

BORGES: TRADICIÓN, TRAICIÓN, TRANSGRESIÓN¹

Julio Premat

*A nada de esto, yo Agrippa, soy ajeno.
Desprecio, sé, no sé, persigo, río, tiranizo, me quejo.
Soy filósofo, dios, héroe, demonio y el universo entero.*

*Agrippa de Nettesheim, De incertitudine et Vanitate
Scientiarum (1531)²*

*Quizá profesaba el arrianismo, que mantiene que la gloria del Hijo
es reflejo de la gloria del Padre...*

Jorge Luis Borges, "Historia del guerrero y la cautiva"

Una de las características más espectaculares y más comentadas de Borges es o fue su capacidad de situarse en el centro del sistema literario argentino, repensando, redefiniendo, refundando los elementos que lo componen y que lo ubican en la cultura universal. Una larga línea de lectura pone de relieve el carácter conflictivo de su obra, una de cuyas máximas paradojas o centros de tensión es la relación que ella plantea con la tradición. En el celeberrimo ensayo "El escritor argentino y la

¹ Una versión levemente distinta de este ensayo fue publicada en Daniel Attala, Sergio Delgado y Rémi Le Marc'hadour (comps.) *L'écrivain argentin et la tradition*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004. 39-47.

² Citado por Borges en el ensayo "La nadería de la personalidad" (*Inquisiciones* 97).

tradición", objeto hasta hoy día de una exégesis apretada que, quizás involuntariamente, lo sacraliza y sobredetermina, Borges toma una posición que parece a la vez cerrar una serie de debates y definir las condiciones de posibilidad para su propio proyecto. Se trata de un texto polémico: contra el criollismo (incluso el del "primer Borges" y el de los fervorosos martinfierristas) y contra el populismo nacionalista del peronismo, que está en pleno auge en el momento de redacción del ensayo, y a favor de un cosmopolitismo lateral y de una argentinidad definida como una manera de leer la cultura occidental. Ese ensayo funciona también como un postulado de legitimación de los ambiciosos textos que Borges está escribiendo entonces (los cuentos más "clásicos" y los grandes ensayos de los 40 y 50). Allí Borges le da la espalda a una visión esencialista de la tradición, en alguna medida niega la existencia misma del problema, y construye un sistema convencional que incluye a la gauchesca en un extremo y en el otro a la teoría del intertexto, imaginando una tradición desde la orilla, integrándose en esa modernidad periférica, desestabilizando la cultura en tanto que valor absoluto (para decirlo con los términos utilizados por Beatriz Sarlo). En todo caso, su posición sería fundacional porque incluye las contradicciones y los opuestos en sus planteamientos y, sobre todo, en su escritura ficcional o poética.

O sea que, así como Borges redefine el concepto de texto, de autor, de lector, de obra clásica, también problematiza el de tradición. Problematiza y en cierta medida destruye: la tradición pasa a ser una elección de los herederos, una construcción del creador, un artefacto personal que permite, en ciertas circunstancias, acceder a la creación. Por lo tanto, la tradición deja de ser una constante y se convierte en circunstancia. La historia de la recepción de Borges, no menos paradójica, va del rechazo por el extranjerizante a su canonización en tanto que emblema de la cultura nacional, demostrando así lo dúctil de esa percepción de la identidad. Sin embargo, y de nuevo paradójicamente, Borges se sitúa entonces en el centro de algo que no podemos sino llamar la tradición argentina. Hay un lugar común de la crítica, el que supone que el conflicto esencial de los escritores argentinos de este fin de siglo es "cómo escribir después de Borges".

Más allá del patetismo existencial y edípico de la pregunta, creo que hay algo evidente en el problema así planteado: escribir en Argentina es situarse con respecto a Borges, así como el discurso académico piensa ahora a la literatura en relación con él. O sea que interrogar hoy esa tradición argentina pasa por interrogarse sobre la lectura borgeana de la tradición, o interrogarse sobre las nuevas y actuales maneras de leer esa lectura. Si saber cómo se lee una página de 1951 en el 2000 es saber cómo es la literatura del 2000, leer la tradición argentina actual es preguntarse cómo se puede leer, cómo se leen los postulados de Borges al respecto.

Borges y la tradición, Borges y sus padres literarios: la analogía entre influencia y paternidad, entre creación y parricidio, tan llevada y traída, no deja de ser pertinente en una obra que dramatiza, por sus contradicciones y sofisticadas síntesis, su relación con las figuras del panteón cultural de Occidente. En este sentido, cabe recordar las conclusiones de algunos estudios psicoanalíticos o biográficos de la obra borgeana (Anzieu, Woscoboinik, Chouvier, Rodríguez Monegal), que con mayor o menor pertinencia señalan una relación ambivalente de Borges con las figuras paternas así como sus estrategias de resolución de la aporía edípica (tienes que hacer lo mismo que tu padre pero no tienes derecho a parecerle a él). Piénsese, por ejemplo, en Jorge Borges transmitiéndole a su hijo la necesidad de reescribir y corregir *El caudillo* (intención que todavía figuraba en los proyectos de la vejez de Borges)³, en los amigos del padre que pueblan el mapa de formación del joven Georgie (Evaristo Carriego, Macedonio Fernández), en la relación contradictoria con la figura patriarcal de la literatura argentina del momento, Leopoldo

³ En su *Autobiografía*, Borges menciona repetidas veces la voluntad paterna en tanto que origen de su vocación literaria. Jorge Borges afirmaba, anticipándose a ciertas teorías de Georgie y refiriéndose al saber literario, que "Los hijos educan a sus padres y no al revés". También expresó, como voluntad póstuma, su deseo de que el joven reescribiera la fallida novela del padre, *El caudillo*: "Diecisiete años más tarde, antes de morir, me dijo que le gustaría mucho que yo reescribiera la novela de una manera sencilla, sacando todos los pasajes grandilocuentes y floridos". En 1970 Borges afirmaba que tenía todavía el proyecto, que había quedado pendiente toda su vida, de realizar "la revisión y quizá la reescritura de *El caudillo*" (*Autobiografía* 30, 52, 152).

Lugones (relación primero hostil y luego reverencial), en las condiciones de irrupción progresiva de la prosa ficcional, y por supuesto en la ceguera, a la vez reflejo de la sufrida por el padre y circunstancia liberadora. Sin ceder entonces a la tentación de Harold Bloom, que transforma las relaciones de influencia en enfrentamientos edípicos con alguna involuntaria tonalidad paródica⁴, sería pertinente articular esas conclusiones con una percepción más habitual de la relación con la cultura y con los antepasados en Borges.

El objetivo de este artículo es recorrer entonces ciertas ideas, ya expresadas en algunas páginas de la crítica especializada, sobre un Borges irrespetuoso, nihilista, sutilmente parricida y en todo caso hostil ante sus mayores, en franca contradicción con los postulados del Borges modesto, del autor borrado que reivindica una y otra vez a quienes lo antecedieron. Digamos que la pregunta central sería entender cómo y por qué un escritor que niega su propia originalidad, que se somete modestamente a la repetición como paradigma de creación, que rinde un explícito culto a sus mayores, que se autorrepresenta como el bibliotecario, el enciclopédico, el

⁴ La tan a menudo criticada hipótesis de Harold Bloom (en *La angustia de las influencias*) consiste en suponer que, por lo menos a partir del siglo XIX, la problemática central de la creación poética es, para el escritor, una manera de situarse y/o de defenderse frente a una influencia de los "poetas fuertes" que lo antecedieron. Varios postulados de base son errados en el planteamiento de Bloom: por un lado, él lee de manera simplificadora las teorías freudianas, ignorando la ambivalencia y la aporía edípica, reduciendo el conflicto a un simple deseo de crear y a un temor de parecerse (lo que reduce un conflicto inconsciente a una etapa de la evolución de la literatura, en donde la "originalidad" se convierte en un valor absoluto). Por otro lado, la "angustia" en cuestión no dependería de una posición íntima en el triángulo edípico, proyectado a las figuras referenciales de una literatura, sino de la definición (de nuevo cultural o estética) de tal o cual figura como "poeta fuerte" (se llegaría al absurdo de pensar que no puede haber entronización o miedo de la influencia de un poeta que el profesor Bloom no caracterizaría de "fuerte"). Finalmente, el sistema hermenéutico propuesto por Bloom adolece de un esquematismo acentuado y de un postulado de universalidad *a priori* de ciertos contenidos, que vuelven, en última instancia, inútil la lectura (¿y la escritura?) de obras particulares. Se puede postular que la "angustia de la influencia" es más una angustia de la crítica, que lee la literatura como una novela familiar y que busca desesperadamente claves interpretativas en un juego de influencias y filiaciones. La influencia es, también, una ficción crítica.

infinito lector, es el mismo escritor que, en última instancia, niega la posibilidad de definir una tradición; y cómo, al mismo tiempo, es ése el escritor que se ha instalado en el centro ineludible de una tradición nueva. Freud, al final de *Totem y tabú*, lee de manera sugestiva el mito de Cristo; en él, el hijo se sacrifica, paga su deuda parricida en el martirio y, gracias a esa sumisión absoluta, realiza sus deseos: él se convierte en dios al lado del padre, o más bien en sustitución del padre. En el propio sacrificio, se consigue que la religión del hijo reemplace a la religión del padre. Sin querer parodiar lo que ya es en sí una exageración (la sacralización de Jorge Luis Borges), la interpretación freudiana puede servir, en tanto que parábola, para esbozar una serie de preguntas: ¿cómo y con qué contenidos, Borges encarna hoy la tradición literaria argentina? ¿Cómo la modestia, la reverencia, la anulación de la novedad, de la originalidad, del poder del autor, son ambivalentes y se integran en estrategias de una ambición? ¿Qué construcciones imaginarias y valores afectivos sustentan la filiación en su obra?

La crítica ha dejado de lado el vertiginoso contrasentido que leía en Borges a un escritor conservador, tradicionalista y clásico; hace por lo menos dos décadas que se impuso otra visión, la de un Borges que reescribe sus textos, volviéndolos aparentemente más clásicos, pero "socavando las formas habituales del pensamiento y los paradigmas epistemológicos habituales", como lo afirmaba Pezzoni en 1988 (49).⁵ El aparente clasicismo de Borges profundiza la dimensión subversiva de sus textos y amplía la percepción de un caos cósmico, de un universo desprovisto radicalmente de sentido. Uno de los vectores fundamentales de esta presentación nihilista de las formas de pensamiento o de los valores establecidos es la relación con la cultura, y en particular la erudición que, a cada paso, aflora en la escritura borgeana. En esta perspectiva cabe recordar la interpretación de Sylvia Molloy (1979), cuando afirmaba que, en realidad, Borges se desentiende del prestigio de la erudición y que

⁵ Sarlo hace un balance similar en *Borges, un escritor de las orillas*.

él sugiere que la erudición utilizada puede ser falsa, puede ser una simple ficción improvisada para justificar un texto. El carácter inesperado de las fuentes (marcadas por la heterogeneidad, la inverosimilitud, la mezcla), no refuerza lo escrito, no le da la autoridad de la tradición, sino que convierte a la erudición en un elemento literario, en una máquina de interpolación, de efectos de sorpresa, de exageración y caricatura. Así el uso de la cita suprime los límites de una cultura.⁶ Analizando el mecanismo desde la tradición, constatamos que el cimientto de la relación con las figuras tutelares vacila: se cita, se reescribe, se alude, convocando, en la superficie del texto a toda la cultura occidental (que incluye, por supuesto, a la gauchesca o a los compadritos o a Carriego), pero sin concebir a esa cultura como una fuerza de validación, sino como una "sintaxis" textual o un "procedimiento" (Piglia 147). Las grandes tradiciones occidentales se encuentran, gracias a ésta y otras series de operaciones, desestabilizadas (Sarlo, "Borges, la *lingua franca*"). El mejor ejemplo de este desvío de las "autoridades" es, entonces, la cita, de la que Borges usa y abusa a menudo en sus prólogos y epílogos. Significativamente, es en esos textos que deberían permitir una palabra más directa del autor, en donde él se refugia sistemáticamente en la cita o en la analogía entre sus intenciones, opiniones e ideas con las de antepasados ilustres. A veces hasta dar la impresión de *collage*: Borges no puede pensar ni afirmar sin citar, sin recurrir al "como decía tal o cual", lo que implica, inclusive, que las grandes figuras de la cultura occidental (y de la tradición argentina), están de acuerdo con Borges, tienen el estilo de Borges,

⁶ "La cita reconocible es como una convocación que reúne, por un momento y bajo el reconfortante signo de la Cultura, al autor de la cita, al que lo cita y al que lee. Pero citar irrespetuosamente como lo hace Borges, que sacude entusiastamente el problemático andamiaje de la erudición reuniendo con sabio desorden citas y referencias conocidas, desconocidas e inventadas, es más que discutir los límites de esa cultura: es suprimirlos. No con una condena directa sino justamente con la exageración de los procedimientos habituales de esa cultura libresca, con la caricatura de esos procedimientos. Procedimientos donde siempre cabe un hiato, desbaratador" (Molloy 188).

expresan las ideas de Borges, anuncian y prefiguran a Borges. O sea, son Borges.

El primer eslabón del vasallaje de Borges ante la Enciclopedia, emblema del saber, deja entrever una operación subversiva: vaciar los valores de la cultura, fingir someterse cuando se le está imponiendo al otro el propio discurso, desplazar de contexto el saber y convertirlo en ficción (y, más agudamente, en instrumento de un imaginario personal). Otras características muy conocidas de la literatura según Borges pueden ser recordadas en esta perspectiva. Por lo pronto, lo que se ha dado en llamar la "nadería de la personalidad" (a partir de un temprano ensayo publicado en *Inquisiciones*). Una serie de textos suyos, contruidos con materiales filosóficos o teológicos (y en particular budistas), afirman repetidamente la inexistencia del sujeto en tanto que instancia única, bien diferenciada e irrepitable. Al contrario: la literatura y el pensamiento de Borges son los de la desautorización del sujeto, el borrado de la personalidad, la dilución de una identidad en una serie de repeticiones y a veces de pálidos reflejos. En la perspectiva que nos interesa, la de la tradición como filiación y eventual enfrentamiento con las figuras referenciales, hay que notar la recurrencia de esta concepción de la identidad en *El hacedor*, que está en parte compuesto, como se recordará, por una serie de retratos de escritores. Ahora bien, aun la figura tutelar de la literatura inglesa (Shakespeare) o de la literatura occidental en general (Homero), están puestas en escena en la perspectiva de esa anulación del sujeto. En "Everything and nothing" (*El hacedor* 59-62), Shakespeare no es nadie ("Nadie hubo en él") y descubre, antes o después de morir, que ni él ni Dios no son nadie (Dios le afirma: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie"). Ahora bien, si según una nota célebre de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare" (*Ficciones* 26), éste, como los demás, como Dios, no es nadie. Esa destrucción de la especificidad distintiva del que sería una figura fundadora, un padre, un héroe de la creación, el origen de la literatura del porvenir,

tiene inmensas consecuencias: si todos son nadie, hasta alguien como Shakespeare, Homero o Dios, todos pueden ser todos, cualquiera puede ser Shakespeare, Homero o Dios. Inclusive Borges, que confiesa, en el epílogo de *El hacedor*, que la miscelánea que acabamos de leer (y que incluye esa afirmación del vacío del sujeto-Homero o del sujeto-Shakespeare) no hace más que trazar la imagen de su propia cara. El retrato de Shakespeare o el de Homero eran un velado, y por cierto nada modesto, autorretrato.

Las afirmaciones de la historia universal como "la historia de la diversa entonación de algunas metáforas" (*Otras inquisiciones* 16), las negaciones del concepto de texto definitivo, la percepción del sentido como una producción constante e inacabada, la visión de la lectura como una actividad más sutil y compleja que la escritura, la utopía de una literatura sin autor o la imagen de la escritura como una compleja red de reescrituras y repeticiones, pueden inscribirse en un marco similar. Al igual que las ficciones bibliográficas: suponer, como lo hace a menudo, que el libro del que se habla ya ha sido escrito (esos libros imaginarios reseñados, comentados, transformados) es agresivo con respecto a quienes escriben libros y, a la vez, es una manera de contornear la obligación (y la imposibilidad) de escribirlo. Para Borges, en un mundo esencialmente caótico, no hay página cero, no hay novedad, no hay creación (salvo, quizás, la de Dios, con la que se compara sistemáticamente la creación borgeana). Si la tradición es una construcción voluntaria (o un "sueño dirigido"), el ser "padre" depende de la voluntad de los "hijos": no hay ya clásicos ni autoridades (ni Dioses, por supuesto). La revolucionaria inversión de la relación influyente/influido apunta hacia efectos similares: es Kafka el que, gracias a su propia obra, fabrica o desplaza a quienes lo influyeron. Los modelos acrónicos de ciertos relatos, que niegan la categoría de principio y fin (en donde el fin remite siempre al principio) (Pezzoni 73), y las tematizaciones de un tiempo circular parecen, por su lado, negar la sucesión de generaciones y el lugar de los hijos y del presente, que normalmente no pueden sino venir *después* del pasado y de los padres. En la vertiente fantástica de la literatura de Borges encontramos otras modulaciones de lo mismo: la

vertiginosa posibilidad de cambiar lo ya sucedido gracias a la memoria, la fabricación de otras biografías a partir de una misma vida, la modificación de una circunstancia del pasado para transformar la serie, transformando por lo tanto la historia del universo. Todas ellas suponen armar un complejo mecanismo que vuelve posible lo imposible, que desplazan sutilmente a las figuras referenciales del lugar que ocupaban, dándole, al modesto bibliotecario de Palermo, un espacio inédito en una historia de las letras que ya estaba definitivamente escrita.

Retomando: al negar la originalidad, al inscribir a los clásicos en la perspectiva de lo contingente, al percibir la tradición como construcción, no se borran las grandes figuras de la historia de la cultura occidental (abundantemente convocadas), sino que se socava el concepto y la trascendencia en sí de las "grandes figuras". El destino de estas "grandes figuras" podría compararse con el de los Dioses en el relato de un sueño, también incluido en *El hacedor*, Ragnarök. En él, los Dioses paganos, después de un destierro de siglos, irrumpen de pronto en la Facultad de Filosofía y Letras durante una reunión de elección de "autoridades". Borges se encuentra allí junto a Pedro Henríquez Ureña que, según se nos informa, "en la vigilia ha muerto hace muchos años". Pero los Dioses, desplazados por el Islam y el Cristianismo, ya no saben hablar, están envejecidos, aparecen vestidos como si pertenecieran a un "garito" o a un "lupanar" del Bajo. Entonces Henríquez Ureña y Borges sacan pesados revólveres y, "alegremente", dan muerte a esos Dioses-compadritos. La elección de las autoridades en la Facultad pasa por convocar Dioses otrora adorados (los de los Olimpos europeos), pasa por la constatación de una decadencia y una argentinización de los que fueron divinidades (ahora son Dioses salidos de lo popular-gauchesco), y pasa por un alegre asesinato. Y, teniendo en cuenta que Henríquez Ureña también está muerto, queda claro que la única autoridad elegible en la Facultad de Filosofía y Letras es, por supuesto, Jorge Luis Borges (*El hacedor* 63-66).

Las diferentes características de la concepción y práctica de la literatura de Borges, que acabo de evocar rápida y simplificadoramente, permiten, creo, comprender la posición del

escritor frente a la tradición. No sólo afirmación de una marginalidad creadora o puesta de relieve de lo convencional de una tradición, sino una dialéctica de sumisión parricida, de destrucción respetuosa, de culto sacrílego. En Borges, ser tradicional lleva a acentuar la propia novedad y a reconstruir la historia del pensamiento alrededor de su figura, rearmando la biblioteca en función de su deseo. Aquiles no alcanza nunca a la tortuga pero, sin lugar a dudas, gana la carrera.⁷ Borges es evidentemente un fundador, pero un fundador que no niega sus rasgos heroicos, es un profeta enmascarado. Funda una tradición porque, desde la biblioteca, la dinamita y la niega; es el parricida entronizado (y, para el psicoanálisis, el padre es también el transgresor, el que ha podido afirmar su deseo y se ha atrevido a enfrentar a la ley). La posición de Borges es perfectamente ambivalente, oscilando entre culto y agresividad: su discurso exalta a su manera una filiación pero las concepciones y prácticas literarias que lo acompañan tienden a destruirla. Dentro y fuera, por supuesto (la originalidad desde el margen, tan mentada), pero también parricida dócil, heredero maldito, ciego lúcido, potente impotente, hijo sin padres, fundador destructor: el oxímoron es la figura central de la relación de Borges con la tradición, lo que explica su fuerza frente a ella. Así, él es capaz de organizar series inéditas en la literatura argentina, y ser, al mismo tiempo egocida (como Macedonio) y ególatra (como Lugones).⁸ Así, finalmente, puede convertirse en el legitimador, el juez, el antólogo, el prologuista, el compilador y ordenador de bibliotecas ideales y de libros indispensables, como lo fue en su vejez. Al fin de cuentas, la aporía edípica del escritor-hijo se desdibuja: más que clave explicativa es el punto de partida de una inédita originalidad; o sea que se transforma en otra cosa, se desplaza para llegar a terrenos

⁷ Una lectura posible de la paradoja de Aquiles y la tortuga, transmitida a Borges por su padre, es justamente de carácter edípico: haga lo que haga el joven, poderoso y rápido héroe (Aquiles), la vieja y lenta tortuga es inalcanzable, o lo es al menos en alguna dimensión que no se sitúa en el orden de lo real sino en el de lo simbólico.

⁸ Con esas dos expresiones me refiero a dos tesis recientes defendidas en Francia, la de Diego Vecchio y la de Julien Roger. Ver bibliografía.

imprevistos por la mecánica oposición, la angustia de la influencia y las modalidades de su resolución que imagina Harold Bloom. El esquema edípico cobra otra trascendencia por sus ecos culturales y sus efectos en la construcción de los textos: de la afirmación ambivalente, de cara a modelos paternos inhibidores, de un "derecho a la escritura" y de un "deseo de obra", pasamos a un modo de pensar la literatura, a una revolucionaria organización de la tradición. Gracias a la integración, en cada momento de su práctica textual, de la ambivalencia frente a los antepasados (integración, sumisión, agresividad y apropiación), Borges logra entonces lo que Lugones, el mesiánico, profético y omnívoro Lugones, no logró. Pero también es cierto que las lecturas psicoanalíticas de Borges ponen de relieve la predominancia de una estructura psíquica narcisista sobre las pasiones edípicas; la fuerza imaginaria del procedimiento es ese poder verse en los otros, poder ser Borges y también el otro, ser él y su reflejo, ser dos (o todos): el joven y el viejo, el autor y el lector, el personaje y el escritor. En todo caso, nuestro modesto Luis XIV argentino logra afirmar, con voz sorda pero muy audible: *la tradition, c'est moi*.

Se puede suponer que, hoy en día, es ese Borges subversivo el que se lee y que es ése el que le asegura un lugar referencial frente a los escritores de las generaciones siguientes. Porque, en esta perspectiva, cabe incluir la percepción de la tradición que tienen las dos figuras centrales de la literatura argentina actual, y que son los dos herederos putativos de Borges; es decir Ricardo Piglia y Juan José Saer. Así define Piglia la tradición argentina, leída a partir de Borges:

Una cultura nacional dispersa y fracturada, en tensión con una tradición dominante de alta cultura extranjera. Para Borges (como para Gombrowicz) este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural: los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Eso sería la tradición argentina.
(51)

Piglia rescata en Borges lo ilegal, lo ilícito, lo manipulador, lo conflictivo de una tradición, en vez de lo lineal, oficial y luminoso ("Toda verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene la forma de un complot") (57). Saer, por su lado, lee una tradición literaria argentina marcada por la incertidumbre, la violencia y el caos ("El escritor argentino en su tradición"), defiende vehementemente la ateritorialidad de la literatura, el predominio de la pulsión sobre la razón y el proyecto, el margen como lugar de creación, y se fabrica una propia filiación que está hecha de transgresiones, desplazamientos, encuentros imprevisibles (*El concepto de ficción*). Como corresponde, los dos escritores han desarrollado lecturas irrespetuosas, heterogéneas y muchas veces críticas de Borges (Piglia lo combina con Arlt o lo recluye en el siglo XIX; Saer, en un ensayo polémico, "Borges como problema", lo califica de "polemista", subrayando su "agresividad estructural", su tendencia a atacar para afirmarse, y exponiendo, provocadoramente, los límites de su creatividad) (Saer 1999). Pero, desde la perspectiva de este artículo, la tradición según Borges, hoy, es también lo que está en Piglia y Saer. Borges funda esa tradición o, mejor, el Borges actual, leído a partir de Saer y Piglia, es ese escritor cada día más subversivo, incasillable, antitradicional.

Se dijo: en Borges, la tradición es traducción. Hoy leemos: la tradición es traición (Piglia), la tradición es transgresión (Saer).

Julio Premat
Université de Paris 8

OBRAS CITADAS

- Anzieu, Didier. *Le corps de l'œuvre*. París: Gallimard, 1981.
Balderston, Daniel. "El escritor argentino y la tradición (occidental)". *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Avila, 1991.
Borges, Jorge Luis. *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
---. *Discusión*. Madrid: Alianza, 1983.
---. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1987.

- . *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1986.
- . *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- . *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1985.
- Chouvier, Bernard. *Jorge Luis Borges, l'homme et le labyrinthe*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1994.
- Freud, Sigmund. *Totem y tabú. Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. 2: 1745-1850.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Pezzoni, Enrique. *Enrique Pezzoni lector de Borges*. Annick Louis (comp. y pról.). Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX, 1990.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges: una biografía literaria*. México: FCE, 1987.
- Roger, Julien. *Leopoldo Lugones ou la prégnance de l'auteur: critique et poétique*. Tesis de doctorado dirigida por Michel Lafon. Université de Grenoble III, multigr.
- Saer, Juan José. "Borges como problema". *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999. 113-38.
- . *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Ariel, 1997.
- . "El escritor argentino en su tradición". *El País*, Madrid, 29 junio 2002.
- Sarlo, Beatriz. "Borges, la *lingua franca*", www.colmed5.org.ar/Literatura/borges.htm.
- . *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Vecchio, Diego. *Egocide: la lecture dans les écrits de Macedonio Fernández*. Tesis de doctorado dirigida por Saúl Yurkievich, Université de Paris 8, multigr.
- Woscoboinik, Julio. *Le secret de Borges*. Préface de Didier Anzieu. Lyon: Césura Lyon, 1989.