

EL AUTOR FICTICIO EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES:  
CRÍTICA Y RENOVACIÓN DE LA LITERATURA ARGENTINA



*María del Carmen Marengo*

**E**n 1942, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges dan a la imprenta *Seis problemas para don Isidro Parodi*, un texto en colaboración que será el primero de una serie de libros y narraciones atribuidas a un escritor ficticio, Honorio Bustos Domecq. El experimento de escribir una obra bajo el nombre de un autor inexistente, fructificará también en un discípulo de ese autor, B. Suárez Lynch, cuyo libro, *Un modelo para la muerte*, aparece en 1946 con prólogo de H. Bustos Domecq.

Junto con la colaboración con Bioy Casares, aunque nunca en estado tan puro, la especulación sobre un autor ficticio y su obra es un procedimiento al que Borges recurrió en diferentes textos durante la década del cuarenta. Así, "Pierre Menard, autor del Quijote" y "Examen de la obra de Herbert Quain", publicados en 1941 en *El jardín de senderos que se bifurcan* (libro que en 1944 pasa a constituir la primera parte de *Ficciones*) toman la forma del ensayo crítico, aún cuando la temática es totalmente ficticia. En "El Aleph", relato que aparece en el libro del mismo nombre en 1949, se presenta la figura de Carlos Argentino Daneri, personaje que también permite una especulación sobre la escritura.

Estos textos, junto con otros que exceden esta problemática, permitieron a la crítica y la teoría literaria una revisión de las categorías tradicionales para el estudio de la literatura, como la noción de autor y el problema de la lectura. En este sentido, "Pierre Menard" ha sido el de mayor impacto. La idea extrema de los anacronismos deliberados y las atribuciones erróneas, que permiten leer la *Imitación de Cristo* como si fuera una obra de Louis Ferdinand Céline, causó tantas adhesiones como rechazos. Esta descentralización de la función autor ya se plantea en "A quien leyere", advertencia que acompaña a *Fervor de Buenos Aires* (1923): "Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor" (15); sin embargo, el planteo llega a su exasperación con "Pierre Menard". Así, al ser leído en Europa, este texto llega a propiciar tanto interpretaciones de carácter postestructuralista, por un lado, como, por el otro, la reacción opuesta de Umberto Eco, quien comienza a desarrollar, en parte como respuesta, su preocupación por "los límites de la interpretación" y la función del autor y del lector en el establecimiento de esos límites.

Lo cierto es que, a partir de este relato, y acentuándose luego con otros trabajos, como "Kafka y sus precursores", Borges parece haber movido a la teoría literaria a replantear sus propios elementos, y exorcizar para siempre a la crítica tradicional basada en el estudio de los autores y el recorrido unidireccional de las influencias. Por otra parte, en "Pierre Menard" se están anticipando núcleos problemáticos que serían retomados en las discusiones superadoras del estructuralismo y su cierre de fronteras del texto, al proponerse una lectura del *Quijote* de Menard a partir de sus variables contextuales: los mismos avatares del *Quijote*, escritos varios siglos después, son literalmente idénticos, pero conceptualmente divergentes con respecto al original.

No es el interés de este trabajo, sin embargo, concentrarse en los replanteos y cuestionamientos teóricos que la obra de Borges propone. Frente a ese plano general, existe otro más específico, más contingente tal vez, que considero no ha sido suficientemente estudiado. Si por un lado, la obra de Borges propone nuevos modos de

*leer* la literatura, y, por consiguiente, de hacer crítica, también propone nuevos modos de *hacer* literatura. Esta propuesta, que resulta obvia en ese mismo plano general y teórico, no ha sido lo suficientemente observada, a mi juicio, en lo que puede considerarse como dirigido a sus contemporáneos, en tanto que diálogo con la literatura y los escritores de su tiempo y de su entorno. En este sentido, considero que la figura del escritor ficticio le sirve a Borges para plantear sus inquietudes y su propia propuesta con respecto a la literatura argentina del momento, aludiendo así, veladamente, a dos cuestiones: en primer lugar, a las estéticas vigentes en la primera mitad del siglo y su efectivización y resonancia en el país y, en segundo lugar, a los autores argentinos de la época según su lugar en el campo intelectual y en la tradición literaria.

Es conocido, en primer lugar, el rechazo de Borges por los cánones de la estética realista, y su intento de fundar una literatura fuera de esos parámetros. Ana María Barrenechea desarrolló esta problemática en su libro *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, a partir de un análisis de las relaciones temáticas entre los diferentes cuentos del autor. También lo plantea Beatriz Sarlo en *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge*, donde, desde esta perspectiva, lee “Funes el memorioso”:

Funes is not a paradox but a hyperbolic image of the devastating effects of an absolute and naive realism which trust the ‘natural’ force of perceptions and events. He ignores the process of the construction of reality, and is thus incapable of constructing a discourse that could free him from his enslavement to absolute mimesis. (31).

Sarlo pone énfasis en el diálogo de Borges con la literatura argentina de las primeras décadas del siglo y adelanta aspectos que retomaré a lo largo de este trabajo.

Por otro lado, en “Magias parciales del *Quijote*”, texto publicado en *Otras inquisiciones*, Borges tuerce la condición de literatura realista del *Quijote* para observar en esta obra un modo de representación diferente:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador

de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (47)

Sin embargo, esta idea no es nueva en tanto que no le pertenece a Borges directamente (aún cuando hablar de pertenencia en Borges resulte totalmente ocioso, dado su cuestionamiento y rechazo de la noción de “originalidad” como categoría de valor). Corresponde a Macedonio Fernández, quien la desarrolla en su *Para una teoría de la novela* y sobre esa idea se sostiene, en parte, la teoría antirrealista de la novela de Macedonio<sup>1</sup>. Para la fecha en que se edita *Otras inquisiciones*, los textos de Macedonio no habían sido publicados sino fragmentariamente, pero dada la amistad entre ambos autores, puede fácilmente suponerse que Borges conociera no sólo las elucubraciones sino también los escritos de aquel. Es importante observar aquí que, una vez más, la cercanía de Borges con respecto a Macedonio, marca, en principio, su posicionamiento estético.

#### LA OBRA VISIBLE DE PIERRE MENARD Y EL MODERNISMO

Entrando ya al análisis de los textos que articulan la problemática aquí planteada, creo justo observar que una polarización del interés de la crítica sobre la “obra invisible” de Pierre Menard, la reescritura literal del *Quijote*, ha propiciado un cierto descuido sobre la “obra visible” del autor, una serie de trabajos previos inventariados por el narrador-comentador. Ciertamente es que la obra invisible, el *Quijote* de Menard, constituye la parte novedosa y deslumbrante del relato, sin embargo, es necesario detenerse en la figura del autor tal como la esboza su registro de publicaciones anteriores a la construcción de la gran obra. Vale decir, preguntarse quién es Pierre Menard.

---

<sup>1</sup> “Leed nuevamente el pasaje en que el Quijote se lamenta de que Avellaneda publique una inexacta historia de él; pensad en esto: un ‘personaje’ con ‘historia’. Sentiréis un mareo; creeréis que Quijote vive al ver a este ‘personaje’ quejarse de que se hable de él, de su vida. Aun un mareo más profundo: hecho vuestro espíritu por mil páginas de lectura a creer lo fantástico, tendréis el escalofrío de si no seréis vosotros, que os creéis al contrario vivientes, un ‘personaje’ sin realidad” (404).

La primera respuesta es que Menard es un poeta decadentista francés, más precisamente “un simbolista de Nimes” (447), cuya primera publicación constituye un soneto simbolista de 1899 (casualmente, o no, el año de nacimiento de Borges). En esta misma línea de las estéticas finiseculares se inscribirían la transposición en alejandrinos del *Cimetière marin* de Paul Valéry, la mención de Gabrielle d’Annunzio, así como la genealogía de Menard: “...un simbolista de Nimes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste” (447). Ahora bien, en Argentina e Hispanoamérica, este período da lugar al desarrollo y auge del modernismo, con su capacidad de absorción de diferentes elementos culturales. La misma capacidad que parece tener Menard, que tanto escribe sonetos, como los dedicados a la baronesa de Becourt, como un prefacio a un catálogo de litografías, como monografías sobre temas filosóficos. Es también en cuanto a su relación con el modernismo que se vuelve importante la mención del verso alejandrino, especialmente cultivado por ese movimiento y cuya asociación con Rubén Darío, desde la lengua española, no puede dejar de realizarse. Se trataría, a su vez, de un decadentista tardío, cuyas obras, si bien comienzan a publicarse en su contexto de fines de siglo XIX y principios del XX, se extienden dentro de esos cánones hasta la década del 30. Es importante recordar la oposición de cuño vanguardista de Borges a los cánones modernistas, que Sarlo desarrolla en el trabajo ya citado y que retomaré más adelante.

Es necesario observar, a su vez, el lenguaje del comentador de la obra de Menard. Escasamente se ha visto el carácter paródico de la introducción y la descripción de la obra visible del autor. Así, el crítico-narrador comienza refiriéndose al catálogo de Madame Henri Bachelier, haciendo gala de una posición religiosa sectaria recalcitrante, que poco puede tener que ver con la de Borges y que más bien podría hacer pensar en una exasperación del nacionalismo católico cuya expresión máxima fue el Congreso Eucarístico celebrado en Buenos Aires en 1934:

Son por lo tanto imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia *protestante* no es un secreto ha tenido la desconsi-

deración de inferir a sus deplorables lectores -si bien estos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos. (444)

La crónica continúa con un tono pretencioso y alambicado, haciendo referencia a damas de la nobleza europea, la baronesa de Bacourt y la condesa de Bagnoregio, supuestas mecenas, que anticipa al que se adoptará en Bustos Domecq (por cuanto que "Pierre Menard" está fechado en 1939). Es necesario, en este sentido, recordar a personajes pretenciosos como Gervasio Montenegro o la baronesa Puffedorf-Duvernois, signados por el fraude y la simulación, tal como lo analiza Andrés Avellaneda. Aquí puede observarse que la condesa de Bagnoregio se ha casado con un filántropo de Pittsburgh, "tan calumniado ¡ay! por las víctimas de sus desinteresadas maniobras" (444), donde el efecto paródico recurre al oxímoron y la palabra "filántropo" se contradice y anula con "víctimas" y "desinteresadas" con "maniobras".

Sin embargo, la obra de Pierre Menard, ligada a los círculos decadentistas finiseculares y comentada por una crónica parodiada, presenta diferentes experimentos que el mismo Borges postula en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Estos son:

Una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común "sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas". (444)

Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. (445)

su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él (449),

al que obedece su invectiva contra Paul Valéry. También Menard publica una obra que discute las soluciones del problema de Aquiles y la Tortuga, problema filosófico al que Borges vuelve recurrentemente en sus textos. De esta manera, si por un lado Menard resulta la parodia de un decadentista francés, que bien por extensión puede leerse como parodia borgesiana al modernismo hispanoamericano y rioplatense, por otro lado, parece también constituir una autoparodia del mismo Borges. De esta conjunción de un anverso y un rever-

so surgiría la obra invisible de Menard que, con toda su carga innovadora, sin embargo, no deja de pertenecer a su época: “El estilo arcaizante de Menard –extranjero al fin– adolece de alguna afectación” (449). Exotismo (en este caso, estilo arcaizante y extranjero) y afectación fueron las marcas que, durante años, la crítica endilgó a los escritores modernistas, especialmente a los epígonos de Rubén Darío. Puede observarse que este juego doble forma parte de una práctica frecuente en Borges, quien parodiando los movimientos estéticos contemporáneos, pone en la obra de los autores por él creados los experimentos que llevarán a una renovación literaria. En este sentido, por ejemplo, si Bustos Domecq constituye una figura paródica, también es un autor que escribe relatos policiales, género ampliamente defendido por Borges y Bioy.<sup>2</sup>

#### HERBERT QUAIN: LA NOVELÍSTICA EXPERIMENTAL

“Examen de la obra de Hebert Quain” presenta un estilo diferente al de “Pierre Menard”, al menos en el uso de un lenguaje, a primera vista, “serio”, menos ostensiblemente paródico. El Prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* es elocuente en cuanto a este texto:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en el *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Éstas son ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’ y el ‘Examen de la obra de Herbert Quain’. (429)

---

<sup>2</sup> “Pierre Menard”, parece ser, a su vez, una anticipación no sólo del lenguaje paródico de Bustos Domecq, tal como aparecerá por primera vez en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, sino también de los experimentos estéticos absurdos que se narran y llegan a su máxima tensión en *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), texto al que Borges y Bioy no escamotean su propia firma. En este libro, una de las crónicas, “Homenaje a César Paladión”, se concentra en la obra de un autor, especie de Pierre Menard desafortado, que consiste en la publicación con su firma de obras de reconocidos autores editadas anteriormente. Así, el primer libro de César Paladión es una obra modernista, *Los parques abandonados* de Herrera y Reissig.

A partir de estas palabras, se está descalificando el valor de las obras de Herbert Quain, en tanto que prescindibles o reductibles a un resumen o comentario, aún cuando al menos sean merecedoras de ese resumen o comentario. Es necesario observar, en primer lugar, que aunque también cuenta con una obra de teatro, Herbert Quain es esencialmente un novelista de carácter experimental. El comentarador lo define en varias oportunidades:

Percibía con toda lucidez la condición experimental de sus libros: admirables tal vez por lo novedoso y por cierta lacónica probidad, pero no por las virtudes de la pasión. (...)

Deploraba con sonriente sinceridad 'la servil y obstinada conservación' de libros pretéritos... Ignoro si su vaga teoría era justificable; sé que sus libros anhelan demasiado el asombro. (461)

Nuevamente se presentan, al igual que en "Pierre Menard", los artificios planteados en "Tlön", como aquella estrategia narrativa que Bioy Casares, en la ficción de Tlön, le propone a Borges: "El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*" (462). A la vez, como observa Beatriz Sarlo, los argumentos y la construcción de las obras de Herbert Quain tienen que ver directamente con los preceptos desarrollados en ese texto:

Quain's fictions, by the way, are very similar in conception to the fictions of Tlön: they include all the possibilities of a plot, and all are explored in an infinity of bifurcations. (...) taken to it's logical extreme, this ideal makes literature impossible, or at least highly problematic. (68)

Finalmente, el cronista asegura haber tomado de uno de los relatos de *Statements*, la última obra de Quain, voluntariamente fallida, su narración "Las ruinas circulares" (*El jardín de senderos que se bifurcan*).

Sin embargo, a diferencia de "Pierre Menard", y como ya he observado, en este texto la parodia se atenúa, ya no se prodigan elogios exagerados ni se producen asociaciones semánticas absurdas. El comentarador mantiene una actitud dura hacia Herbert Quain y, desde el punto de vista de la valoración enunciativa, es, tal vez, el relato menos transparente de los que aquí me ocupan. No obstante, dos



aspectos pueden orientar una interpretación. En primer lugar las palabras del prólogo, que reducen las obras de Quain a la prescindibilidad. En segundo lugar, resultan significativos un par de datos: la fecha 1941, incluida en el final del texto, y la mención de que Herbert Quain acaba de morir en Irlanda. 1941 es el año de la muerte de James Joyce, aunque no muere en Irlanda, sino en Zürich. Por otra parte, aunque las fechas del resto de obras no coinciden con las de Joyce, *Statements* es de 1939, al igual que *Finnegans Wake*. Estos datos y el carácter predominantemente experimental y técnicamente novedoso de la obra de Joyce, pueden hacer pensar en una sutil referencia a este autor. Borges no simpatizaba particularmente con la obra de Joyce, cuyo *Ulises*, según Beatriz Sarlo, le parecía, si bien magníficamente escrito, imposible de leer en su totalidad (51). Una vez más aquí debe retomarse la valoración borgesiana que privilegia la concentración del cuento a la extensión de la novela.

Por esta época, más precisamente en 1940, Borges escribe el Prólogo a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, donde se refiere al género novelesco. Sin embargo, sus ataques no se dirigen aquí hacia la novela experimental, sino que remiten a la novela psicológica. De todas maneras, su interés se dirige a la no supresión del argumento. Así, si bien condena la estética realista mimética, y junto a ella la novela psicológica, no parece tampoco abogar por una mera artificialidad técnica. Como término medio a estas posibilidades, Borges propone “la invención razonada”, es decir, la creación de argumentos rigurosos pero fundamentalmente interesantes, a la vez que rescata la superioridad de las tramas narrativas lograda en el siglo XX por sobre las de los siglos anteriores.

#### “EL ALEPH” Y LA LITERATURA REALISTA

Ocho años después, Borges publica *El Aleph*. En este libro, el relato homónimo parece haberse escrito como respuesta a los avatares que sufriera *El jardín de senderos que se bifurcan* en la institución literaria argentina y a los que haré referencia. “El Aleph” se configura de una manera diferente a los dos textos analizados, no ya como reseña de un autor ficticio, sino como un relato en el que uno de los personajes, Carlos Argentino Daneri, es un escritor. El proyecto estético de

Daneri es un poema que se titula *La Tierra* y que consiste en una descripción exhaustiva del planeta. A la vez que una intención monumental y grandilocuente, el poema, que ya está en ejecución, muestra toda clase de expresiones fallidas desde el punto de vista poético. El narrador, que asume el nombre de Borges, mantiene una actitud hostil ante esta obra, de la que comenta:

Éste [Carlos Argentino] se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro del norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton. (620)

No sólo lo caótico de la enumeración de elementos de diferente nivel, sino también la inclusión de medidas de superficie en la descripción de una obra poética, conforman la agresiva parodia de un intento de escritura totalmente inadecuado.

La retórica coloquial de Carlos Argentino es, a su vez, pretenciosa y muestra rasgos semejantes, como sucede con el comentador de Pierre Menard, a los de la escritura de Bustos Domecq.<sup>3</sup> El relato ofrece un contrapunto entre la valoración positiva y exaltada de éste por su propia obra y la del narrador. Así, luego de la lectura de una estrofa, Daneri hace su autocrítica laudatoria: "Estrofa a todas luces interesante -dictaminó-. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión" (619), mientras que en el párrafo siguiente, Borges reflexiona: "Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior" (619).

Carlos Argentino ha concebido la idea de su obra a partir de la contemplación del Aleph, que se encuentra en el sótano de su casa. El Aleph es un punto en el que confluyen todos los puntos del universo y el escritor necesita de él para continuar y concluir su trabajo.

---

<sup>3</sup> Sobre las características del lenguaje de Bustos Domecq, cf. Alazraki.

El problema que se pone de manifiesto así es el de la posibilidad de narrar (puesto que aunque el texto de Daneri esté compuesto en verso, constituye un poema de carácter narrativo-descriptivo), o de dar cuenta del mundo a través de la literatura: cómo poner en un sistema simbólico lineal sucesivo una totalidad que es simultánea. Así, al tener que relatar su experiencia frente al Aleph, Borges expresa una inquietud que ni siquiera atisba Carlos Argentino:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparan, ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? (...) Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. Ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces: ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. (624-5)

En el final del texto, el narrador agrega una postdata fechada en 1943 que no debe pasar desapercibida. Allí, el narrador da cuenta del resultado de un Premio Nacional de Literatura que se habría celebrado, aparentemente según las referencias, en 1942 (la historia narrada sucede en 1941) en el que Carlos Argentino Daneri obtuvo con su poema el segundo premio. El Primer Premio recayó en un tal doctor Aita y el tercero en el doctor Mario Bonfanti, quien, curiosamente, es a la vez un personaje que forma parte de la troupe que acompaña a Bustos Domecq (lo cual atrae explícitamente a Daneri al mundo Bustos Domecq); mientras tanto, la obra presentada por él, *Los naipes del tahúr*, no obtuvo ningún voto.

Es necesario recordar, a partir de esto, un acontecimiento que tiene lugar en el año 1942 y que puede considerarse definitivo para la problemática aquí planteada. En ese año, la Comisión Nacional de Cultura premia los libros *Cancha Larga* de Eduardo Acevedo Díaz, *Un lancero de Facundo* de César Carrizo y *El patio de la noche* de Pablo Rojas Paz, en ese orden, mientras que *El jardín de senderos que se bifurcan* obtiene sólo el voto de Eduardo Mallea. La preferencia del jurado, que además de Mallea, estaba integrado por Enrique Banchs,

Álvaro Melián Lafinur, Horacio Rega Molina, José A. Oría y Roberto Giusti, se inclinó por un tipo de narrativa realista anclada en el color local. El caso provocó el desagravio a Borges en la edición de julio de 1942 de *Sur*, la revista dirigida por Victoria Ocampo y en la que Borges participaba. Posteriormente aparece en *Nosotros* un artículo sin firma en el que se explicitan y defienden los criterios para la decisión del jurado, y donde se define al libro de Borges, entre otros conceptos, como: "...literatura deshumanizada, de alambique; más aún, de oscuro y arbitrario juego cerebral..." (citado por Koeninger 38). Evidentemente estas circunstancias provocan la venganza de Borges (a quien en el premio real le fue, con el voto de Mallea, ligeramente mejor que en el relato) en "El Aleph", relato que puede leerse, al igual que "Pierre Menard", como una teorización general sobre la representación, pero, a la vez, está alimentando todo un contexto de discusión anclado en la literatura nacional.<sup>4</sup>

#### EL ESCRITOR ARGENTINO COMO PROBLEMA

A la luz de esta polémica, por otra parte, surge el ensayo "El escritor argentino y la tradición". Este texto fue originariamente una conferencia dictada por Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores, pero apareció posteriormente en una reedición de *Discusión*. Aquí Borges condena el uso del color local y el regionalismo nacionalista en la literatura, sobre lo que ironiza:

Creo que Shakespeare se habría asombrado 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. (270)

A partir de una revisión de la literatura gauchesca, género que por su temática y su lenguaje específicos se evidencia como producido *ad hoc* por autores que no pertenecen al ámbito de la campaña,

---

<sup>4</sup> En el nombre de Carlos Argentino Daneri se condensan, a la vez, dos linajes "cuestionables": por un lado el nacionalismo (Argentino) y por otro lado la inmigración italiana (Daneri).

puesto que la poesía auténtica de los gauchos no necesita de terminología ni de preocupaciones autóctonas, y de la famosa observación de que en el *Alcoran*, el libro árabe por excelencia, no hay camellos, se plantea un nuevo concepto de tradición para el escritor argentino. Así, a la pregunta de “¿Cuál es la tradición argentina?”, Borges responde:

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. (272)

La supremacía del autor argentino y sudamericano en general, con respecto a la apropiación de los grandes temas de la cultura occidental se genera a partir de su posición periférica dentro de esta cultura:

[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. (273)

Finalmente, el artículo concluye:

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. (273-4)

Aspirar a lo universal sería, desde este punto de vista, el derecho que define la identidad nacional de los argentinos.

Esta idea parece haber regido el proyecto intelectual de Borges, configurándose en mecanismos precisos. Así, por un lado, su operación de rescatar autores menores, como Evaristo Carriego entre los argentinos, como Rudyard Kipling o Chesterton en la literatura anglosajona, pero obviando su lugar menor y dedicándoles el mismo tratamiento que el que correspondería a los autores que forman par-

te del canon universal, o poniéndolos al mismo nivel de estos. Esta jerarquización es la que se lleva a cabo, por ejemplo, en el "Prólogo" a *La invención de Morel*, una de las primeras novelas de un escritor en ese momento muy joven, cuando expresa:

pero considero que ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como *The Turn of the Screw*, como *Der Prozess*, como *Le Voyageur sur la Terre*, como ésta que ha logrado, en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares. (23)

Por otro lado, otro procedimiento en ese mismo sentido sería el que consiste en abordar problemáticas filosóficas o eruditas, consideradas "universales", pero haciendo un uso muy libre de ellas y, en más de una ocasión, integrando y homologando contenidos provenientes de diferentes culturas.

De esta manera, Borges habría captado determinados mecanismos propios de la cultura argentina, rechazando los rasgos superficiales y convirtiéndose en una especie de intérprete y ejecutor al extremo y a la perfección. Tal como observa Ricardo Piglia:

Por un lado la inserción en la gauchesca, la gran tradición oral y épica del siglo XIX y sobre esto hay mucho que hablar. Y por otro lado, el manejo de la cultura, el cosmopolitismo, la circulación de citas, referencias, traducciones, alusiones. Tradición bien argentina, diría yo. Todo ese trabajo un poco delirante con los materiales culturales que está en Sarmiento, por supuesto, pero también en Cané, en Mansilla, en Lugones, en Martínez Estrada, en Mallea, en Arlt. Me parece que Borges exaspera y lleva al límite, casi a la irrisión, ese uso de la cultura; lo vacía de contenido, lo convierte en puro procedimiento. En Borges la erudición funciona como sintaxis, es un modo de darle forma a los textos. (146-7)

Ahora bien, si, de esta manera, Borges trata de superar las estéticas vigentes y anteriores y crear un nuevo modo, más eficaz, de escribir en tanto que argentino, también, de alguna manera, está constituyendo un modo de posicionarse dentro del campo intelectual. La mención anterior a Evaristo Carriego retrotrae al problema de la oposición de Borges al modernismo. En este sentido, es posible preguntarse en qué radica el interés de Borges en un poeta que adolece de los rasgos por él rechazados, vale decir, que se inscribe en una

estética modernista epigónica fuertemente marcada por el color local regionalista. Aquí Sarlo introduce la figura de Leopoldo Lugones como mediación. Para la autora, el fuerte rechazo de la gestión de la vanguardia, y en ella Borges, hacia el modernismo como estética dominante y hacia Lugones como figura hegemónica, hace que Borges rescate a Carriego, por encontrarse justamente en una posición periférica: "Simply by opposing Carriego to Lugones, all the aesthetics-ideological hierarchies which had previously organized Argentine literature could be turned on their heads" (23-4). Y si bien los textos de Carriego aún se recortan sobre el lenguaje modernista, y desde una perspectiva actual se incluirían en ese movimiento, sus temas basados en lo cotidiano y popular se presentan como lo opuesto al lujo y exotismo que tanto atraía y definía a los poetas de Fin de Siglo. Antes bien, los poemas de Evaristo Carriego parecen prefigurar la temática urbana de la poesía de la vanguardia y de los primeros textos del mismo Borges.

Si bien en la subversión del orden jerárquico de la literatura nacional es fundamental la figura de Lugones, y a los operativos llevados a cabo por Borges en este sentido Sarlo les da mucha importancia, creo pertinente observar, cómo un haz de relaciones referenciales confluyen en la configuración de estos escritores inventados por Borges. Por ejemplo, si Lugones resulta clave para el modernismo, aquí asociado con Pierre Menard, es fundamental también en este movimiento en Argentina la presencia de Enrique Larreta, cuya novela *La gloria de don Ramiro* (1908) trata de recrear el ambiente y el lenguaje de la España de Felipe II. Por otro lado, para Frieda Koeninger, Carlos Argentino Daneri sería la sátira de Roberto Giusti, por cuanto que éste habría formado parte del jurado que negó el premio a Borges. Giusti, por entonces, era director de la revista *Nosotros* publicación comprometida con la izquierda y que, en lo estético, se inclinaba hacia el realismo. Pienso que esta caracterización es válida, pero no suficiente y que puede resultar un tanto reductiva.

Así, en el "Prólogo" que Borges escribe para la edición de *Prosa y poesía de Almafuerte*, de 1962, comenta:

Aquel amigo de mis padres [Carriego] era poeta y el tema que solía favorecer era la gente pobre del barrio, pero el poema que nos dio

esa noche no era obra suya y de algún modo parecía abarcar el universo entero. (11)

Esta última expresión es ambigua, pero lo cierto es que en “parecía abarcar el universo entero” pueden resonar ecos del intento de Carlos Argentino, salvo que el poeta haya encontrado la manera de expresar el Aleph. Es dudoso que Borges así lo considerara, puesto que a lo largo de todo el prólogo contraponen elogios y cuestionamientos a la obra de Almafuerte de una manera que roza con lo paradójico: “Los defectos de Almafuerte son evidentes y lindan en cualquier momento con la parodia; de lo que no podemos dudar es de su inexplicable fuerza poética” (11) y concluye: “Como todo gran poeta intuitivo, nos ha dejado los peores versos que cabe imaginar, pero también, alguna vez, los mejores” (16). En este trabajo Borges parece rescatar, al menos, las virtudes morales de la poesía de Almafuerte aunque cuestione su estética, por lo que es posible pensar que en años anteriores y desde una actitud más beligerante, la figura de este autor y su impacto en la cultura argentina también estuviera en el horizonte de sus ataques.

Creo que desde este punto de vista, tampoco se debe olvidar a Manuel Gálvez, escritor clave para el realismo en Argentina y al que parece aludir la semblanza de Bustos Domecq atribuida a la educadora Adelma Badoglio, que introduce *Seis Problemas para don Isidro Parodi*.<sup>5</sup> Gálvez estuvo en el centro del campo intelectual hasta los años veinte, cuando su prestigio comienza a decaer, pero aún en la década del cuarenta formaba parte de las disputas por espacios canónicos. Así, bajo el gobierno peronista de esos años se forma la Asociación de Escritores Argentinos, favorable al nuevo gobierno, en oposición a la Sociedad Argentina de Escritores; el candidato de esta última para el Premio Nobel era Ezequiel Martínez Estrada, mientras que la primera propone a Manuel Gálvez.

---

<sup>5</sup> Semejante a Manuel Gálvez, Bustos Domecq nació en 1883 en la provincia de Santa Fe. Algunos rasgos del autor ficticio que se le atribuyen a Gálvez serían el nacionalismo, que parece acompañar a Bustos Domecq a juzgar por su libro: *El aporte santafesino a los Ejércitos de la Independencia*. La alianza nacionalismo-catolicismo también se registra en la obra de este autor en *El Congreso Eucarístico: órgano de la propaganda argentina*. Y por último, se trata, a su vez, de un intelectual que, como Gálvez, se ha desempeñado en cargos oficiales tales como Inspector de enseñanza.



De esta manera, los autores ficticios parecen ser un espacio de alusión a problemas de la institución literaria, así como de articulación de diversos rasgos de los intelectuales contemporáneos, según su funcionamiento y posición dentro del ámbito cultural. En una operación doble, se concentra en ellos todos los vicios de las estéticas cuestionadas, pero también a partir de ellos se propone una alternativa. Modernismo, experimentación narrativa y realismo se configurarían, así, respectivamente en Pierre Menard, Herbert Quain y Carlos Argentino Daneri, como los tres frentes literarios hegemónicos hacia los cuales se orienta su crítica en función de una renovación de la literatura nacional. A la vez, este operativo implica una disputa sobre el canon, una pretensión de subvertir el orden jerárquico para redistribuir los espacios y, si es posible, quedarse en el mejor. Es necesaria, en este sentido, una reconstrucción cabal de la cultura literaria argentina de las primeras décadas del siglo para poder evaluar esta problemática en toda su complejidad y sus matices.

María del Carmen Marengo  
University of Maryland

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. "Las crónicas de Don Bustos Domecq". *Revista Iberoamericana* 36 (1970): 320-324.
- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1990.
- Borges, Jorge Luis. *Obras en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1990.
- Borges, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Caracas: Ayacucho, 1982.
- Koeninger, Frieda. "'El Aleph': sátira y parodia". *Textos*. 4 (1996): 37-41.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.
- Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge*. London-New York: Verso, 1993.