postmodernidad.

Entre la vasta cantidad de conceptos teóricos en los que basa su análisis, me limitaré a comentar detenidamente el de la deconstrucción. Sobre todo porque me parece que al retomar a Fiedler y sistematizar la intención del estadounidense por generar nuevas formas a través de conceptos contrapuestos, Toro funda su concepción de la postmodernidad en procedimientos comunes a la deconstrucción, es decir, en la búsqueda de un tercer término que opere como una reconfiguración de pares opuestos –lo cual también recuerda el segundo ensayo de Barth comentado en este trabajo: “La postmodernidad no se deja definir como la modernidad a través de la exclusión y a través de oposiciones, sino de la inclusión. Las oposiciones no representan incompatibilidades, sino posibilidades de nuevas manifestaciones.”⁷⁴

De manera similar que Blüher, Toro considera que en la narrativa de Borges la intertextualidad es simulada. Pero en lugar de que tal proceso lleve a una irónica constatación de cómo operan los intertextos (Blüher), en Toro este proceso se entiende como una deconstrucción de la intertextualidad misma:

⁷² *Ibid.*, p. 83.

⁷³ *Ídem.*

⁷⁴ *Ídem.*

Borges no es un autor intertextual en *sensu stricto*, sino uno que cita y deconstruye el principio de la intertextualidad, reemplazándolo por el del rizoma. [...] Es decir, la unidad incluida debe tener una función dentro del nuevo texto. [Pero en Borges, sus] citas son meras menciones eclécticas que, por lo general, tienen solamente una finalidad: se descubren como estructuras MOTIVANTES de su escritura [...] Los textos a que se refiere Borges [...] son el resultado de una lectura, apostrofando el acto de escribir como mera consecuencia de sus excursiones de lector.⁷⁵

Entonces Borges, siguiendo a Toro, crea un nuevo tipo de intertextualidad en la cual el texto citado, así como su función y sentido en el nuevo contexto en que se lo introduce, quedan borrados (ya porque la cita no puede rastrearse, ya porque la cita es apócrifa, etc.), de tal modo que su inserción no busca el establecimiento de una referencia significativa (que sería la forma tradicional en que opera la intertextualidad) sino que simplemente utiliza la estructura significativa de lo citado para la construcción de un texto nuevo:

El empleo de pretextos es solamente una apariencia, es altamente hipotextual, es decir, una alusión rápida, de paso y en la mayoría de los casos sin carga semántica. El palimpsesto no nos lleva a una versión, transformación o reversión de temas dados, sino crea un texto que no se puede reducir a una estructura superiormente codificada [...] Tampoco se usa el texto originario como relectura actualizada y nuevamente concretizada. [...] no produce un nuevo significado [...] en el lugar sintagmático insertado, ni tampoco conecta el significado del pretexto con el nuevo contexto, sino que se emplea su estructura significativa. [...] los cuentos de Borges se resisten a una interpretación al nivel del significado, dejando la impresión de un vacío y de una radical segmentación.⁷⁶

Por lo tanto Toro postula que Borges abre un nuevo paradigma en la literatura (es decir, la postmodernidad) ya que mediante esta particular forma de deconstruir la intertextualidad el escritor argentino ya no considera la literatura como una “‘mímesis de la realidad’, sino como ‘mímesis de la literatura’, y en particular como multiplicación de códigos organizados según el principio del rizoma.”⁷⁷ En otras palabras, esta nueva forma de intertextualidad: “es, a nuestro parecer, el punto crucis en la poética de Borges, y que lo llevó a la concepción de que ya todos los textos habían sido escritos, que su obra era una repetición de otra ya escrita, conocida o desconocida y que era una contrapartida de otras obras.”⁷⁸ Como puede observarse, Blüher y Toro arriban a conclusiones similares: la deconstrucción de la “estética representacional” o de la “mímesis de la realidad” es el proceso mediante el cual Borges arriba a una comprensión y ejercicio de la literatura

⁷⁵ Alfonso de Toro, “El productor ‘rizomórfico’ y el lector como ‘detective literario’: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto deconstrucción-rizoma)”, en *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas* [...], p. 162.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 137.

propriadamente postmoderna, es decir, literatura como una *réécriture* polisémica y “pluricodificada”. Olvidan del todo la posibilidad que he sugerido junto con Piglia, de que la apropiación “irreverente” de textos corresponde no solamente a Borges, sino a una tradición de lectura característica de una cultura marginal como la latinoamericana. Creo yo que de considerarse esta vertiente interpretativa junto a sus propuestas críticas podría avanzarse más tanto en la comprensión de la obra de Borges como en la de los términos *post-*

. Mientras Blüher pasa por alto señalar cómo comprende la deconstrucción, Toro dedica un par de líneas en las que parece distinguir entre una deconstrucción “a secas”, o tal vez “moderna”, y una deconstrucción postmoderna:

una actitud intelectual de leer un texto desde su estructura profunda, es decir, de no solamente leer lo que se dice, sino también lo que los autores pensaban, esto es, sacar a la luz la motivación de su estructura y sus relaciones con las otras series del saber de una u otras épocas. [...] Deconstrucción es leer [...] con el texto y contra el texto [...] [es] una semiótica epistemológica. / La deconstrucción postmoderna es [...] una para-lectura, que tiene por fin el emplear otros textos como base de motivación hasta el punto de hacer olvidar o eliminar este punto de partida. La deconstrucción es leer [...] cuestionando todo, es ir a la traza más lejana, pero sin querer jamás dar un juicio definitivo, sino ofrecer una hipótesis. La deconstrucción es [...] la lectura que privilegia la diferencia, ésta tiene que ver con el descubrimiento de rupturas, de posiciones semióticas cero. La deconstrucción postmoderna trata de superar el binarismo metafísico, oposiciones tales como “interior [...] vs exterior[”][...] No se trata de buscar la “idea pura”, sino su “différance”, es decir, su originaria impureza [...] El pensamiento, como el habla, es considerado en esta teoría un JUEGO de infinitas substituciones dentro de una limitada totalidad.⁷⁹

Claramente en esta interpretación los postulados teóricos de Derrida han sido recontextualizados de modo que constituyan parte esencial de la teoría postmoderna –de nuevo subrayo que parece continuar la tendencia señalada en el apartado sobre la *French Theory*. En el capítulo anterior señalé cómo la mayoría de los críticos literarios que hacían referencia a la deconstrucción pasan por alto las implicaciones filosóficas que ésta tenía para Derrida –que bien podría ser el caso de Blüher, aunque al no proporcionar definición alguna sobre los términos derridianos resulta complicado emitir algún juicio. Por otro lado, la postura de Toro presupone que Borges practica *avant la lettre* la deconstrucción derridiana de varios conceptos filosóficos a través de una nueva intertextualidad. Su hipótesis es interesante y sin duda plantea una novedosa forma de leer la obra borgeana. Sin embargo

⁷⁹ Ibid., p. 150.

considero que tal interpretación conjetura que Borges estaba interesado en cuestionar bases epistemológicas, es decir, que el escritor argentino pretendía realizar a través de su obra ficcional una revolución de corte filosófico –y entrar en el terreno de las intenciones autorales me parece demasiado peligroso. Además, como en el capítulo anterior, creo que si aceptamos esta lectura entonces deberíamos de considerar que otros escritores –anteriores a Borges– como Reyes y Cuesta ejercieron años antes la misma operación discursiva con los mismos objetivos filosóficos –lo cual nos llevarían a pensar como Eco que bromeaba con que el término postmodernidad podría llegar a utilizarse con Homero. O tal vez sea más sensato aceptar que ciertas estrategias discursivas utilizadas por Derrida en la deconstrucción han sido comunes para las polémicas literarias sin un proyecto filosófico de fondo. Es decir, que cuando se señalan afinidades entre Borges y Derrida generalmente se ha perdido de vista que parte de la innovación del francés –y de buena parte de los postulados post-estructuralistas– fue llevar problemas típicamente literarios al ámbito del pensamiento filosófico. Recurrir a la deconstrucción como una herramienta más para el análisis literario puede ser un ejercicio interesante siempre y cuando uno sea consciente de los efectos que tal re-contextualización genera. Si uno pierde de vista esto corre el riesgo de ver como naturales afinidades estilo Borges-Derrida, Reyes-Derrida, Cuesta-Derrida, literatura-Derrida, cuando en realidad se están confirmando perogrulladas del tipo: las estrategias discursivas utilizadas por Borges (Reyes, Cuesta, etc.) son idénticas/similares a las estrategias discursivas usuales de las polémicas literarias. De nuevo me parece más probable –y enriquecedor– pensar que la forma de citar de Borges corresponda a una continuación de la tradición literaria latinoamericana, de su particular forma de leer, traducir y reescribir la cultura occidental –como postula Piglia al comentar el *Facundo*–, que una concienzuda deconstrucción derridiana de la intertextualidad en busca de una literatura no mimética –como sugiere Toro.

En un artículo posterior Toro atiende parcialmente las preocupaciones que he expuesto hasta ahora. Parte de la primicia de que la recepción de la obra de Borges en Francia fue determinante en el desarrollo de la teoría post-estructural y demás teorías entonces contemporáneas. O más precisamente, que en la narrativa borgeana operaban desde ya los conceptos fundamentales de buen parte de la *nouveau critique française* –y que ésta se negó a aceptar tal deuda:

[yo] estaba hablando todo el tiempo, desde que escribo sobre Borges, ya no del problema de lo mimético o antimimético, sino del problema de la *presencia* y de la ausencia de la *escritura*. Ese “más allá” estaba hablando de la “ausencia fantasmal” de la escritura de Borges, de ese abismo que he venido llamando “azar dirigido rizomático” o “simulación dirigida rizomática”, problema, éste de la ausencia, tan tratado por Derrida [...] en su teoría de la deconstrucción/diseminación, tan relacionado con la teoría del rizoma de Deleuze/Guattari [...] o con aquella de la simulación de Baudrillard [...]⁸⁰

De modo que en dicho artículo Toro pretende “revelar cómo Borges ha provocado todo un pensamiento que autores franceses lo han empleado tanto, aunque no lo haya siempre citado explícitamente.”⁸¹ Por lo tanto su postura anterior respecto a la relación entre Borges y Derrida se radicaliza todavía más: “ya no *avant la lettre*, sino un pensamiento ya habitado, poblado y ejecutado por Borges decenios antes.”⁸² Habrá que recordar el capítulo anterior en donde intenté mostrar que en general las afinidades entre la obra de Borges y varios teóricos franceses fue sobre todo casuales y solamente en contadas ocasiones – Genette– más o menos determinantes. Aun así la propuesta de Toro es por demás interesante, nos fuerza a los estudiosos de la obra borgeana a observar con nuevos ojos nuestro objeto de estudio. Sin embargo creo que el proceso de introducir esta nueva lectura entre dos autores distantes (y no me refiero solamente al contexto histórico-cultural, sino la diferencia fundamental entre un escritor de ficciones y un filósofo) cae de nuevo –tal vez inconscientemente– en un ejercicio de re-contextualización que en lugar de enriquecer las posibilidades interpretativas, las reduce:

⁸⁰ Alfonso de Toro, “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)/hrönir, ur y otras cifras”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber del siglo XX*. 1999, p. 141.

⁸¹ *Ibid.*, p. 143.

⁸² *Ídem.*

No estoy interesado en demostrar la deuda de Derrida (o de Foucault o de De Man) con Borges, ni en describir paralelismos en su pensamiento [...], sino más bien de describir esa ausencia que constato en la lectura de la obra de Borges, que [...] se revela como al más radical deconstrucción, diseminación y simulación de la escritura y del pensamiento occidental, y con esto es parte y base de la teoría de la diseminación de Derrida. Leo a Borges desde/con Derrida, y a Derrida desde/con Borges, extendiendo/unto/tapo/borro/suprimo/rejuntado al uno sobre el otro, y sumerjo mi propio texto en el texto de ambos. [...] nos interesa [...] cómo Borges remite, injerta la escritura, la tradición, apropiándose de ésta de tal forma que el límite entre la escritura del pasado y la de hoy se diluye, siendo sus textos a la vez suyos y ajenos, y al revés: los de los otros que le pertenecen y no.⁸³

Lógicamente este proceso de re-significación no anula su novedosa propuesta, pero resulta necesario matizar las aseveraciones categóricas de Toro y compañía, quienes se auto-legitiman como únicos poseedores de la verdadera interpretación de la obra borgeana. Así, por ejemplo, uno podría sugerir cautela cuando lee afirmaciones del tipo: “J.L. Borges inaugura con *Ficciones* (1939-1944) la postmodernidad, no solamente en Latinoamérica, sino en general.” Y en seguida afirma:

la obra de J. L. Borges [...] no se había podido fijar históricamente, ni en lo que podríamos llamar la “alta modernidad” o vanguardia, ni en la “modernidad tardía” [...] Este es también el lugar donde radica la incompreensión que produjo su obra por largo tiempo tanto en Latinoamérica como en Europa. Borges abrió, dentro del paradigma de la modernidad, aquel de la postmodernidad.⁸⁴

Tal vez si no hubiese omitido el proceso de recepción que rodeó la obra borgeana, el crítico chileno hubiera podido reconocer que tal incompreensión provenía (proviene) en general de lectores europeos, para quienes la obra de Borges fue –y tal vez sigue siendo– un fenómeno aislado, sin origen ni precursores.

Con esa misma confianza normativa escribe Fernando de Toro, en cuyos trabajos no me detendré demasiado pues funcionan principalmente como textos satélites de las tesis de Blüher y Alfonso de Toro. Así, por ejemplo, en “Borges/Derrida y la escritura” afirma que: “Cualquiera que sea la posición que adoptemos, el hecho es que la práctica literaria de Borges *no podía ser leída* hasta que los códigos de lectura hubieran cambiando, hasta que el campo epistemológico hubiera entrado en un ‘re-pensar’ sin precedentes y [...] el *logos* de Occidente fuera confrontado.”⁸⁵ Y aunque añade en nota al pie donde matiza su postura,

⁸³ *Ibid.*, p. 144.

⁸⁴ Alfonso de Toro, “Postmodernidad y Latinoamérica [...]”, p. 86.

⁸⁵ Fernando de Toro, “Borges/Derrida y la escritura”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento* [...], p. 125.

resulta evidente que se desea imponer una lectura normativa y que mira condescendentemente al resto de la crítica borgeana:

No deseo, con esto, sugerir que toda la valiosa crítica realizada antes de los años 80 no sea importante. De hecho, estos críticos solamente podían leer de acuerdo con la base epistemológica y a las prácticas críticas contemporáneas a ellos. No obstante, lo que estoy argumentando, es que aunque Borges fue leído “dentro” del paradigma de la modernidad, no “encajaba” ni en la modernidad canónica (Europa) ni en el “realismo” vernacular (Argentina) de fines de los años treinta en adelante.⁸⁶

Equivalentemente en “Borges and Rulfo: the paradigms of modernity and post-modernity”, Fernando de Toro afirma que: “Rulfo and Borges where not adequately understood when their writings first emerged (and in the case of Borges, we had to wait until the late 1970’s to start really understanding his writing).”⁸⁷ Y en una voltereta retórica por demás astuta, en busca de auto-legitimación, postula que el “verdadero” contexto desde el cual debe comprenderse la obra de Borges es el proclamado por los críticos reunidos alrededor de la editorial Iberoamericana-Vervuert:

Rulfo and Borges were *read out-of-context*: the former *outside Modernity*, the later *outside the Post*. Their writing took place *out-side* of these two aesthetics paradigms of the XXth Century. Rulfo writes after the fact and Borges before the fact. The linearity of history, and of literary history, is clearly tested and placed under erasure. There is no linearity, but literary practices that enter the cultural field at any juncture, disregarding any chronology or logicity in its constructions. To say [...] that Borges is a realist or a fantastic writer is not simply a *mis-reading*, but a deformation of cultural facts.⁸⁸

Antes de las proclamas de la postmodernidad y de Derrida, la literatura era consciente de que nada podía ser definitivo, que las posturas totalizantes se tambaleaban ante los menores cambios. Así, por ejemplo, en una entrevista con Osvaldo Ferrari, Borges recuerda un consejo de su colega mexicano: “Alfonso Reyes me dijo: ‘Publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo los borradores.’”⁸⁹ Personalmente una de las enseñanzas fundamentales que me ha legado la lectura de la obra borgeana es el ser más consciente de las innovaciones que genera en la literatura modificar los elementos aparentemente más irrelevantes, como puede ser el contexto físico en el que es presentado un texto. Sin duda la historia editorial de “El acercamiento a Almotásim” es el ejemplo clásico para este tema:

⁸⁶ Ídem.

⁸⁷ Fernando de Toro, “Borges and Rulfo: the paradigms of modernity and post-modernity”, en *El siglo de Borges* [...], p. 264.

⁸⁸ Ídem.

⁸⁹ J. L. Borges y Osvaldo Ferrari, op. cit., p. 102.

Borges juega con las convenciones de lectura intrínsecas en los formatos librescos, cambia el eje, la perspectiva, y demuestra la relevancia del lector y sus expectativas en la interpretación de un texto. Como señala Piglia en un fragmento anteriormente citado, tal vez la mayor enseñanza de Borges es que todo puede leerse como ficción –aunque no todo sea ficción. Creo yo que es esta conciencia propia del oficio literario –y no un proyecto de corte postmoderno– lo que le da pauta a Borges para asegurar que:

un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector [...] Ese diálogo es infinito [...] La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. 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.⁹⁰

En última instancia esta discusión taxonómica se limita a una serie de matices, aunque no por ello son menos importantes. Sin duda la obra de Borges cumplió un papel –a mi parecer menor– en la constitución de la literatura *postmodern* estadounidense, y estuvo presente –de manera incidental– entre las lecturas de los pensadores franceses que cambiarían el pensamiento contemporáneo. Buena parte de la riqueza de la literatura está en la posibilidad de reinterpretarla constantemente, de encontrar nuevas vertientes interpretativas que no tienen por qué coincidir con los planteamientos del autor, del resto de obras del mismo o de la(s) tradición(es) literaria(s) con las que dialogaba. Históricamente la obra de Borges está fuera del fenómeno de la postmodernidad, no dialoga directamente con ella; operacionalmente, como han demostrado Toro y compañía, es posible leer una porción de su obra como parte de la misma. Sin embargo me parece necesario señalar que tal posibilidad no implican de ningún modo una intención –palabra peligrosa para nuestro oficio– de construir una nueva estética literaria o en fundar un nuevo paradigma de pensamiento: en este sentido –y solamente en este sentido– la obra de Borges no opera en el código postmodernista ni es un escritor de la postmodernidad. En última instancia habrá que recordar que no es recomendable clausurar el resto de vertientes interpretativas simplemente

⁹⁰ J. L. Borges, "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", pp. 238-239.

porque se ha descubierto una nueva relación con la obra borgeana, pues como el mismo

Borges señaló:

cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. Y aún para el mismo lector el mismo libro cambia, cabe agregar, ya que cambiamos, ya que somos [...] el río de Heráclito [...] Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renueva el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito.⁹¹

⁹¹ J. L. Borges, "La poesía", en *Siete noches*. 1999, p. 100. [1ª ed. argentina, 1980].

Conclusiones

En esta investigación me propuse generar una visión no dogmática ni homogeneizadora, capaz de dar espacio a las posturas más diversas sin reducir artificialmente la complejidad de mi objeto de estudio. La complejidad del tema elegido se incrementa debido al entramado histórico que une los dos elementos abordados: gracias a su proceso de internacionalización, la obra de Borges se encuentra ligada a algunos de los protagonistas (voluntarios e involuntarios) de la construcción de los términos *post-*; y aunque tal relación sea tangencial, no debe ser ignorada ni normalizada. Por lo tanto, cualquier revisión interpretativa sobre posibles Borges posmodernos debe ser consciente de las relaciones históricas que soportan dichos elementos. La conciencia de estas problemáticas inherentes a mi objeto de estudio ha sido fundamentales para lograr desarrollar satisfactoriamente el objetivo principal de esta investigación: la construcción de una discusión general del tema, de modo que ésta exponga la gran diversidad y complejidad de esta nueva tendencia crítica entre los especialistas de la obra borgeana.

Esto ha sido posible debido al buen desarrollo de los objetivos secundarios planteados para esta investigación. El primero de ellos consistió en la revisión de dos procesos históricos, a la vez paralelos e interconectados: por un lado, la génesis y desarrollo de las diversas acepciones de los términos *post-*, procedentes de los ámbitos europeos y estadounidenses; y en segundo lugar, los distintos momentos en que estas nociones, y los elementos que las constituyeron en cada una de sus etapas, entraron en contacto con la obra de Borges.

En el primer capítulo se ha revisado el desarrollo de los términos *post-* en un periodo de más o menos veinte años. La diferencia fundamental entre *post-modernism* y postmodernidad radica en que mientras el primero se limita inicialmente a una corriente estética local, el segundo refiere a un concepto de época. El primero precede al segundo, teniendo su origen y desarrollo tanto en discusiones literarias como arquitectónicas; el

segundo surgió a finales de la década de los setenta y comenzó a popularizarse su uso en los ochenta. Para el desarrollo de ambas las condiciones histórico-sociales del contexto estadounidense fueron fundamentales, pues durante aquellos años éste funcionó como un campo abierto para la creación (de los artistas), el descubrimiento (de los críticos) y la sistematización (de los teóricos) de nuevas legitimidades artísticas (durante las discusiones del *post-modernism*) o filosóficas (durante las de la postmodernidad). Debido a las limitantes genéricas y metodológicas de una investigación como ésta, se eligieron solamente unos cuantos autores como muestra representativa de este denso proceso. Por ello considero relevante recordar al lector –aun cuando en la redacción de este trabajo se ha pretendido evitar del todo la posibilidad de generar tal impresión– que nunca existió una “escuela” de críticos o teóricos que respaldaran unificadamente una noción de literatura *post-modernist*, así como tampoco lo hubo posteriormente con la construcción de la idea de postmodernidad –la aparente estabilidad que gozan estos términos es un proceso reciente de consagración hegemónica. En realidad este proceso histórico consistió en una serie de intensos intercambios entre perspectivas individuales, que a su vez tenían la mira puesta en distintos procesos socio-económicos (como los movimientos contra-culturales o las discusiones de una nueva modalidad del capitalismo) y productos culturales (obras artísticas, tanto literarias como arquitectónicas) como punto de partida para ensayar explicaciones predictivas sobre el futuro inmediato de su propio contexto. Como se ha ejemplificado mediante la revisión del trabajo de varios autores estadounidenses (Fiedler, Barth, Hassan, Jameson, etc.), durante estos años fue habitual la lectura desviada de obras extranjeras, es decir, apoyada en una perspectiva obsesivamente anclada en el contexto vital estadounidense y con fines claramente utilitarios –y por ello sus interpretaciones eran totalmente ciegas a las relaciones contextuales que tales productos culturales importados tenían originalmente. En medio de esta lucha por definir los límites de diversos campos culturales fueron introducidas dos obras fundamentales para el tema de este trabajo: por un

lado la obra de Borges, por el otro toda la teoría post-estructural –he elegido hacer énfasis solamente en la obra de Derrida. Ambas correrán un destino similar y no podrán ser entendidas dentro del contexto estadounidense sino a partir de su violenta recontextualización, es decir, desde las lecturas desviadas que las transformaron en partes fundamentales de ciertas discusiones de los términos *post-*. El caso de Barth resulta significativo por dos razones distintas: primero, porque es él quien introduce por primera vez la obra de Borges dentro de las discusiones de la literatura *post-modernist*; su productiva lectura de ciertos relatos del argentino construirá bases conceptuales que serán retomadas por críticos y teóricos posteriores; y en segundo lugar, porque la evolución de sus interpretaciones respecto a los términos *post-* resulta ejemplar para comprender la transformación que sufrieron distintos conceptos de la literatura posterior al *modernist* estadounidense –que correspondían a una corriente estética local–, para constituir la noción de postmodernidad –como pilares y ejemplos verificadores de un concepto filosófico de cambio de época, es decir, universal. Por su parte la teoría post-estructural tendrá un impacto mucho mayor en esta historia que la obra del argentino, pues una vez introducida en la academia estadounidense se producirá un fenómeno que tal vez podría caracterizarse como un cambio de paradigma: muchas de las discusiones sobre el porvenir literario estadounidense de los años sesenta serán reescritas en las dos décadas subsecuentes teniendo como sustento y analogía a la llamada *French Theory*. De tal manera que la teoría post-estructural no podía comprenderse entre los lectores de EE. UU. más que como parte fundamental e indisoluble de los términos *post-*, aun cuando ésta haya surgido en un contexto totalmente ajeno a tales discusiones. En este sentido resulta ejemplar la síntesis simplificadora realizada por Jameson, quien parece continuar y culminar el proceso estadounidense de renovación crítica y artística, iniciado en la década de los sesenta con los primeros y proyectivos términos *post-*, mediante la construcción y constitución hegemónica de una noción de postmodernidad –gran temática estadounidense– capaz de abarcar y

apropiarse de las discusiones más diversas (la sociedad post-industrial, la teoría post-estructural, el arte contra-cultural y claro, las obras importadas de países tercermundistas, como la de Borges). Por último es necesario remarcar que la obra del argentino será leída como una propuesta literaria muy cercana, casi ejemplar, de varios postulados de los teóricos franceses, y por extensión, como parte fundamental de los términos *post-*. En este sentido, la obra de Borges fue llevada hacia las discusiones de la academia estadounidense desde dos puntos distintos: a partir de su aparente relación con la teoría post-estructural y a partir de su propia difusión entre los lectores estadounidenses.

En general los partidarios de los distintos términos *post-* monopolizaron y simplificaron la discusión de su tema a través de lecturas desviadas de diversos textos. Lo cual genera la pregunta de si las luchas por la hegemonía, o las exigencias de producción constante –propias de las academias primermundistas–, o la mera “obsesión futurista” característica de los EE. UU., fueron demasiado poderosas como para que sus protagonistas pudieran detenerse a cuestionar la legitimidad de su creación: una literatura y una época postmoderna. Esta nueva duda respecto al tema tratado será necesario responderla en futuras investigaciones.

En el segundo capítulo se ha revisado el proceso de difusión e internacionalización de la obra de Borges. Si bien el interés central del trabajo descansa en el contexto estadounidense, la obra borgeana llegó tarde a este país y su recepción estuvo filtrada por las lecturas europeas que la antecedieron, en especial de Francia –cuyos críticos son considerados erróneamente los “descubridores” del Borges. Además, las relaciones entre la obra del argentino y la teoría post-estructuralista, tan señaladas posteriormente por los defensores de los términos *post-*, tienen su origen en este periodo. La temprana difusión de la obra borgeana en Francia también fue importante porque durante ese proceso se construyó la imagen del Borges universal o cosmopolita. Pero contrario a la creencia popular, esta lectura desviada no comenzó en el viejo continente, sino en Buenos Aires.

Luego de que éste no figurara entre los ganadores del Premio Nacional de Literatura, se desató una intensa polémica entre varios grupos literarios. Entre todas las intervenciones suscitadas por ello, la de Giusti resultará fundamental para los años venideros: según él, en la obra de Borges había una ausencia total de “lo nacional”. En medio de estas discusiones de hegemonía en el campo literario argentino se producen las primeras traducciones al francés de la obra de Borges. Tal empresa estuvo a cargo de una revista de exiliados europeos que, aun siendo realizada en Buenos Aires –y financiada por Ocampo–, se publicaba en francés y estaba a cargo Caillois –quien se convertiría en una figura omnipresente durante la temprana difusión de la obra borgeana en Francia. La traducción estuvo a cargo de Ibarra, quien a su vez escribió una pequeña nota introductoria para presentar a Borges al público francés. A partir de ese pequeño texto surgirá la imagen del Borges cosmopolita, que constituye una de las interpretaciones más duraderas y fragmentarias de la obra del argentino. Mediante una ingeniosa re-contextualización, Ibarra transformó los reclamos de Giusti contra Borges en la punta de lanza que le abrirá al escritor porteño las puertas de Europa –y posteriormente, de EE. UU.: si la obra de Borges no reflejaba su patria, ni su lengua materna, era porque ésta prefería dialogar con la gran literatura occidental, con los temas universales. Mientras el prólogo de Ibarra, reproducido y parafraseado por una gran cantidad de publicaciones posteriores, construyó la imagen desviada de Borges como autor cosmopolita; Caillois hará lo propio, a través de ediciones y textos críticos, para asociar de manera definitiva al escritor argentino con la figura el laberinto –tomada en realidad de sus propias reflexiones surrealistas. Por lo tanto el Borges cosmopolita y laberíntico que se diseminaría por el mundo nace en Buenos Aires. Las omisiones y los énfasis realizados por Ibarra y Caillois en sus lecturas de la obra de Borges son un resultado natural de los procesos de importación de una obra literaria. En todo caso, son un excelente ejemplo de lecturas desviadas: su perspectiva sobre el autor porteño tiende a privilegiar solamente algunos aspectos de la obra mientras olvida otros, ya sea a nivel

genérico (narrativa sobre poesía) o temático (temas cosmopolitas sobre temas argentinos), con el fin de garantizar su aceptación en un nuevo contexto de lectura. Sin su esfuerzo la obra de Borges probablemente no hubiera sido leída por una generación de jóvenes intelectuales que en los siguientes años modificarían el panorama del pensamiento occidental, es decir, por los futuros teóricos post-estructuralistas –y por extensión, el vínculo entre Borges y los términos *post-* estadounidenses hubiera sido mucho más laxo. En el campo intelectual francés se leyó productivamente la obra de Borges, de modo que pasó a ser un catalizador –a veces fundamental, a veces circunstancial– para trazar nuevos caminos en el pensamiento francés. Tal vez sea necesario señalar que en el trabajo se han omitido las relaciones entre la obra de Borges y los principales impulsores del *Nouveau Roman*, pues se consideraron poco relevantes para las posteriores discusiones estadounidenses. En cambio se analizaron las lecturas de la obra borgeana realizadas por autores como Blanchot, Genette y Foucault. En general Borges sería comentado entre estos intelectuales por dos razones principalmente: primero, por ser un escritor extranjero, externo al campo intelectual francés y por lo tanto ajeno a las disputas hegemónicas de ese campo cultural, y en segundo lugar, porque gracias a la difusión del Borges cosmopolita su obra había sido “depurada” de toda contingencia espacio-temporal, es decir, su nombre hacía referencia exclusivamente a la literatura “pura” o “universal”. Sin embargo, entre la crítica borgeana todavía persiste el exceso interpretativo mediante el cual se considera al argentino como precursor o “verdadero fundador” de algunos postulados post-estructuralistas. Se ha perdido de vista aquello que omitieron las lecturas de Ibarra y Caillois. La supuesta relación entre Borges y Derrida es un tema muy comentado, que encuentra exégetas no solamente dentro de las discusiones estadounidenses de términos *post-*. En general se pretende afirmar que Borges fue un practicante *avant la lettre* de la deconstrucción derridiana. Como se ha mostrado en este trabajo, las más de las veces tales comparaciones se sustentan en lecturas simplificadoras del proyecto derridiano: se aíslan sus estrategias discursivas, mediante las cuales invierte

dicotomías naturalizadas (y que funcionan como cimientos para fundar y estabilizar una estructura), de sus objetivos filosóficos (la deconstrucción del ser como presencia). Estamos pues ante otra gran lectura desviada, gracias a la cual la crítica académica se auto legitima para hablar de una “deconstrucción borgeana”. Pero al restituir todo aquello que ha sido omitido, como ha hecho esta investigación, se develan todas estas interpretaciones como típicos ejercicios retóricos de la polémica literaria. En otras palabras, se pierde de vista que estas intervenciones son esencialmente luchas por la legitimidad y hegemonía dentro de un campo cultural. Me parece que se ha demostrado que tales intervenciones borgeanas están desembarazadas del proyecto filosófico derridiano –y más aún de las diversas acepciones de los términos *post-*.

La temprana difusión de la obra de Borges en EE. UU. se debió a la fortaleza de las universidades estadounidenses, que invitaban a intelectuales latinoamericanos como conferencistas o profesores, con el fin de actualizar el panorama de las literaturas hispánicas. El caso paradigmático fue sin duda Anderson Imbert, quien introducirá la obra de Borges a una nueva generación de académicos. Por otro lado la importación de obras literarias latinoamericanas por parte de la industria editorial estadounidense debe ser comprendida, en el clima de la guerra fría, a partir de los distintos planes de política exterior establecidos por el gobierno de EE. UU. Así, en el caso particular de la obra de Borges, editoriales subsidiarias a instituciones como la IFA y el CIAR (dirigidas por el centro Rockefeller y creadas como medidas preventivas o de inteligencia ante los peligros que podría generar entre la intelectualidad latinoamericana la victoria de la revolución cubana) fueron fundamentales para la publicación de sus primeras traducciones. Yates e Irby, estudiantes de Imbert, fueron los encargados de seleccionar y traducir la primera recopilación de la obra de Borges en EE. UU. Por la elección del título (*Labyrinths*) es evidente que se decidió continuar con la imagen del Borges laberíntico inaugurada por Caillois. Además, el prólogo de Maurois repetía la imagen de escritor cosmopolita creada

por Ibarra. Por lo tanto los primeros importadores estadounidenses reprodujeron –directa o indirectamente– la lectura fragmentaria de la obra del argentino construida años atrás para presentarlo a los lectores franceses. En general se siguió excluyendo las referencias al contexto argentino –o latinoamericano– para reforzar su carácter universal; se omitía su obra poética para resaltar una parte mínima de su obra narrativa y ensayística, y se continuó validando la asociación Borges-laberintos. Sobre cómo esta imagen de Borges fue recibida por parte de la intelectualidad estadounidense, resulta ejemplar el caso de Steiner. Si bien éste reconocía la existencia del Borges vedado, aseguraba que tal faceta del autor antecedió a su obra máxima y que, por tanto, conocerlo era totalmente innecesario para los lectores estadounidenses. Aunado a esto afirmaba que la supuesta universalidad de Borges no se correspondía con su condición de latinoamericano, sino que era más bien un rasgo natural o propio de los escritores anglosajones. Las opiniones de Steiner sintetizan a la perfección las lecturas desviadas que toda una generación de críticos y escritores estadounidenses –los mismos que discutían sobre los términos *post-* harán de la obra del argentino. Si en Francia la obra del argentino fue un estímulo a partir del cual se construyó algo aparte; en EE.UU. su obra fue, más que nada, apropiada y re-contextualizada a las discusiones literarias del momento. En ambos casos, la novedosa perspectiva que estos lectores encontraron en Borges no será reconocida como una cualidad propia de su argentinidad, sino como parte de su carácter cosmopolita. De modo que conocer el proceso de internacionalización de la obra de Borges es fundamental para comprender la reciente moda crítica que la lee como postmoderna, pues gracias a este proceso se construyeron tendencias interpretativas fragmentarias de su obra que facilitaron su posterior re-contextualización y apropiación por parte de las discusiones sobre los términos *post-*.

El segundo objetivo de esta investigación consistió en abordar críticamente, luego de la extensa revisión histórica de los dos primeros capítulos, algunos de los trabajos más representativos de la reciente moda interpretativa que asocia la obra de Borges con los

términos *post-*. Como se señaló en el planteamiento de esta investigación, se optó por no reducir el análisis a la revisión exhaustiva de una o dos propuestas críticas; en cambio se ha preferido hacer una lectura no homogeneizadora capaz de dar noticia de la complejidad del tema tratado. Gracias a esto ha sido posible mostrar ordenada y panorámicamente los distintos problemas taxonómicos que esta nueva tendencia interpretativa enfrenta como conjunto. A pesar de la gran diversidad de definiciones que se manejan en este campo de trabajo, la mayoría de estas propuestas interpretativas opera a partir de una metodología simplista: se define por un lado la modernidad, por el otro la postmodernidad, y por último se intenta catalogar la obra de Borges –que implícitamente también se define en esta operación– en alguno los dos rubros anteriores. Tal método se sustenta en varios presupuestos que a mi juicio son erróneos. El primero de ellos considera que los elementos trabajados pueden definirse de manera total –como si de axiomas matemáticos se tratara–, cuando a lo más uno podría llegar a la constitución de conceptos operativos –y por tanto siempre parciales, siempre mejorables. En segundo lugar, se considera que la construcción de tales conceptos puede realizarse en un artificioso aislamiento, cuando en esta investigación se ha demostrado que la historia de los mismos presenta varios puntos de contaminación –por ejemplo, las asimilaciones, un tanto acríticas, de rasgos estéticos para la construcción de conceptos filosóficos. En otras palabras, con la excusa de una estrategia metodológica se neutraliza la complejidad histórica que caracteriza al tema tratado. Y por último, se pretende que dichas definiciones –irremediablemente parciales– respondan, con toda exactitud –y por tanto con pretensiones normativas– de la relación que éstos guardan con la obra de Borges. En lo que se refiere a la configuración operativa de los términos *post-*, las posturas interpretativas de esta nueva tendencia crítica de la obra borgeana suelen repetir, sin cuestionarse la validez de tal método, las lecturas desviadas de las letras estadounidenses de los años sesenta y setenta. A consecuencia de ello, existe una rica pluralidad de posturas teóricas. En lo que se refiere a la selección de la obra de Borges, esta

tendencia crítica suele trabajar solamente un limitado número de textos narrativos y ensayísticos, de manera que se perpetúa la imagen del escritor cosmopolita que se construyó medio siglo atrás para difundir su obra en el extranjero. En esta investigación se ha puesto énfasis en demostrar cómo casi todos los rasgos que constituían al Borges cosmopolita han sido conservados, sin mayor revisión crítica, para construir sus versiones postmodernas, por lo tanto hay una gran carencia en la comprensión integral de la obra de Borges, de modo que cuando se la compara con la noción de postmodernidad en turno, las más de las veces se está cotejando solamente una imagen sesgada y fragmentaria de su obra. Más allá de las complicaciones de una definición y de las comparaciones parciales, el gran problema de estas propuestas taxonómicas corresponde a una pobre “conciencia histórica” de los temas tratados. Es decir, se realizan lecturas desviadas que si bien resultan productivas a nivel académico, pecan de fragmentarias y de imponer modalidades de re-contextualización que empobrecen la comprensión integral de la obra del escritor porteño, en especial de sus múltiples relaciones con tradiciones literarias argentinas y latinoamericanas. Por lo tanto, resulta significativo que los principales impulsores de esta tendencia interpretativa provengan casi en su totalidad de sectores pertenecientes a academias europeas o estadounidenses. En otras palabras, es probable que aborden la obra de Borges desde los términos *post-* porque éstos tuvieron su origen y desarrollo en su propio campo cultural; y en cambio omiten en sus interpretaciones toda relación probable entre el autor y tradiciones literarias argentinas y latinoamericanas, pues les resultan ajenas. Finalmente, esta investigación sustenta que la gran omisión de la nueva moda interpretativa consiste en su poco o nulo interés en la relación que tenía la obra de Borges con una tradición latinoamericana de la lectura. Se ha mostrado cómo en varios escritores latinoamericanos de distintas épocas (Sarmiento, Reyes, Borges) es posible observar estrategias de lectura “irreverentes” –es decir, que no obedecen a una supersticiosa sumisión a los textos originales– que parasitan a las culturas centrales de Occidente, con el fin de construir una

cultura propia mediante la traducción y la reescritura –y que por lo tanto elaboran interpretaciones marginales, diferentes e innovadoras con relación al centro. Creo que de considerarse esta vertiente interpretativa como parte de las propuestas críticas se podría avanzar más en la comprensión de la obra de Borges, de los términos *post-* y de sus posibles relaciones.

En última instancia esta discusión taxonómica se limita a ofrecer una serie de finos matices, aunque no por ello menos importantes. Sin duda la lectura estadounidense de la obra de Borges desempeñó un papel menor en la constitución de algunos términos *post-*, así como también formó parte, incidentalmente, de las lecturas de los pensadores franceses que cambiarían el pensamiento contemporáneo. También es claro que históricamente la obra de Borges está fuera del fenómeno de la postmodernidad, es decir, Borges no participó directamente en su constitución: en este sentido su obra no opera en el código postmodernista ni es un escritor de la postmodernidad. Ahora bien, como han demostrado los críticos comentados en el tercer capítulo, es posible leer una pequeña selección de su obra como parte fundamental de la misma y por tanto, en este sentido la obra opera dentro del código postmodernista y de la postmodernidad. Sin embargo, es necesario ser conscientes de que tal ejercicio interpretativo es el resultado de una fuerte recontextualización de la obra borgeana y que será necesario y productivo, en caso de continuar esta vertiente interpretativa, revisar la relación histórica entre la obra de Borges y los términos *post-*. Por último, me parece importante señalar que la exposición de estos problemas taxonómicos no significa de modo alguno que las interpretaciones comentadas devengan irrelevantes o totalmente erróneas, sino simplemente que nuestro trabajo como profesionales de la literatura, y de la obra borgeana en particular, está lejos de alcanzar su punto final en relación a los términos *post-*.

Los resultados de la presente investigación son útiles para comprender por qué actualmente existe una tendencia a leer a Borges como un autor postmoderno. Ha sido

posible observar de manera global cuáles son, desde dónde y cómo se construyen las distintas perspectivas teóricas y críticas con que se realizan estas interpretaciones. Así también se ha ensayado un pequeño balance sobre las ganancias y pérdidas que la aceptación de tales interpretaciones provoca en nuestra comprensión de la obra borgeana. Igualmente, las múltiples relaciones históricas entre los procesos de construcción de los términos *post-*, de la teoría pos-estructuralista y de la difusión e internacionalización de la obra de Borges, permiten tener un panorama más completo tanto del tema abordado como de la forma en que operan las distintas luchas por la hegemonía en diversos campos culturales.

Finalmente, es necesario señalar los nuevos espacios de investigación que se han abierto tras la realización del presente trabajo. Debido al planteamiento mismo de esta tesis, resulta natural que la construcción de una discusión general del tema sea un objetivo siempre proclive a ser ampliado mediante la revisión de nueva bibliografía. Ahora bien, en lugar de enumerar un sinfín de bibliotecas posibles –de las cuales, estoy seguro el lector tendrá mejor noticia–, me parece más pertinente remitir a dos facetas de las discusiones de los términos *post-* que no fueron abordadas en el presente trabajo, pero que sin duda a partir de los resultados obtenidos, será necesario considerar seriamente para investigaciones futuras. Por un lado, Néstor García Canclini es uno de los pocos teóricos que han abordado el problema de la postmodernidad desde una perspectiva latinoamericana, por lo que su trabajo respondería directamente a la gran omisión observada entre los críticos analizados – del contexto socio-cultural y literario de la obra de Borges. Además, en un arriesgado ejercicio de futurología, me parece que las nuevas perspectivas críticas sobre la obra borgeana florecerán siguiendo este tipo propuestas teóricas. Por otro lado, el trabajo teórico de Linda Hutcheon sobre postmodernidad es sin duda uno de las propuestas con mayor reconocimiento e influencia en las academias norteamericanas y europeas. Así mismo, la investigadora canadiense ha realizado un trabajo monumental en la contextualización de las

discusiones de los términos *post-*, por lo que su visión se presenta –al menos desde la distancia– mucho más integral que la de sus antecesores norteamericanos –como Jameson. Además, en una dirección contraria pero igualmente necesaria, será pertinente realizar análisis de mayor especificidad sobre cada una de las perspectivas propuestas por los críticos referidos en el presente trabajo, de tal modo será posible argumentar a favor o en contra de constancias metodológicas dentro de esta nueva tendencia crítica. Me parece que continuar estas discusiones sería interesante ya que nos forzaría como profesionales de la literatura a cuestionar profundamente cuáles son los límites creativos de una lectura desviada. Es decir, reflexionar sobre aquello que anotó Borges en uno de sus relatos: hasta qué punto “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer.”¹

¹ J. L. Borges, “Funes el memorioso”, en *Ficciones*. 1997, p. 135. [1ª ed. argentina, 1944].

Bibliografía

I. Bibliografía Directa

- BORGES, Jorge Luis y Norma Thomas di Giovanni, *Autobiografía: 1899-1970*, tr. Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires, El Ateneo, 1999.
- BORGES, Jorge Luis y Osvaldo Ferrari, *En diálogo*. México, Siglo XXI Editores, 2005, vol. 1.
- BORGES, Jorge Luis, “Funes el memorioso”, en *Ficciones*. Madrid, Alianza Ed., 1997, pp. 123-136. [1ª ed. argentina, 1944]
- BORGES, Jorge Luis, “Kafka y sus precursores”, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” y “Sobre los clásicos”, en *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 162-166, 237-242 y 288-292. [1ª ed. argentina, 1952] [3ª ed., 1966]
- BORGES, Jorge Luis, “La metáfora”, en *Historia de la eternidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 77 y 85. [1ª ed. argentina, 1936]
- BORGES, Jorge Luis, “La poesía”, en *Siete noches*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 99-121. [1ª ed. argentina, 1980]
- BORGES, Jorge Luis, “Las versiones homéricas” y “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 129-139 y 188-203. [1ª ed. argentina, 1932] [2ª ed., 1957]
- BORGES, Jorge Luis, “Prólogo”, en *Obras completas, t. I*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1996, pp. 1081.

II. Bibliografía Secundaria

- BLÜHER, Karl Alfred, “Posmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges”, en *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, eds. Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro, tr. Francisco Povedano. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1995, pp. 119-132.
- KASON, Nancy M., *Borges y la posmodernidad, un juego de espejos desplazantes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- STADER, Thomas, “El ‘Postmoderno’ en Eco y Borges”, en *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, coord. María J. Calvo Montoro y Rocco Capozzi. Cuenca (España), University of Toronto, Department of Italian Studies & Emilio Goggio Chair-Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 207-226.
- TORO, Alfonso de, “Borges/Derrida/Foucault: *Pharmakeus/Heterotopia* o más allá de la literatura (*‘hors-literatura’*): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval, y... atlön/tlön, ykva/uqbar, hlaer, jangr, hrön(n)/hrönir, ur y otras cifras”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber del siglo XX*, eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1999, pp. 139-163.
- TORO, Alfonso de, “El productor ‘rizomórfico’ y el lector como ‘detective literario’: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto deconstrucción-rizoma)”, en *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, eds. Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro, tr. Francisco Povedano. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1995, pp. 133-168.
- TORO, Alfonso de, “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, *Acta Literaria*, 15 (1990) 71-99.
- TORO, Fernando de, “Borges and Rulfo: the paradigms of modernity and post-modernity”, en *El siglo de Borges, Vol. 1: Retrospectiva-Presente-Futuro*, eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro, co-ed. René Ceballos. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1999, pp. 261-271.
- TORO, Fernando de, “Borges/Derrida y la escritura”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber del siglo XX*, eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1999, pp. 125-138.

III. Bibliografía Crítica

- AIZENBERG, Edna, “El Borges vedado”, en Brigitte Adriaensen, Meike Botterweg, Maarten Steenmeijer y Lies Wijnterp (eds.), *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 113-126.
- AIZENBERG, Edna, “El Borges vedado”, en Rafael Olea Franco (ed.), *El legado de Borges*. México, El Colegio de México, 2015, pp. 243-255.
- AIZENBERG, Edna, (ed.), *Borges and his successors: The Borgesian Impact in Literature and the Arts*. Missouri, University of Missouri Press, 1990.

- ALAZRAKI, Jaime, "Borges, entre la modernidad y la postmodernidad", *Revista Hispánica Moderna*, 41 (1988): 175-179.
- ALAZRAKI, Jaime, "Reflexiones sobre la recepción de la obra de Borges en los EE. UU.", en *El siglo de Borges, Vol. 1: Retrospectiva-Presente-Futuro*, eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro, co-ed. René Ceballos. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1999, pp. 337-356.
- BALDERSTON, Daniel, "Borges: el escritor argentino y la tradición (occidental)", *Cuadernos americanos*, núm. 64, 1997, pp. 167-178.
- BARTH, John, "The literature of exhaustion" y "The literature of replenishment", en *The Friday book, essays and other non-fiction*. London, The John Hopkins University Press, 1984, pp. 62-76 y 193-208.
- BARTHES, Roland, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, tr. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 56-72.
- BASTOS, María Luisa, *Borges ante la crítica argentina (1923-1960)*. Buenos Aires, Hispanoamérica, 1974.
- BATALLA, Martín, "Le concours amical: Néstor Ibarra, traductor de Borges", *Variaciones Borges*, 30 (2010): 83-109.
- BELL, Daniel, "The coming of post-industrial society", pp. 22-23 (Consultado en: https://www.os3.nl/_media/2011-2012/daniel_bell_-_the_coming_of_post-industrial_society.pdf)
- BELL, Daniel, *El advenimiento de la sociedad post-industrial. Un intento de prognosis social*, tr. Raúl García y Eugenio Gallego. Madrid, Alianza Editorial, 1976.
- BIOY CASARES, Adolfo, "Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurca*", *Sur*, núm. 92, pp. 60-65.
- BLANCHOT, Maurice, "El infinito literario: *El Aleph*", en *Jorge Luis Borges*, ed. y tr. Jaime Alazraki. Madrid, Taurus, 1976, pp. 211-214.
- BLOOM, Harold, *The anxiety of Influence. A theory of poetry*, 2ª ed. New York, Oxford University Press, 1997.
- BOURDIEU, Pierre, "El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural", en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, tr. Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 318-418.
- CAJERO VÁZQUEZ, Antonio, "Recepción inaugural de *Fervor de Buenos Aires* en Francia y España", en Brigitte Adriaensen, Meike Botterweg, Maarten Steenmeijer y Lies Wijnterp (eds.), *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 57-72.
- CASANOVA, Pascale, *The world republic of letters*, tr. M. B. De Bevoise. Cambridge, Harvard University Press, 2004.
- CUESTA, Jorge, "La nacionalidad mexicana", en *Obras, t. 2*, recop. Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, ed. Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider. México, Ediciones el Equilibrista, 1994.
- CUSSET, François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, tr. Mónica Silvia Nasi. Barcelona, Melusina, 2005.
- DE MAN, Paul, "A modern master", *The New York Review of Books*, Noviembre 19, 1964. (Consultado en: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1964/nov/19/a-modern-master/>)
- DERRIDA, Jacques, "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas", en *La escritura y la diferencia*, tr. Patricio Peñalver. Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 383-401.
- DERRIDA, Jacques, "The law of genre", *Critical Inquiry*, 7 (1980), 55-81.
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, 4ª. ed., tr. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. México, Siglo Veintiuno Editores, 1986.
- ECHAVARRÍA, Arturo, "Borges en la crítica contemporánea" en *El siglo de Borges, Vol. 1: Retrospectiva-Presente-Futuro*, eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro, co-ed. René Ceballos. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1999, pp. 17-31.
- ECO, Umberto, "Apostillas a 'El nombre de la rosa'" en *El nombre de la rosa*, 3ª ed., tr. Ricardo Pochtar. Barcelona, Lumen, 1998. pp. ¿?
- ESCALANTE, Evodio, "Alfonso Reyes y las comillas", *Nexos*, Abril 2002, s/n. (Consultado en: <http://www.nexos.com.mx/?p=14763>)

- FIEDLER, Leslie, "The new mutants" y "Cross the border-close the gap", *A new Fiedler reader*. New York, Prometheus Book, 1999, pp. 189-210 y 270-294.
- FOKKEMA, Douwe W., *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1984, *apud*. Robin Lefere, "Borges ante la noción de "posmodernidad", *Variaciones Borges*, 9 (2000): 211-220.
- FOUCAULT, Michael, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, tr. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo Veintiuno Editores, 1968.
- FRISCH, Mark F., *You might be able to get there from here, Reconsidering Borges and the Postmodern*. Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.
- GENETTE, Gerard, "La utopía literaria", tr. Francisco Rivera, en *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki. Madrid, Taurus, 1976, pp. 203-210.
- GIUSTI, Roberto, "Los premios nacionales de literatura", *Nosotros*, 2ª época, 76 (1942): 115-116.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto, Emir Rodríguez Monegal e Isabel C. Gómez, "Interview: Emir Rodríguez Monegal", *Diacritics*, 4 (1974): 38-43.
- GONZÁLES-MARÍN, Carmen, "Jacques Derrida: leer lo ilegible. Entrevista con Carmen Gonzáles-Marin", *Revista de Occidente*, 62-63 (1986): 160-182.
- HASSAN, Ihab, "The Question of Postmodernism", *Performing Arts Journal*, Vol. 6, No. 1 (1981), pp. 30-37.
- HASSAN, Ihab, "What wash postmodernism?", *From postmodernism to postmodernity: the local/global context*, p. s/n. (Consultado en: http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm)
- HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 2a. ed. Madison (EE. UU.), The University of Wisconsin Press Ltd., 1982.
- HELFT, Nicolás, *Jorge Luis Borges, bibliografía completa*, pról. Noé Jitrik. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- HIDALGO NÁCHER, Max, "Usos críticos de Borges en el campo intelectual francés (de Blanchot a Foucault)", en Brigitte Adriaensen, Meike Botterweg, Maarten Steenmeijer y Lies Wijnterp (eds.), *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 89-109.
- HUTCHEON, Linda, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York, Routledge, 1988.
- HUTCHEON, Linda y Joseph Natoli (eds.), *A postmodern reader*. Albany: State University of New York Press, 1993
- JAMESON, Fredric, "La lógica cultural del capitalismo tardío", en *Teoría de la postmodernidad*, tr. Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid, Trotta, 1996, pp. 23-72.
- KÖHLER-BUSH, Madelon, "The reception of Borges in Germany: A Timeline of Translations", *Moenia* 14 (2008): 137-144.
- LEFERE, Robin, "Borges ante la noción de "posmodernidad", *RILCE (Revista de Filología Hispánica)* 18.1 (2002): 51-62.
- LYOTARD, Jean François, *La condición postmoderna, informe sobre el saber*, 11ª ed., tr. Mariano Antolín Rato. Madrid, Cátedra, 2012.
- MASSUH, Gabriela, *Borges; una estética del silencio*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980.
- MAUROIS, André, "Preface", tr. Sherry Mangan, en Jorge Luis Borges, *Labyrinths, selected stories and other writings*, eds. y tr. Donald A. Yates y James E. Irby y pról. André Maurois. New York, New Directions, 1962, pp. ix-xv.
- MCHALE, Brian, "The Semantic and syntactic organization of postmodernist text", en *Approaching postmodernist. Papers present at a Workshop on Postmodernism 21-23 September 1984, University of Utrecht*, eds. Douwe Fokkema y Hans Bertens. Amsterdam-Philadelphia, Johan Benjamins Publishing Company, 1986, pp. 81-98.
- MOLLOY, Sylvia, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- MORENO BLANCO, Juan, "Borges desde Francia", *Poligramas*, 27(2007): 1-14.
- OLEA FRANCO, Rafael, "Sobre la difusión de Borges en el mundo", en Rafael Olea Franco (ed.), *El legado de Borges*. México, El Colegio de México, 2015, pp. 257-274.

- OLEA FRANCO, Rafael, *El otro Borges. El primer Borges*. México, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, 1993.
- ORTEGA, Julio, "Para un mapa de Borges", *RI (Revista Iberoamericana)*, 100-101 (1977): 745-750.
- PAZ, Octavio, "El arquero, la flecha y el blanco", *Vuelta*, 117 (1986), s/n. (Consultado en: <http://bibliotecaignorria.blogspot.mx/2010/12/octavio-paz-el-arquero-la-flecha-y-el.html>)
- PAZ, Octavio, "El ocaso de la vanguardia", *Los hijos del limo*, 3ª. ed. Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 147-227.
- PIGLIA, Ricardo, "Notas sobre *Facundo*", *Punto de Vista*, 1980, núm. 8, pp. 15-18.
- PIGLIA, Ricardo, "¿Qué es un lector?", en *El último lector*. México, Debolsillo-Penguin Random House, 2015, pp. 17-34.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- REMYINGTON KRAUSE, James, *Translation and the reception and influence of Latin American literature in the United States*. Tesis doctoral, Vanderbilt University (EE. UU.), 2010, p. 23
- REYES, Alfonso, "De las citas", en *Obras completas de Alfonso Reyes, t. III*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 163-64.
- REYES, Alfonso, "Lo mexicano y lo universal", en *Cartilla moral*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- REYES, Alfonso, "Prólogo", en *Obras completas de Alfonso Reyes, t. XV*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 17-21.
- RINCÓN, Carlos, *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, 2ª ed. Bogotá, Editorial Universidad Nacional, 1995.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "Borges y Derrida: Boticarios", *Universidad de México: Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 40 (1985): 6-12.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "Borges y la *Nouvelle Critique*", *Revista Iberoamericana*, 3 (1972): 367-390.
- RODRÍGUEZ, Mario, "Borges y Derrida", *Revista chilena de literatura*, 13 (1979): 71-91.
- ROGER, Julien, "Genette, *l'autre* de Borges", *Iberi@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 2 (2012): 109-117.
- ROSA, Nicolás, "Borges y la crítica", en *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1987, pp. 259-315.
- SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*. México, Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- SISKIND, Mariano, "El cosmopolitismo como problema político, Borges y el desafío de la modernidad", *Variaciones Borges*, 24 (2007): 75-92.
- STEINER, George, "Los tigres en el espejo", tr. Francisco Rivera, en *Jorge Luis Borges*, ed. y tr. Jaime Alazraki. Madrid, Taurus, 1976, pp. 237-247.
- TOURAINÉ, Alain, *La sociedad post-industrial*, 2ª ed., tr. Juan Ramón Capella y Francisco J. Fernández Buey. Barcelona, Ariel, 1973.
- UPDIKE, John, "El autor bibliotecario", en *Jorge Luis Borges*, ed. y tr. Jaime Alazraki. Madrid, Taurus, 1976, pp. 152-169.
- WIJNTERP, Lies, "Crear a Borges", en Brigitte Adriaansen, Meike Botterweg, Maarten Steenmeijer y Lies Wijnterp (eds.), *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 73-88.
- WIJNTERP, Lies, *Making Borges: The Early Reception of Jorge Luis Borges's Work in France and the United States*. Tesis Doctoral, Radboud Universiteit Nijmegen (Países Bajos), 2016.