

## BORGES Y LA ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA

*Rafael Olea Franco*

**L**a larga y productiva relación de Jorge Luis Borges con la literatura fantástica comprende tanto el ámbito de las ideas que ahora llamaríamos teóricas como el de la escritura de ficción. De hecho, esos nexos abarcaron varias décadas, desde sus primeros ejercicios del género en la revista *Sur* durante los años treinta, hasta *El libro de arena* (1975), si se desea poner dos fechas de referencia. Ante la imposibilidad de cubrir este largo período, prefiero concentrarme en uno de sus primeros puntos culminantes, que además de su inmensa y fundacional importancia, sintetiza algunas de las posturas de Borges como lector y escritor: la famosa *Antología de la literatura fantástica*, compilada en 1940 por él, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo.<sup>1</sup> Pero antes de analizar este libro, conviene distinguir cuál es la perspectiva crítica más pertinente para discutir las relaciones

---

1 Si no me equivoco, éste es el orden en el que suelen reproducirse los nombres de los antólogos, aunque en la portada aparecen así: Borges, Silvina y Bioy Casares. Como me parece inútil entrar en el escarpado terreno de las atribuciones autorales, prescindiré de asumir la heroica pero insoluble tarea de determinar qué parte de la Antología corresponde a cada uno de ellos; en última instancia, supongo que en la crítica hay un consenso unánime en que la contribución de Borges a esta obra resulta medular.

de Borges con el género, porque el término “fantástico” aparece con vaga profusión en su obra. Así, por ejemplo, en una breve nota dedicada a *Pedro Páramo*, propone una clasificación de la novela de Rulfo que de seguro sorprendería a quienes han acudido a ella para plantear el campo del “realismo mágico”:

Desde el momento en que el narrador que busca a Pedro Páramo, su padre, se cruza con un desconocido que le declara que son hermanos y que toda la gente del pueblo se llama Páramo, el lector ya sabe que ha entrado en un texto fantástico, cuyas indefinidas ramificaciones no le es dado prever, pero cuya gravitación ya lo atrapa (OC, IV: 495).

También es conocida su reiterada inclinación a asimilar la teología a la literatura fantástica, como hizo en un diálogo con Sábato al opinar sobre Dios: “¡Es la máxima creación de la literatura fantástica! Lo que imaginaron Wells, Kafka o Poe no es nada comparado con lo que imaginó la teología. La idea de un ser perfecto, omnipotente, todopoderoso es realmente fantástica” (Borges y Sábato 1996: 28); aunque cabe aclarar que Orlando Barone, el compilador de esas conversaciones sostenidas entre 1974 y 1975, acota que al pronunciar esta frase, el escritor asume un tono “solemnemente irónico”. En la misma línea, de acuerdo con su costumbre de leer todo desde códigos literarios, sugiere que la concepción cristiana de un Padre que es también Hijo y Espíritu Santo, resulta superior al tema del doble inventado por lo fantástico, lo cual incluso podría parecer herético a algún creyente exacerbado.<sup>2</sup> La cima de esta actitud, en la cual el término se extiende sin límites, se presenta en su ambigua dicotomía entre dos tipos de literatura: la realista y la fantástica; con esta división, él concluye, desde una perspectiva sesgada, que la “imaginación” es una facultad exclusiva del segundo tipo de arte verbal:

---

2 Al aludir a la Antología de la literatura fantástica, en una nota de la década de 1940 dice: “Yo he compilado alguna vez una antología de literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio. Pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erigena, Alberto Magno, Spinoza, Leibinz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe —una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis— confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y solitariamente perdura fuera del tiempo?” (Borges 1943: 83).

De un lado, tenemos la literatura realista, la literatura que trata de situaciones más o menos comunes en la humanidad, y del otro la literatura fantástica, que no tiene otro límite que las posibilidades de la imaginación. Uno diría también que la literatura fantástica tiene que ser mucho más rica que la realista ya que no está ceñida a lo cotidiano, sino que debe y puede aventurarse a toda suerte de aventuras (Borges 1967: 5).

Pero como Borges mismo practicó cierto tipo de literatura realista – sobre todo en su última etapa, según admite en el prólogo de *El informe de Brodie* (1970)–, conviene aclarar que él se refiere aquí a la literatura realista que le parece más simple y directa, es decir, la de escritores como Manuel Gálvez, a quien siempre denigró.

Tampoco resulta diáfana la ubicación dentro de lo fantástico que él propone para algunos de sus textos. Así, en el prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan* –libro de 1941 que tres años después se integrará a *Ficciones*–, estima que a excepción de la pieza “policial” homónima del volumen, las demás son fantásticas; este juicio resulta discutible porque, aparte de la dudosa ubicación de “El jardín de senderos que se bifurcan” tan sólo en el rubro policial, no habría razones para considerar fantástico un escrito como “Examen de la obra de Herbert Quain”, donde se dibuja a un autor inexistente pero posible. Respecto de esta clasificación de sus textos elaborada por el autor, Rodríguez-Luis concluye:

If we take a close look at these stories, it becomes apparent that very few of them can justifiably be called fantastic, whether according to Todorov's identification of the genre with the hesitation provoked in the reader by the account of supernatural events, or according to those broader characterizations of the genre, including the ones that antedate Todorov's, that focus on the mere implausibility of the events narrated, i. e., on their being “fantastic”, not just in the sense that they fall outside the laws of nature (Rodríguez-Luis 1991: 34).

En contraste con las difusas referencias a lo fantástico que he transcrito, el autor también fue capaz de desplegar una aguda perspicacia crítica, visible en su certera intuición sobre el funcio-

namiento de un género. En el marco oral propio de una conferencia (Biblioteca San Martín de Mendoza, 19 de abril de 1958), él discierne con nitidez que un género sólo puede entenderse a cabalidad considerando los dos polos básicos del hecho estético:

La literatura fantástica es necesario que se lea como literatura fantástica y presupone la literatura realista. Las cosmogonías quizás sean literatura fantástica, pero no fueron escritas como fantásticas y, lo que es más importante, no son leídas como literatura fantástica (*apud* Botton 1983: 50).

Al margen de que Borges nunca pretendió desarrollar un corpus teórico sistemático, y que por tanto sería absurdo exigirle un concepto preciso y elaborado sobre éste o cualquier otro género, debe añadirse que, en el fondo, sus ideas globales sobre la literatura fantástica citadas brevemente aquí concuerdan a la perfección con las dos grandes corrientes críticas del siglo XX detectadas por Ceserani:

Una de tales tendencias tiende a reducir el campo de acción de lo fantástico y lo identifica únicamente con un género literario, históricamente limitado a algunos textos y escritores del siglo XIX [...] La otra tendencia -la dominante, en mi opinión- tiende a ensanchar, a veces de una manera amplísima, el campo de acción de lo fantástico y hacerlo extensible, sin límites históricos, a todo un sector de la producción literaria que abarca confusamente buena parte de otros modos, formas y géneros... (Ceserani 1999: 13).

En síntesis, de todo lo anterior se podrá colegir que la perspectiva que, *grosso modo*, podría denominarse teórica, no es la más pertinente y productiva para la discusión de lo fantástico en Borges. Su aportación al género, aunque también emana de sus opiniones, se relaciona sobre todo con una compleja praxis cultural que abarca tanto el polo de la escritura como el de la lectura; en este sentido, sin duda ambos aspectos resultan patentes en la *Antología de la literatura fantástica*: por un lado, porque su selección de textos permite apreciar esos criterios de lectura y, por otro, porque incluye un relato del propio Borges. Al evaluar glo-

balmente esta recopilación, debe decirse que ejerció una notable influencia para consolidar y canonizar el género en toda Hispanoamérica; baste señalar que mediante ella muchos lectores y creadores de la región confirmaron que en sus respectivas tradiciones literarias podía haber un corpus con esas características, susceptible de futuros desarrollos. Por ello debería estudiarse (y tal vez hacerse extensivo a todos los países de lengua española) este breve comentario sobre la importancia del volumen en Sudamérica:

Al contrario de los Estados Unidos, donde gran parte de la literatura fantástica sale en las desprestigiadas “pulp magazines”, destinadas, en muchos casos, a las masas y a una juventud impresionable, en Sudamérica Borges da un prestigio enorme al género con sus relatos intelectuales. Es innegable la importancia de su *Antología de la literatura fantástica* que publica en 1940 en colaboración con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo; quizás más que cualquier otro libro, hace popular y aceptable la literatura fantástica (Reeve 1973: 250).<sup>3</sup>

El propio Borges fue consciente de la trascendencia de esta antología, pues en una entrevista muy posterior afirmó:

Creo también haber contribuido al auge de la literatura fantástica en este país, literatura que otros cultivan ahora por cierto con mejor fortuna que yo. Un libro como la *Antología de la literatura fantástica*, que publicamos Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y yo, ha sido un libro que no debería olvidarse en la historia de la literatura argentina (*apud* Sorrentino 1996: 240).

Antes de iniciar el análisis de la *Antología*, conviene mencionar que su prólogo, firmado a título individual por Bioy Casares

---

<sup>3</sup> Por su parte, en un ensayo que contiene útiles reflexiones sobre la función de antólogo, Annick Louis –quien desde el título de su trabajo reivindica la participación de Silvina Ocampo en la confección de la *Antología*– afirma: “Como el relato policial, próximo punto de ataque de Borges y Bioy por medio de antologías, una colección y textos literarios, el género fantástico parece haber tenido entonces un prestigio dudoso, y haber sido reducido a la categoría de género menor –por lo menos por ciertos literatos” (Louis 2001: 416).

(pero en el cual es perceptible la voz de Borges, cuyas ideas se parafrasean), también exhibe las dos posturas señaladas por Ceserani. Este texto empieza con una afirmación generalizadora y ahistórica: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas...” (Bioy Casares 1940: 7). Es obvio que si bien la esencia del género existe desde los orígenes mismos de la literatura, una descripción de lo fantástico tan vasta y difusa como ésta resulta poco útil para la labor crítica de diferenciar y clasificar la enorme variedad de textos de una tradición cultural. Quizá por ello el propio Bioy intenta acotar el término usando coordenadas históricas más específicas, en consonancia con la primera tendencia señalada por Ceserani: “Ateniéndonos a Europa y a América, podemos decir: como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés” (Bioy Casares 1940: 7).

Ahora bien, la innovadora propuesta de la *Antología* empieza a forjarse desde el singular orden de los textos, el cual fue sustituido a partir de la segunda edición del volumen (1965), por la anodina aunque más práctica sucesión alfabética. Originalmente, la serie abría con “Enoch Soames” (1919), de Max Beerbohm, y cerraba con “El cuento más hermoso del mundo” (1893), de Rudyard Kipling.<sup>4</sup> El narrador del primero de ellos, identificado con el propio nombre de Beerbohm, rememora a Enoch Soames, escritor incapaz de aceptar su mediocridad, por lo que establece un pacto con el diablo para comprobar si su nombre pasará a la

---

<sup>4</sup> Entre las diversas facetas en las cuales no puedo detenerme, no hay que olvidar, por ejemplo, que muchos de los textos difundidos fueron traducciones preparadas *ex profeso* para la *Antología*, en la cual recibieron su inaugural divulgación en lengua española. Aunque las traducciones se ofrecen sin firma, tanto Borges como Bioy Casares atestiguan su labor conjunta. El primero expresa: “[Bioy Casares y yo] hemos traducido cuentos cortos de escritores como Beerbohm, Kipling, Wells y lord Dunsany” (Borges 1999: 80), mientras el segundo dice: “Recuerdo tardes, noches, en que traducíamos con Borges a Kipling, a Max Beerbohm, que son los momentos más lindos de mi vida” (Bioy Casares 1990: 141). Esta labor traductoria coincide con el periodo de escritura de los textos de Borges de fines de los años treinta, por lo cual se produce, indiscutiblemente, una doble influencia: de las traducciones a los textos creativos y viceversa, según he esbozado en un trabajo dedicado al concepto borgeano de la traducción (Olea Franco 2006: 67-97).

posteridad: el diablo lo proyectará a la sala de lectura del Museo Británico tal como ésta será en cien años, donde podrá comprobar si su nombre está inscrito en la historia literaria. De vuelta de ese viaje extraordinario, un irritado Soames cuenta al narrador que, en efecto, su nombre pasará a la posteridad, pero sólo como personaje de ficción de un cuento escrito precisamente por Max Beerbohm. Así, de modo genial, al típico pacto diabólico se suma otro tema de raigambre fantástica: la dislocación temporal y causal, porque al regresar de su viaje al futuro, donde ha descubierto un cuento que todavía no existe, Soames comunica al narrador Beerbohm la noticia que generará el texto, es decir, la causa es posterior al efecto; y aunque el narrador promete a Soames no usar su historia verídica como materia ficcional, el cuento aludido, firmado por Max Beerbohm, sería el mismo que el lector real tiene en sus manos.

Por su parte, en el relato de Kipling, un escritor profesional reseña sus nexos con el joven y fallido poeta Charlie Mears, quien asegura tener en mente el “mejor cuento del mundo”, pero fracasa al redactarlo; al escuchar el argumento, el narrador decide comprárselo, esperando coronarlo mediante la relación oral de Charlie. Paulatinamente descubre que la compleja historia de hombres de mar esbozada por el joven no deriva de su imaginación, porque más que inventar, Charlie recuerda de forma inconsciente experiencias de sus anteriores vidas; pero el proceso de escritura del cuento se trunca porque Charlie se enamora, con lo cual se cierra la puerta mágica que le permitía atisbar en sus vidas pasadas. Obviamente, el artificio usado por Kipling es semejante al de Beerbohm, pues su narrador simula que “El cuento más hermoso del mundo”, basado en las múltiples existencias de Charlie Mears, queda inconcluso, cuando en verdad la historia que desea contar está completa: el inexplicable fenómeno extraordinario por medio del cual el personaje logra recordar parte de sus vidas pasadas.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> A mi modo de ver, el propio Bioy Casares no entendió a cabalidad este juego literario, pues en el prólogo de la *Antología* afirma: “Pero el autor parece haberse distraído en cuanto a uno de los puntos más importantes. Nos afirma que Charlie Mears estaba a punto de comunicarle el más hermoso de los cuentos; pero no le creemos [...] Si no espe-

Como puede observarse, si bien el texto de apertura y el de cierre de la *Antología* parten de motivos típicos de la literatura fantástica –el pacto con el diablo (aunado al viaje en el tiempo) y la metempsicosis–, éstos se combinan a la perfección con reflexiones sobre los procesos creativos, tanto de escritura como de recepción, en lo que podríamos llamar una moderna función metaliteraria; es decir, se trata de “cuentos preocupados por una poética y una estética de lo fantástico, y al privilegiarlos por su posición en el libro se sugiere una preocupación metaliteraria por parte de los organizadores del volumen” (Balderston 2002: 105); aunque retomaré este punto, adelanto que ese rasgo no está presente en las postulaciones fantásticas tradicionales, que no suelen introducir elementos metaficcionales.

Mi somero examen de la *Antología de la literatura fantástica* debe centrarse ahora en la faceta de Borges como escritor y no como mero antólogo, porque este libro colectivo contiene un texto suyo: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.<sup>6</sup> Como resulta común en su obra, un comentario crítico propio, en este caso una reseña de 1936 dedicada a *La estatua casera* de Bioy Casares, prefigura la idea global desarrollada en “Tlön”:

Sospecho que un examen general de la literatura fantástica revelaría que es muy poco fantástica. He recorrido muchas Utopías –desde la epónima de More hasta *Brave new world*– y no he conocido una sola que rebase los límites caseros de la sátira o del sermón y que describa puntualmente un falso país, con su

---

ramos que las confidencias de un botero del Tigre sean la más hermosa historia del mundo, tampoco debemos esperarle de las confidencias de un galeote griego –que vivía en un mundo menos civilizado, más pobre” (Bioy Casares 1940: 11).

<sup>6</sup> Aunque ahora, gracias a la ventajosa perspectiva histórica, sabemos que se trata de uno de los relatos fundacionales de la literatura hispanoamericana (y occidental) del siglo XX, esta práctica autoincluyente no dejó de generar detractores, quienes juzgaron poco elegante que el propio antólogo formara parte de la compilación. Por ejemplo, en carta dirigida a Victoria Ocampo, Roger Caillois criticaba la selección con argumentos de naturaleza distinta; después de expresar su desconcierto por la ausencia de textos alemanes y por la presencia de escritos que, como el de Swedenborg, no tenían una intención fantástica, Caillois añade: “No encuentro tampoco que sea muy correcto el haber puesto [...] a Borges mismo. Por lo común, el que hace una antología evita incluirse en ella” (*apud* Louis 2001: 416, n. 20).

geografía, su historia, su religión, su idioma, su literatura, su música, su gobierno, su controversia matemática y filosófica... su enciclopedia, en fin (Borges 1936: 85).

En esta cita Borges enuncia una veta para la probable renovación del género: una literatura fantástica que construya todo un país ficticio, en lugar de limitarse a desarrollar su trama a partir de un solo elemento extraordinario, como hasta entonces había sucedido en la corriente del género que ahora podemos llamar clásica.<sup>7</sup> De hecho, con "Tlön" él incluso rebasa este propósito, porque inventa todo un universo alterno, con su religión, sus idiomas, su filosofía y su literatura. No puedo detenerme en las múltiples implicaciones filosóficas y epistemológicas de "Tlön", aspecto que ha merecido ya valiosos estudios (v. g. Alazraki 1983), por lo que me concentraré en algunos de sus elementos ligados a su posible caracterización fantástica.

El texto arranca con un *incipit* que, aunque la palabra suene trillada, no puedo dejar de calificar como memorable: "Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar" (OC, I: 431); esas dos formas de representación de la realidad (el espejo y la enciclopedia) propician el hallazgo de un nombre misterioso: Uqbar. El enigma surge en medio de un diálogo entre un Borges y un Bioy Casares ficticios, donde el segundo recuerda que "uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres" (OC, I: 431); ante la curiosidad de su interlocutor por el origen de esa "memorable sentencia", Bioy declara haberla leído en el artículo sobre Uqbar incluido en *The Anglo-American Cyclopaedia*, el cual ambos buscan en vano en una edición de esta obra. Este fracaso desata la dilatada pesquisa que conocemos, cuya culminación es el devela-

---

<sup>7</sup> En una de sus conferencias orales luego recopiladas en texto, al analizar "Lady in the Fox", de David Gardner, Borges abunda sobre ese rasgo central del género en su variante clásica: "Y hace [David Gardner] que los personajes sean triviales, porque ya Wells había dicho que conviene para convencer al lector que haya un solo hecho fantástico en un cuento y que lo demás sea cotidiano; porque si todo es fantástico como sucede en tantos relatos de ficción científica, el lector no se resigna a imaginar tantas cosas fantásticas a un tiempo" (Borges 1967: 6).

miento no sólo de la región de Uqbar dibujada en algunas esporádicas versiones de la enciclopedia que sí contienen el artículo evocado por Bioy, sino incluso la revelación del universo alterno sintetizado en la primera enciclopedia de Tlön.

La cita supuestamente recordada por Bioy parafrasea al propio Borges, quien en 1935 la había usado en un relato de *Historia universal de la infamia*: “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, donde Hákim, el falso Profeta Velado, propaga esta doctrina: “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y la afirman” (OC, I: 327). Según indica el índice de fuentes incluido en *Historia universal de la infamia*, para componer este texto, el autor –que en el prólogo añadido a la edición de 1954 confiesa haber falseado y tergiversado ajenas historias–, se basa en dos libros: *Die Vernichtung der Rose* de Alexander Schulz y *A History of Persia* de Sir Percy Sykes. El primero de ellos sería la traducción alemana, preparada por Schulz, del supuesto código árabe *La aniquilación de la rosa*, citado en el párrafo inicial de “El tintorero” como una de las fuentes de información acerca del personaje histórico Al Moqanna, el Profeta Velado (siglo VIII d. c.), y cuya función primigenia era refutar las herejías del perdido libro canónico del Profeta: la *Rosa oscura* o *Rosa escondida*; se trata, sin embargo, de una obra imaginaria, cuyo ficticio autor remite al nombre real (Alejandro Schultz) del pintor vanguardista Xul Solar, amigo de Borges. El libro de Sykes sí existe, pero apenas dedica un mínimo párrafo al Profeta Velado, donde, previsiblemente, no se encuentra la frase que le adjudica Borges. En suma, el autor construye aquí uno de sus recurrentes juegos especulares, basado en una relación intertextual con un antecedente que en última instancia resulta falso o simulado. Por ello debe concluirse que el motor generador de la literatura borgeana es la literatura misma, dentro de una relación intertextual atípica que incluso ha sido calificada como falsa, pues con frecuencia el texto previo no existe (Toro 2001).

Como anuncié, el punto de partida de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” ilustra sus diferencias respecto de una postulación fantástica clásica; esta última suele partir de un comienzo adscrito a

los códigos del realismo literario, con personajes que viven en un mundo de ficción familiar y cognoscible, contra el cual se proyecta un solo suceso extraordinario o sobrenatural que transgrede el paradigma vigente, fundado en la lógica causal y racional (Olea Franco 2004). En cambio, la literatura de Borges que se ha calificado como fantástica suele tener un componente autorreferencial (Toro 2001); es decir, en su obra faltaría el mundo de representación mimética construido con códigos literarios realistas, respecto del cual los textos fantásticos clásicos suelen establecer una ruptura mediante la intromisión de un hecho sobrenatural. En verdad, desde fechas muy tempranas Borges se distancia de la representación literaria realista, salvo escasas excepciones y por motivos muy personales (por ejemplo, su permanente interés en las novelas realistas de Eduardo Gutiérrez, motivado por su fascinación hacia la figura del gaucho malo, personaje capaz de jugarse su destino en el criollo duelo a cuchillo). Al comentar la elección de los dos textos discutidos en el ensayo de 1932 “El arte narrativo y la magia” (o sea, *The Life and Death of Jason* de Morris y *Narrative of A. Gordon Pym* de Poe), Rodríguez Monegal deduce que no se trata de una selección arbitraria, sino que obedece al deseo de fijar los parámetros de una lectura alejada del realismo:

La elección de Borges, pues, define nítidamente el campo de su análisis y de sus “verificaciones”. Lo que a él le interesa en esta “poética” de la narración es situar una forma narrativa que no tiene nada que ver con el realismo. Por omisión, el realismo queda totalmente excluido de su “poética”. O aparecerá sólo como un término que por su ausencia permite definir mejor los que sí están presentes (Rodríguez Monegal 1976: 179).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Este artículo es capital para la historia de la crítica relacionada con el tema de la literatura fantástica en Borges, ya que Rodríguez Monegal encausa los términos de la discusión hacia coordenadas más propias para clasificar la obra del escritor, frente a los intentos de cierta crítica de sumarla, como un ejemplo por antonomasia, al llamado realismo mágico; lo único que se podría cuestionar a Rodríguez Monegal es su tendencia a identificar de manera absoluta la literatura fantástica y lo que Borges llama la causalidad mágica, entidades que no considero que deban igualarse. Asimismo, debe destacarse aquí la aportación de Ana María Barrenechea, cuyo libro *La expresión de la irrealidad en la*

En síntesis, desde esta perspectiva de ningún modo son aplicables al texto de Borges (ni a los de Beerbohm y Kipling) las coordenadas descritas por Todorov para las obras fantásticas decimonónicas, cuyo punto de partida es precisamente la presencia de un componente mimético de corte realista: "Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar" (Todorov 1994: 24). Si el concepto tradicional de lo fantástico no es totalmente apropiado para calificar la obra de Borges –ni los textos de la *Antología*–, conviene entonces preguntarse si el término "fantástico" resulta aún útil para aludir a su literatura. Quizá el análisis de otros aspectos de "Tlön" ayude a alcanzar esta respuesta.

Hasta antes de la posdata con que cierra el texto, la descripción del universo alterno de Tlön constituye una representación meramente ficticia, contenida en una laboriosa enciclopedia (no obstante su materialidad, las enciclopedias son una representación de la realidad, no la realidad misma a la que remiten). En cambio, la posdata refiere la sorprendente presencia de dos extraños objetos que atestiguan la paulatina intrusión del universo ficticio en el mundo real: una brújula con letras de uno de los alfabetos de Tlön, así como un pequeño cono de metal desconocido y de peso insoportable, usado por ciertas religiones de Tlön como imagen de la divinidad. Como ha dicho Rosalba Campra, este final potencia el texto hacia un sentido fantástico, ya que imprime materialidad a un universo en principio ficticio, lo cual transgrede nuestra concepción normal de la realidad:

Rispetto a "questo mondo" (che chiameremo *a*) Tlön (*b*) manca di materialità. Possiamo aggettivare questo spazio: *b* è intangibile, immaginario, astratto, qualità o predicati che lo oppongono in maniera irriducibile ad *a* –materiale, sensibile, concreto. La trasgres-

---

*obra de Jorge Luis Borges* (1957) constituye uno de los primeros ensayos sistemáticos sobre la narrativa del autor; me parece que el uso del término "irrealidad" es un síntoma de que ella reconoce que, debido a sus diferencias con la literatura fantástica previa, quizá el calificativo de "fantástica" tal cual no sería el más apropiado para la obra borgeana.

sione consisterà dunque nel postulare, alla fine del racconto, la reversibilità di queste aggettivazioni (Campra 2000: 30).

Desde mi perspectiva crítica, si por un lado este rasgo diferencia a “*Tlön*” de una representación literaria maravillosa, ámbito en el cual una vez aceptadas las propiedades del universo ficticio –extraordinarias para el lector, pero no para los personajes– todo permanece relativamente homogéneo, por otro lo acerca a lo fantástico, una de cuyas características esenciales es que “lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal” (Caillois 1970: 11); si bien soy consciente de que la obra de Borges no parte de esa “coherencia universal” mencionada por Caillois, cuando propongo calificar como fantásticos algunos de sus textos, privilegio uno de sus rasgos estructurales: el irresuelto contraste entre dos mundos o realidades que se produce en ellos, porque: “No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada” (Reisz 2001: 197); asimismo, “*Tlön*” entraría sin discusión en el ámbito de la literatura fantástica según la conceptualiza Barrenechea: “Pertenece a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (Barrenechea 1972: 393).

En suma, aunque varios rasgos de los textos borgeanos se diferencian radicalmente de los presentes en la tendencia fantástica decimonónica, considero que todavía se les puede aplicar el término de fantásticos, debido al rasgo principal que he descrito. Sé que al expandir parcialmente el concepto de la literatura fantástica clásica más allá de las coordenadas histórico-culturales para las que en principio ha sido propuesto, se entra en arenas movilizadas de la crítica; no obstante, creo que una clasificación puede orientar sobre los elementos dominantes de un texto sin pretender definirlo a plenitud (por fortuna cualquier obra es mucho más compleja que su mera ubicación genérica); además considero que, en última instancia, las denominaciones son secundarias

si se describe y analiza con certeza un fenómeno literario. Quizá en el caso de Borges parte del problema proviene también de que la crítica ha extendido demasiado el concepto de lo fantástico, hasta prácticamente convertirlo en sinónimo de toda su literatura (de acuerdo con mi noción de lo fantástico, que privilegia el irresuelto contraste entre dos realidades o cosmovisiones presente en un texto, no entrarían en este rubro, por ejemplo, relatos como "El inmortal" o "El milagro secreto", más cercanos a lo maravilloso). En fin, espero que, sea cual sea el nombre genérico asignado a "Tlön", algunos de sus aspectos estructurales que examino en seguida avalen con mayor fuerza mi lectura.

Después de describir y hasta atestiguar la intromisión de un inédito mundo extraordinario dentro de su realidad inmediata y tangible, y de anunciar con tintes apocalípticos el fin de la realidad tal como se la conoce, el narrador de "Tlön" declara de manera distanciada, con un escepticismo signado por un tono irónico: "Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne" (OC, I: 443). Pero como los juegos literarios del autor son siempre complejos, convendría añadir que la anterior cita cierra la última sección de "Tlön": una "Posdata de 1947" que está fechada en el futuro, pues el texto se publicó por vez primera en 1940, en coincidencia con la última inscripción de la parte central del texto: "Salto Oriental, 1940"; por desgracia, la singularidad de este hecho se diluye en las deficientes ediciones de su obra, ninguna de las cuales informa al lector que la fecha de la posdata aparece así desde la primera edición; es decir, debido a la carencia de ediciones críticas, se pierde ese efecto irónico que sirve para provocar una ruptura del tiempo cronológico y lineal.

"Tlön" se publicó dos veces durante 1940: en mayo, en la revista *Sur*; en diciembre, en la *Antología de la literatura fantástica*. En el primer caso, la supuesta "Posdata de 1947" inicia: "Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de *Sur*" (Borges 1940a: 42); este falso dato desconcertaba mucho al

lector, quien justamente tenía en sus manos el número 68 de *Sur*, por lo cual el texto leído no era la “reproducción” de un texto previo sino el “original” mismo; la referencia bibliográfica es entonces una autorreferencia, porque no existen dos revistas sino una sola. En cuanto a la segunda versión de “Tlön”, la posdata arranca así: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*” (Borges 1940b: 84); o sea que en la *Antología* de 1940 se dice que se reproduce el texto de la *Antología* de 1940. En suma, Borges se esforzó por actualizar un juego literario que resulta paralelo a una de sus recurrentes preocupaciones posteriores: el texto contenido dentro del texto, el mapa cuya perfección y exactitud es tan puntual que incluye al mapa mismo (“Magias parciales del *Quijote*” y “Del rigor en la ciencia”). Idealmente, las ediciones futuras de “Tlön” tendrían que haber proyectado la posdata hacia el futuro para elaborar una autorreferencia que simulara dos textos y dos tiempos diferenciados: el original y el modificado; por ejemplo, al incluirlo dentro de *Ficciones* en 1951, fechar la posdata en 1958 y decir que se reproducía el texto tal como apareció en *Ficciones* de 1951. “Actualizar” permanentemente el texto implica una labor descomunal e imposible, ya que se requeriría de un riguroso y desgastador proceso de revisión; pero esto es secundario, porque lo sustancial es restituir el propósito primigenio del texto, con lo cual se perciben los profundos alcances de la literatura borgeana: en síntesis, con la lúdica posdata de “Tlön”, Borges busca, mediante una intencionalidad fantástica, derruir las categorías de espacio y tiempo, aunque su formulación específica diverge de las postulaciones clásicas del género.

Sin duda, pese a sus diferencias entre sí, los textos de Beerbohm, Kipling y Borges incluidos en la *Antología de la literatura fantástica* apuntan, con mayor fuerza el último, a los diversos cambios sufridos por este género. Como se sabe, al analizar los textos fantásticos de Borges, Alazraki ha propuesto el término de “neofantástica” para esta corriente, la cual, según él, se distingue de la decimonónica por su visión, intención y *modus operandi* (Alazraki 2001). A ello habría que sumar propuestas teóricas como la de Campra, quien establece que en el siglo XX ha habido

un desvío fundamental: el paso de lo fantástico como fenómeno de percepción representado por medio de los personajes, aspecto propio del siglo XIX, a lo fantástico como fenómeno de escritura, de lenguaje (Campra 2001); según he descrito, esto se produce claramente en la posdata de "Tlön", cuya transgresión de los ejes convencionales del tiempo y del espacio no está explícitamente marcada en el texto, sino que se crea mediante artificios de escritura que deben ser descubiertos y completados por el lector (en su magistral cuento "Continuidad de los parques", Julio Cortázar llevará a sus límites esta técnica narrativa).

Conviene mencionar, por último, que en la *Antología* se aplican dos pautas de lectura (y de edición) peculiares de Borges: la primera es el criterio hedónico; la segunda, la fragmentación textual, según declara Bioy al asumir en el prólogo una primera persona de plural:

Para formarla hemos seguido un criterio hedónico; no hemos partido de la intención de hacer una antología. Una noche de 1937 hablábamos de literatura fantástica, discutíamos los cuentos que nos parecían mejores; uno de nosotros dijo que si los reuniéramos y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, haríamos un buen libro (Bioy Casares 1940: 14).

Podría aducirse que el segundo criterio aplicado por Borges, Bioy y Silvina al confeccionar la *Antología* debilita el probable efecto fantástico de algunos fragmentos, cuya brevedad y carencia de antecedentes narrativos no ayudan a lograr el suspenso necesario. Pero quizá la forma en que se presentan algunos de esos fragmentos no busca provocar una ceñida lectura fantástica sino un objetivo distinto, según se aprecia en uno de los más famosos, proveniente del libro de Chuang Tzu: "Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu" (Borges, Ocampo y Bioy Casares 1940: 240); éste y varios textos más de la compilación (como "Tantalia" de Macedonio Fernández) no pretenden suscitar en el lector un típico sentimiento de lo

fantástico, sino lo que Borges definiría como perplejidades metafísicas, es decir, filosóficas (aunque lo hacen acudiendo a un mecanismo literario filiado al típico contraste fantástico que pretende derruir la realidad concreta); para algunos críticos, esta vertiente de textos sería incluso una de las mayores aportaciones del volumen: "En primer lugar, parece claro que predomina un tipo de cuento o argumento fantástico, que es el que creo que ha dado a la *Antología* su mayor significación en el afianzamiento del género en las literaturas iberoamericanas: el de las fantasías metafísicas" (Sardiñas 1999: 479-480). En última instancia, cualquiera que sea la tendencia de los textos, fantástica o filosófica, Borges se interesa sobre todo por el "goce estético", según expresa el 9 de julio de 1937 en las páginas de *El Hogar* al reseñar *The Haunted Omnibus* de Alexander Laing: "En Inglaterra abundan las antologías de cuentos sobrenaturales. Estas, a diferencia de sus congéneres de Alemania o de Francia, buscan el puro goce estético, no la divulgación de las artes mágicas. De ahí, tal vez, su evidente superioridad" (OC, IV: 301).

Ahora bien, el fragmentarismo se basa en un criterio asumido tácitamente por los antólogos al compilar el volumen: la construcción de nuevos y productivos contextos de lectura para obras de muy diversa índole y orígenes; este proceso creativo podría resumirse en la siguiente frase: ubicar una obra en un contexto diferente del original implica ya reescribirla, aunque no se modifique una sola palabra de ella. Como sabemos, Borges se muestra particularmente sagaz en este punto, el cual alcanza su clímax en "Pierre Menard, autor del Quijote", sobre todo cuando se transcriben dos párrafos iguales de Cervantes y Menard y, sin embargo, se explica de forma convincente que ellos han expresado ideas distintas e incluso contrapuestas, porque al enunciar desde lugares y épocas distintos, sus textos no significan lo mismo, pese a ser literalmente idénticos.

Desde la década de 1930, el escritor argentino ejecuta de forma sistemática y con éxito este procedimiento, el cual presenta algunas variantes. Una de ellas es la inclusión de un texto dentro de un conjunto para inducir una lectura genérica específica: en 1936, "El acercamiento a Almotásim", falsa reseña

sobre una novela y un escritor inventados, es leída como auténtica gracias a que se ubica en el cierre de *Historia de la eternidad*, obra de corte ensayístico donde se citan numerosos autores y libros existentes. Lo mismo sucede tanto en el cuerpo central de *Historia universal de la infamia*, compuesto en su mayoría por historias reescritas a partir de textos ajenos, como en su sección final "Etcétera", formada por fragmentos provenientes de Swedenborg, Burton, *Las mil y una noches* y el *Libro de Patronio* (o *El conde Lucanor*) del infante don Juan Manuel. De este último se retoma la divulgada anécdota de "El brujo postergado", donde el deán de Santiago solicita a don Ilán de Toledo que le enseñe el arte de la magia, asegurándole que agradecerá los favores recibidos; antes de que comiencen las lecciones, el texto avanza hacia el futuro y muestra al deán ascendiendo en la jerarquía eclesiástica y rehusando tres veces acceder a una petición de don Ilán; al final, el relato regresa al principio de la trama, por lo que se descubre que el tiempo no ha transcurrido, y que la exitosa carrera del deán sólo ha sido producto de una prueba mágica inducida por don Ilán para averiguar su carácter moral.

"El brujo postergado" había aparecido originalmente en 1933 en el diario *Crítica*, pero en 1935 se sumó a *Historia universal de la infamia*, donde constituye sobre todo un ejemplo más de las conductas infames presentes en el libro; en ese sentido, el artilugio mágico mediante el cual don Ilán proyecta la situación a un futuro inexistente, funciona como un recurso dirigido a indagar si la conducta del deán será infame. Este objetivo pasa a segundo término al reproducirse el relato en la *Antología de la literatura fantástica*, cuyo contexto sirve para que el efecto de lectura enfatice el viaje imaginario al futuro, producto de la magia de don Ilán. Las variantes textuales entre ambas versiones, en su mayoría estilísticas, son escasas y leves;<sup>9</sup> no

---

<sup>9</sup> Entre quienes han estudiado con acierto estas variantes se encuentra Marta Ana Diz. Al comparar las dos versiones de Borges, así como ésta respecto del texto original de Don Juan Manuel, ella concluye que en la *Antología de la literatura fantástica* Borges "reescribe al mismo tiempo al texto ajeno y al propio" (Diz 1985: 294), como parte de un

obstante, hay dos significativos detalles que demuestran la gran importancia asumida por el contexto. Así, en 1940 se alude a la obra de don Juan Manuel como el *Libro de los enxiemplos*, pero en 1935 se remite a ella como *Libro de Patronio*; es decir, cuando el escrito se ubica en un contexto “ejemplar” (la serie de historias infames), parece fútil acudir al título didáctico. De forma complementaria, la versión de 1940 elimina una frase de 1935, señalada aquí con cursivas: “Al pie de la escalera había una celda y luego una biblioteca *y luego una especie de gabinete con instrumentos mágicos*” (Borges 1935: 129); quizá este pasaje de la descripción de la biblioteca de don Ilán fue omitido en la *Antología* porque el contexto mismo del volumen basta, sin necesidad de “instrumentos mágicos”, para aludir a lo extraordinario.

En fin, sin duda la labor de Borges, Bioy Casares y Silvina también debe evaluarse con base en las repercusiones de la *Antología de la literatura fantástica* dentro de la cultura hispanoamericana; como fuerte indicio de su trascendencia, cabe mencionar la considerable cantidad de escritores de este ámbito que se sumaron a la segunda edición de la *Antología* en 1965, pues en parte ellos decidieron incursionar en el género fantástico motivados por las certezas ofrecidas por la versión primigenia. Además de este ejemplo directo, su prestigio puede apreciarse en el homenaje que le rinden diversos creadores, entre ellos Augusto Monterroso, quien recuerda el arrasador influjo del libro en la cultura mexicana, a la cual explícitamente él se adhiere no obstante sus orígenes centroamericanos:

Poner como hito esa *Antología* admirable, sin embargo, no es tan arbitrario en el caso de México como podría parecerlo en un primer momento. Yo –y sólo me pongo como testigo– pertenezco a la misma generación de narradores a la que pertenece Juan José Arreola, la cual [...] comenzó a liberarse del tradicional apego a los temas literarios realistas y circunscritos a lo autóctono, a los problemas de los campesinos y a la Revolución para ir al encuen-

---

proceso que se parece al ejecutado por Pierre Menard, ya que el texto de 1940 tiende a restituir la versión original medieval.

tro de espacios más complejos en el mundo de la ciudad y de la imaginación [...] Por experiencia personal, pues, tengo el convencimiento de que aquella *Antología*, junto a los cuentos cortos de Kafka, más que a sus novelas, fue el detonador de un profundo interés en el camino que abría la literatura fantástica como forma de expresión muy antigua y muy nueva, y en la que uno podía aventurarse como en un viaje a lo desconocido (Monterroso 1991: 180-181).

Pero luego de ensalzar aquí los irrefutables méritos del volumen, así como su honda influencia en el posterior desarrollo del género en nuestra lengua, también debe decirse que, como sucede con cualquier otra antología que se arriesga a proponer una lectura diferente de un género o período, es decir, que busca forjar un nuevo canon, la *Antología de la literatura fantástica* efectúa dos operaciones complementarias: por un lado, la selección y difusión de textos que pretenden privilegiar una concepción distinta del género; por otro, el necesario olvido de la previa y tradicional literatura fantástica, ajena a la vertiente predilecta de los antólogos. Si el criterio hubiera sido estrictamente incluyente y acumulativo (aunque no podía serlo), "El almohadón de pluma", de Horacio Quiroga, pese a su discutible conclusión textual tendiente a la categoría de lo "extraño" (en términos de Todorov), habría podido representar de forma sintética la corriente fantástica clásica, en particular de origen rioplatense; empero, ésta es desechada por Borges, Bioy y Silvina, quienes escogen relatos cuyo centro gira alrededor de una referencialidad literaria ajena a una realidad concreta y tangible, es decir, textos que para alcanzar su efecto fantástico no parten de un proceso mimético de raigambre realista. Por esta razón, mientras no se rescata ninguno de los cuentos fantásticos de Quiroga, sí se selecciona un texto de Lugones: "Los caballos de Abdera", cuya referencialidad literaria, centrada en la mitología griega más que en una realidad histórica, concuerda con las intenciones globales del volumen (aunque, como sabemos, siempre resulta posible realizar una lectura sociohistórica de una obra).

No obstante sus complejas y conflictivas relaciones con Lugones, Borges expresa admiración por los cuentos de *Las fuerzas extrañas*, de donde proviene "Los caballos de Abdera", e incluso justifica la solución un tanto forzada de este texto: "Lugones resuelve uno de los cuentos mediante la intervención de un dios; el burdo recurso del *deus ex machina*, tan reprochado a Eurípides, logra, gracias al arte de Lugones, una tremenda y sobrecogedora eficacia" (Borges y Edelberg 1997: 495); en cambio, cuando en una entrevista Sorrentino le sugiere una comparación entre Lugones y Quiroga, él responde: "Sí... ¿pero cómo vamos a comparar a un escritor con otro? Lugones –si aceptamos su estilo barroco– era un gran escritor. Quiroga, un escritor muy mediocre y un escritor capaz de increíbles torpezas" (*apud* Sorrentino 1996: 149). Tácitamente, Borges se rehúsa a sopesar siquiera la posibilidad de que la literatura fantástica de Quiroga y la de Lugones posean semejanzas o pertenezcan al mismo ámbito cultural. De hecho, en otro momento ubica al segundo como el impulsor del género fantástico en esa región:

Pero, felizmente para nuestra América y para la lengua española, Lugones publicó en el año 1905 [más bien 1906] *Las fuerzas extrañas*, que es un libro de deliberados cuentos fantásticos. Y suele olvidarse a Lugones y se supone que nuestra generación... bueno, digamos que Bioy Casares, Silvina Ocampo y yo, iniciamos ese tipo de literatura; y que eso cundió y dio escritores tan ilustres como García Márquez o como Cortázar (*apud* Ferrari 1992: 108).

En contraste con esta postura, Julio Cortázar, uno de los más egregios herederos de la vertiente fantástica difundida y ejercida por Borges (quien en 1951 editó en los *Anales de Buenos Aires* el primer cuento cortazariano, "Casa tomada"), disiente de forma radical respecto de este dictamen; en una conferencia oral, de entrada Cortázar establece una línea de continuidad entre Borges y aquellos a quienes juzga como sus precursores, con lo cual los textos fantásticos borgeanos no serían una excepción dentro de la literatura rioplatense, sino más bien la consolidación de un largo proceso: "incluso antes de Borges lo fantástico era un género

familiar y relevante en nuestro ámbito cultural” (Cortázar 1994: 102). Pero luego de esta coincidencia con el propio juicio de Borges, el primer nombre de los precursores borgeanos que surge en su mente no es el de Lugones sino, ni más ni menos, el de Quiroga:

Casi paralelo a la aparición de Borges en nuestra literatura, un uruguayo con una biografía tenebrosa y un destino trágico escribe en Argentina una serie de relatos alucinantes, muchos de los cuales son auténticamente fantásticos. Me refiero a Horacio Quiroga, autor de un libro que ejerció una enorme influencia en los hombres de mi generación [...] (102-103).

En última instancia, Cortázar procura restituir una secuencia de la literatura rioplatense que de hecho había sido modificada por el desplazamiento de los parámetros de recepción y producción del género inducido por la *Antología de la literatura fantástica*. Como ha dicho con fundada razón Pampa Olga Arán:

Toda una serie de la tradición del fantástico rioplatense, de vertiente naturalista, que se iniciaba en Holmberg y culminaba en Quiroga y Arlt, emparentada con el efecto siniestro y la alegoría del crimen, de la violencia y del delito, son excluidos del modelo que construye la *Antología*, cuya tensión no reside en convocar al monstruo, sino en mostrar que la amenaza más refinada se esconde en el poder de la palabra [...] Se inicia otra fundación, se constituye otro legado, que dará sus mejores frutos en los próximos treinta años (Arán 2002: 17).

En diversas ocasiones, el escritor Ricardo Piglia, también agudo lector, ha destacado las cualidades excepcionales de Borges como lector, incluso hasta el grado de sugerir sutilmente que él es más revolucionario en su manera de leer que en su escritura (Piglia 2001). ¿Cómo explicar entonces la omisión de Quiroga en la *Antología*?<sup>10</sup> En primer lugar y sobre todo, por la perspectiva dife-

---

<sup>10</sup> Aunque este punto sería objeto de otro estudio, también podría plantearse el interrogante de por qué en la *Antología* no se incluye ninguno de los textos fantásticos quiroguianos de raigambre cinematográfica, sobre todo a la luz de la formulación del género elaborada por Bioy Casares ese mismo año de 1940 con *La invención de Morel*; si bien él nunca alude a Quiroga como uno de sus probables antecedentes, sus confluencias resultan muy obvias, en especial si se piensa en un cuento quiroguiano como “El vampiro”.

rente de lo fantástico que desean imprimir Borges, Bioy y Silvina a su *Antología*, según he expuesto; pero quizá también por la poca simpatía que el primero siente hacia Quiroga, visible en algunas frases lapidarias cinceladas en su contra, como ésta: “Creo que Horacio Quiroga es una suerte de superstición oriental o, mejor dicho, uruguaya, ya que corresponde a lo que el país es actualmente” (*apud* Sorrentino 1996: 148-149).<sup>11</sup>

Como he expuesto, la *Antología de la literatura fantástica* representa una etapa definitoria de la larga relación de Borges con el género, al cual ayudó sustancialmente a renovar en el siglo XX desde Hispanoamérica. Para arriesgar una precaria conclusión de esta sucinta búsqueda en esa obra, cabe preguntarse cuál es la finalidad profunda de la vertiente fantástica, ejercida por el escritor con tanta constancia. En un breve texto sobre el género, el autor se interroga y responde:

¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias, su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía (Borges 1967: 19).

Así pues, de forma implícita él refuta las posturas reduccionistas que juzgan que la literatura fantástica es un simple juego de evasión de la realidad, un mero ejercicio de la imaginación sin mayor trascendencia. En última instancia, se podría deducir que diversos textos fantásticos de Borges acuden a esa codificación literaria precisamente porque el género ofrece a este creador la posibilidad de cumplir su máximo anhelo: derruir las categorías del ser (“yo”), el espacio y el tiempo que estructuran nuestra compartida percepción de la realidad objetiva, o sea, nuestro paradigma de la lógica causal y racional; se trata, sin duda, del propósito central de toda su obra en su vocación canónica de adquirir inmortalidad, según se deduce de la pesimista pero lúcida reflexión con

---

<sup>11</sup> En otro trabajo (Olea Franco 2006: 113-124) he intentado explicar con mayor amplitud las simpatías y diferencias entre Borges y Quiroga.

que concluye su ensayo "Nueva refutación del tiempo", de *Otras inquisiciones*, y que me permito reproducir para terminar mi exposición:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (OC, II: 148-149).

Rafael Olea Franco  
El Colegio de México

#### OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. "Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas." *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1983. 275-301.
- Alazraki, Jaime. "¿Qué es lo neofantástico?" *Teorías de lo fantástico*. intr., comp. y bibl. D. Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 265-282.
- Arán, Pampa Olga. "En torno al problema del género fantástico." *Quimera* 218-219 (2002): 16-24.
- Balderston, Daniel. "De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores." *Casa de las Américas* 229 (2002): 104-110.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: El Colegio de México, 1957.
- . "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica." *Revista Iberoamericana* 80 (1972): 391-403.
- Bioy Casares, Adolfo. "Prólogo", en: J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares (eds.), *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940. 7-15.
- . *Aventuras de la imaginación -de la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares-*. *Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemí Ulla*. Buenos Aires: Corregidor, 1990.

- Borges, Jorge Luis. (1935). *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Megáfono, 1935.
- . "Adolfo Bioy Casares: *La estatua casera*." *Sur* 18 (1936): 85-6.
- . "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius." *Sur* 68 (1940a): 30-46.
- . (1940b). "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius." J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares (eds.), *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940b. 71-88.
- . "Leslie D. Weatherhead: *After death*." *Sur* 102 (1943): 83-5.
- . *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Eds. Culturales Olivetti, 1967.
- . *Obras completas* [OC], 4 vols. Madrid: Emecé, 1996.
- . *Un ensayo autobiográfico*, pról. y tr. Aníbal González, epílogo María Kodama. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores: Emecé, 1999.
- Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, eds. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.
- Borges, Jorge Luis y Ernesto Sábato. *Diálogos*. Comp. Orlando Barone, 5ª ed. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Borges, Jorge Luis. Con la colaboración de Betina Edelberg. "Leopoldo Lugones" [1955]. *Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé, 1997.
- Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*. México: UNAM, 1990.
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Campra, Rosalba. *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Tr. Barbara Firellino. Roma: Carocci Editore, 2000.
- Campra, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión." *Teorías de lo fantástico*. Intr., comp. y bibl. D. Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 153-191.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*, tr. Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999.
- Cortázar, Julio. "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica." *Obra crítica*. Vol. 3. Ed. Saúl Sosnowski. Madrid: Alfaguara, 1994. 89-111.
- Diz, Marta Ana. "El mago de Toledo: Borges y Don Juan Manuel." *MLN* 100 (1985): 282-297.
- Ferrari, Osvaldo. *Diálogos con Borges*. Barcelona: Seix Barral. 1992.
- Louis, Annick. "Definiendo un género. *La antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 49 (2001): 409-437.
- Monterroso, Augusto. "La literatura fantástica en México." *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991. 179-187.

- Olea Franco, Rafael. "El concepto de literatura fantástica." *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México: Conarte de Nuevo León, 2004. 23-73.
- . *Los dones literarios de Borges*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2006
- Piglia, Ricardo. "Borges como crítico." *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001. 149-169.
- Reeve, Richard. "Los cuentos de Carlos Fuentes: de la fantasía al neorrealismo." *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Dir. y pról. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1973. 287-316.
- Reisz, Susana. "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales." *Teorías de lo fantástico*. Intr., comp. y bibl. D. Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 193-221.
- Rodríguez-Luis, Julio. *The Contemporary Praxis of the Fantastic. Borges and Cortázar*. Nueva York: Garland Publishing, 1991.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Borges: una teoría de la literatura fantástica." *Revista Iberoamericana*. 42.95 (1976): 177-189.
- Sardiñas, José Miguel. "Breve comentario sobre una antología fantástica." *Literatura sin fronteras*. Ramón Alvarado, Laura Cázares y Alejandra Herrera (comps.). México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1999. 475-480.
- Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. 2ª. ed. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. 1ª. ed. en francés, 1970. México: Coyoacán, 1994.
- Toro, Alfonso de. "Reflexiones sobre el subgénero «fantástico». La literatura virtual o Borges y la negación de lo fantástico." *Studi di Letteratura Hispano-Americana* 33 (2001): 105-151.