

Borges, un fantasma que atraviesa la crítica

Entrevista realizada por Sergio Pastormerlo

¿Qué rasgos distinguen a la crítica borgesiana?

M arcaría tres rasgos. El primero, que me parece el más importante, es la brevedad. Yo aprendí con Tinianov que hablar de la longitud de una obra es hablar de una forma y de un contenido semántico. Hay algo del orden de la duración que define no solamente a la crítica sino a toda la literatura de Borges: una literatura signada por la brevedad. Borges practica una estética de la brevedad y su literatura defiende la brevedad como una condición para que el desorden no entre en la literatura. Algunos de sus ensayos críticos, como los de *Textos cautivos*, son extremadamente breves, casi lo que llamaríamos gacetillas. Y por más que uno pueda relacionar este rasgo con cierto modo de producción, ya que Borges estaba escribiendo, en algunos casos, vinculado con el mercado, se podría decir que es en ese modo de producción donde encuentra la forma del ensayo o el recurso por el cual el ensayo se ordena: la brevedad es un principio de orden. Para mí ese rasgo es central. Esos textos brevísimos no sólo figuran en los *Textos cautivos*: aparecen, por ejemplo, en *El hacedor*, y yo los incluiría también como textos de crítica literaria. La brevedad hace que la proliferación y el capricho sean siempre gobernables. Porque en Borges, como ha sido señalado, hay una tendencia a la proliferación, que está puesta en la enumeración. Y esa tendencia a la proliferación, que sería contraria a la brevedad, encuentra su gobierno en la forma breve. La brevedad le sirve también para hacer un tipo de argumentación que con cierto anacronismo podríamos llamar borgesiana: un tipo de argumentación que avanza rápidamente y en la que no es necesario fundamentar cada una de las proposiciones argumentales. En este sentido, Borges se separa completamente de lo que podría ser una crítica académica, que sin duda no puede recurrir a la argumentación caprichosa.

La brevedad como forma le permite a Borges instalar un tipo de argumentación impulsada por el deseo —para no usar la palabra *capricho*—, impulsada por una relación deseante con la literatura.

Los otros dos rasgos están unidos a esta cuestión de la brevedad. Uno es la centralidad del detalle. Yo diría que Borges es únicamente un lector de detalles. El epítome de esto podría ser su declaración sobre cómo lee y qué rescata del *Ulises*, pero se podrían dar muchos otros ejemplos. Es un lector confiado en el poder semántico de la metonimia. El tercer rasgo, correlativo con el anterior, sería el gusto por lo menor. Incluso en los casos en que trabaja con las obras mayores de la literatura, la lectura de Borges corta esas obras con una perspectiva que está puesta en lo que denominamos literatura menor. Se podría considerar a Borges como el crítico que hace ingresar a la literatura menor en el canon de la literatura argentina.

La cualidad escrituraria que une a estos tres rasgos es la ironía. Yo creo que los ensayos de Borges piden una lectura desconfiada —no porque uno tenga que desconfiar de lo que un escritor de ficciones o un poeta dice de la literatura, no por la banalidad de la falacia intencional, digamos. Pero el doble plano de la ironía no deja jamás de funcionar en sus textos. Hace poco estuve releendo el ensayo sobre Flaubert, y su valoración de Flaubert es indecible.

¿Las ironías borgesianas son evidentes o tan sutiles que pueden no resultar visibles? Hago esta pregunta pensando en su lectura de "Elementos de preceptiva" y en la "contralectura" de Alberto Giordano, que carga a ese texto de ironía y donde aparece un Borges interminablemente burlón.

Más que ironía, yo elegiría la otra palabra: *burla*. Lo que Giordano lee en esos textos de Borges es la idea de que no se está comunicando ninguna verdad. Y cuando rescato la ironía en Borges estoy diciendo que hay dos planos del discurso que hacen que el contenido semántico sea indecible. Es decir, el ensayo se escribe en la oscilación entre posiciones, no necesariamente posiciones opuestas. Giordano enfatiza el elemento de burla: ¿quién se va a tomar en serio que Borges puede tomarse en serio tal cosa? Pero Borges no es un escritor que se burle de su lector. En realidad, si hay un escritor que respeta al lector y lo convierte en la pieza central de la literatura es Borges. Un lector es pieza central por el tipo de experimento que le exige la lectura, cuando el sentido no puede ser construido nunca en el texto sino que debe ser construido en esa doble pared semántica y formal que es el texto y que el lector va

recorriendo en zigzag. Se podría decir que Giordano tiene razón porque los ejemplos son banales y entonces no pueden ser tomados en serio. Pero, por otro lado, con esos ejemplos que son banales y que no piden que sean tomados en serio, Borges está construyendo seriamente una teoría de la literatura tanto desde el punto de vista formal como ideológico. Es decir, una teoría de la literatura como artificio y una teoría de la literatura ideológica por su colocación en el Río de la Plata. El problema es si hay que contradecir o no contradecir la palabra de Borges. Yo me inclino a no contradecirlo. Nosotros vivimos en el continente epistemológico de la sospecha inaugurado por Freud y por Nietzsche, pero no creo que una epistemología de la sospecha deba ser empleada mecánicamente frente a todos los textos y todos los autores. La crítica de Borges no tiene que ser necesariamente cepillada a contrapelo por nuestra lectura. Por el contrario, creo que su crítica proporciona una serie de líneas o de mapas de lectura fundamentales para leerlo. El comienzo de Borges, como define Deleuze los comienzos, consiste en alterar las coordenadas y paralelas de un mapa en sede crítica. No creo que sea una lectura ingenua pensar que la operación que en los comienzos él está realizando en sede crítica marque el territorio de sus ficciones, aunque no sea una operación que deba ser reencontrada punto a punto. La crítica de Borges no es ecléctica; al contrario, es extremadamente facciosa. Entonces, al no tener ningún elemento de eclecticismo no nos plantea la necesidad de cepillarla a contrapelo permanentemente para que en su negación encontremos la verdad de su ficción. Su facciosidad estética es tal que en realidad tiene que poner algunas de las verdades de su ficción en su crítica. Hay otras críticas de gusto, muy personales, como la de Virginia Woolf, que son críticas menos facciosas. Sus ensayos críticos son excelentes, pero no se encuentra necesariamente en ellos el programa narrativo de Virginia Woolf. Borges no hubiera escrito nunca un ensayo largo sobre Trollope. Sus ensayos críticos siempre se conectan de alguna manera, si uno los lee bien, con las preocupaciones de su ficción. Piglia aprendió de Borges a armar el marco de lectura de sus obras, y también en el caso de Piglia sería absurdo leer a contrapelo su crítica. Sería un trabajo de lectura enorme que rendiría cero, porque también en su caso la crítica está pensada como marco que hace posible la lectura de la ficción. Me resisto a considerar la crítica de Borges bajo la perspectiva de cualquier tipo de falacia intencional; creo que hay que leerla intencionadamente.

¿Qué importancia le atribuye a la crítica de Borges en el marco de su propia obra y en el contexto de la crítica literaria argentina?

Esta pregunta me resulta difícil de contestar. Si uno dividiera la obra de Borges por géneros, algo que tal vez sea preferible no hacer, se diría que la crítica y la ficción crítica tienen tanto peso estético e ideológico como la ficción, y que ambas tienen más peso que la poesía como género —no como discurso. No es cómodo decir esto: nadie se siente cómodo haciendo un ranking de géneros dentro de la obra de los escritores. Borges elige hacer tres libros de crítica, para llamarlos de algún modo, antes de hacer un libro de ficción. Es decir, elige construir un escenario para la lectura de su literatura, tanto de sus ficciones como de su poesía. Es una operación deliberada y artificiosa que no tiene nada que ver con los “juegos de un tímido”, como dice en el prólogo a *Historia universal de la infamia*. Es un acto de ocupación territorial que le permite instalar sus ficciones. Para mí la crítica, junto con los relatos, constituyen la parte más densa de la obra de Borges, y al mismo tiempo creo que son los ensayos de los tres primeros libros los que marcan un territorio. Dicen: dentro de estos límites va a suceder lo nuevo en la literatura argentina. De ahí que sean tan disparatados esos primeros libros. Citan prácticamente todo: poetas que Borges no va a volver a citar en su vida, poetas sobre los cuales va a cambiar de opinión varias veces, obras a las que va a volver siempre, ensayos fundantes sobre la gauchesca, ensayos fundantes sobre la representación y el lenguaje. Es decir, es un conjunto de ensayos abigarrado, completamente heterogéneo, que marca los límites de un territorio que Borges no va a ocupar del todo. Como si dijera: me reservo todo este territorio literario aunque jamás llegue a ocuparlo del todo. Es la preparación, se podría decir, de un marco de lectura. ¿Cómo funcionó eso dentro del contexto de la crítica literaria argentina? Es una pregunta difícil de responder porque no funcionó contemporáneamente. Si pensamos en dos lectores de gusto, Bianco y Pezzoni, que además son excelentes lectores de Borges, sus críticas no parecen marcadas por la obra de Borges. La crítica de Pezzoni es una crítica más disciplinada. Su primera crítica, la que está en algunos ensayos de *El texto y sus voces*, es en un punto más *Nouvelle Revue Française*. Luego Pezzoni se convierte en un crítico completamente à la page, pero la de su primera etapa funciona según cierta idea de la crítica de la década del 50. Y la de Bianco, que es un extraordinario lector de gusto, tampoco parece vincularse con la crítica de Borges. Es decir, uno no encuentra en la crítica que es contemporánea y próxima a Borges, la de *Sur*, estos rasgos que tienen que ver con la arbitrariedad de la argumentación, la centralidad del detalle, el gusto por lo menor, la brevedad. Martínez Estrada, el otro gran crítico contemporáneo a Borges y que yo creo que ha escrito el mayor libro de crítica literaria argentina del siglo XX, es exactamente lo opuesto: donde Borges escribe un texto

lleno de agujeros, porosidades, vacíos, Martínez Estrada escribe un texto absolutamente compacto. Es decir, juega a la retórica de lo compacto y no a la retórica de lo poroso. Juega al disimulo de la arbitrariedad y a la puesta en escena del exceso en la argumentación: donde Borges no argumenta, Martínez Estrada hiperargumenta. Se podría decir que Martínez Estrada es el otro héroe crítico de esas décadas y que es la contrafigura de Borges. Más tarde, cuando emerge un nuevo grupo importante de escritores jóvenes, muchos de los cuales van a ser críticos, emerge en la izquierda del campo intelectual, y eso hace que Borges sea muy mal leído en ese momento. Pero después de *Contorno* y de los años 70, yo creo que la marca de Borges la llevan todos. Borges es un fantasma que atraviesa la crítica, lo cual no quiere decir que sea una influencia —no necesariamente un fantasma tiene que ser visto como influencia. Es algo que está allí, es una piedra. Esto es lo que le pasa a una literatura nacional cuando tiene a un escritor como Borges. Se puede escribir con él, de costado, en contra de él, pero es una presencia ineliminable. No se puede pensar la literatura inglesa sin esa presencia de Shakespeare que es una cosa ineliminable. Incluso nosotros, que somos exteriores a esa literatura, de vez en cuando tenemos que volver a leer algo de Shakespeare si queremos recomunicarnos con ella. Si uno quiere recomunicarse con el *Ulises* tiene que ver qué estaba sonando en la cabeza de Joyce. En la literatura argentina Borges funciona de ese modo. No estoy diciendo que funcione así para siempre: digo que hasta hoy está funcionando de este modo. Es una presencia —no una influencia—, algo que está en el espacio de la escritura, se escriba o no con él. Está en la mesa del crítico.

Hace un momento se refirió a la poesía de Borges como un género menor. ¿En qué sentido?

Para decirlo tan brutalmente como esto suena: creo que Borges es mejor cuentista y ensayista que poeta. Es una lectura de gusto y también es una lectura sobre la que después podríamos argumentar. Borges hoy no sería Borges si su obra fuera solamente su poesía. Es el mismo misterio de José Hernández: ¿cómo esta persona que escribía tan mal y del cual no se puede leer una sola línea en prosa pudo escribir ese poema? Por supuesto, de Borges no se puede decir, invirtiéndolo, algo equivalente. Yo creo que sus tres primeros libros de poesía son condición de posibilidad del Borges clásico, es decir, del Borges del 40. En la poesía, Borges es por completo Borges en el orden de la escritura, es decir, en el orden del sistema de imágenes, del sistema de figuración, del discurso de la ideas. Pero cuando uno piensa en el orden de las unidades que

son los poemas, me parece que esas unidades no tienen la misma densidad estética del Borges cuentista —aunque sí la misma densidad semántica.

¿Qué aspectos de la crítica borgesiana son más asimilables para la crítica actual y cuáles resultan menos recuperables?

Por momentos Borges tiene un chocante biografismo. Si no viviéramos bajo el peso de la escritura de Borges, diríamos que es un biografismo *naïf*. Son biografías mínimas, en el sentido en que son biografías mínimas las que hace en *Historia universal de la infamia*. Es imposible, por más superstición que uno tenga, no leer esa dimensión biográfica de los autores criticados. Por otro lado, en la primera crítica, especialmente en la que es más polémica y en la que escribe contra el modernismo, hay un formalismo formalista, un formalismo de la prosodia. Aparece allí y después se borra. Es una crítica divertida (el poeta que cuando escribe la palabra *azul* contrae la obligación de poner un baúl o un abedul), sobre todo cuando la ejerce sobre Lugones, pero son textos muy exteriores. Uno dice: a Borges no podía molestarle solamente eso de Lugones.

Quizá le molestaba que Lugones fuera casi solamente eso. Los chistes que hacía con los títulos de Lugones me parece que tienen ese sentido: “Roman—cero”, “Nulario sentimental”...

Sí, casi son chistes martinfierristas respecto de los cuales Borges está por encima, aunque los haga a veces. Pero me parece que la batalla con Lugones es más fragorosa que profunda, y en este sentido es una batalla típicamente vanguardista y quizá es por eso que está centrada en los elementos más formales, más prosódicos. Y después ya comienza a tener una relación más complicada, comienza a citar los versos de Lugones como los versos más bellos que se han escrito en la literatura argentina —y en general cita los versos más horribles de Lugones. Es como si el carácter exasperado de la ruptura vanguardista estuviera presidiendo para siempre la relación de Borges con Lugones, aun cuando después se reconcilie con Lugones.

Entre las incompatibilidades entre Borges como crítico y el resto de la crítica, tal vez se podría pensar en algunos enfrentamientos que el propio Borges buscaba. Cuando en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires se comenzó a hablar de un cambio en el plan de estudios de la carrera de Letras, Borges envió cartas a todos los medios

oponiéndose a esa modificación, preguntando qué era eso de “sociología de la literatura”...

Me resulta muy difícil atribuir a la ensayística de Borges esa intervención: quién sabe quién hizo esa intervención, Borges tenía ochenta años... No creo que haya que armar un corpus impoluto con Borges ni que haya que extraer los reportajes, pero esa intervención pertenece a una disputa mínima. Esos textos necesitarían cierta filología, me parece.

¿Pero no se podrían proponer ejemplos anteriores y similares? Borges siempre tuvo una relación pésima con el marxismo o el psicoanálisis, paradigmas muy gravitantes para la crítica. Eso creaba una especie de abismo entre la crítica literaria contemporánea y la crítica de Borges.

Sí, sin duda. Lo que pasa es que yo no lo leo a Borges en la ausencia de esos paradigmas. Para decirlo rápidamente: me da igual. No hay un paradigma faltante en Borges que yo extrañe. Los agujeros que fascinan en la ensayística de Borges no están en la ausencia del paradigma marxista o freudiano. Y a pesar de eso lo sentimos a Borges como absolutamente contemporáneo. Más allá de los paradigmas teóricos, en Borges hay algo en la forma del razonamiento que es vanguardista y que él no abandonó nunca. Borges está muy contradictoriamente marcado por la vanguardia, pero hay una forma de descolocamiento vanguardista que él no abandonó jamás.

La crítica de Borges puede ser muy citada, pero tengo la impresión de que no es posible un uso global de su crítica.

Probablemente no haya nunca un uso global. Por ejemplo, hay al menos dos Barthes. Hay un Barthes sistemático y un Barthes no sistemático. Dentro del Barthes sistemático hay otros dos: un Barthes sistemático como el de *Elementos de semiología*, que puede ser usado de una manera letal, y otro Barthes sistemático como el de *S/Z*, que puede ser usado como una de las grandes proposiciones teóricas de la crítica del siglo XX. Y después está el Barthes no sistemático, para llamarlo de algún modo, donde también hay proposiciones que se extraen y se usan como elementos para precipitar pensamientos. Hay ciertas proposiciones de la *Lección inaugural*, digamos, que se pueden convertir en banalidades en manos de un crítico y que al mismo tiempo pertenecen al orden de las ideas que disparan otras ideas. Cuando Barthes dice que el lenguaje es fascista, por ejemplo. Yo creo que es una proposición brutal, y al mismo tiempo tiene un valor saludable. Equivale a varios tomos de Foucault, es decir, algo que Foucault puede haber demostrado en va-

rios tomos de su historia, Barthes lo condensa en una frase que es exagerada, brutal y en un punto equivocada. Y sin embargo, también proporciona algo que es del orden del conocimiento. Para poner otro ejemplo del mismo Barthes: cuando dice en *El placer del texto* que hay textos que se pueden leer saltados y otros que no se pueden leer saltados; los textos de goce no se pueden leer saltados. Ahí Barthes está haciendo una fenomenología de la experiencia de lectura. Cualquiera que haya intentado leer un texto de Bataille saltado sabe que es imposible. En cambio, cualquiera que haya saltado un capítulo de una novela de Zola sabe que es perfectamente posible. Y esto que no había sido nunca dicho y que parece meramente una fórmula es del orden de las verdades que produce un gran crítico. Estas frases, traídas y llevadas, pueden ser banalizadas. Pero la frase de los camellos en el Corán, por ejemplo, que por otra parte es cita de cita de cita, porque Borges ya está citando a Gibbon, para mí es central para la teoría de la literatura nacional de Borges. No puedo pensar la teoría borgesiana de la literatura argentina sin esa frase. Este tipo de fórmula, razonamiento fragmentario, arbitrario, menor, corre el riesgo de ser banalizada pero al mismo tiempo pertenece al orden de lo que ilumina. Y Borges, además, es un escritor preparado para esas extracciones, así como Shakespeare es un escritor preparado para que se extraigan personajes.

¿Qué zona de la crítica de Borges le parece más valiosa?

Los *Textos cautivos* me obligaron a releer a Borges. Muchas cosas que no entendía, como su relación con los géneros menores, con el policial, etc., se aclararon para mí a partir de la lectura de *Textos cautivos*. Los otros textos que me parecen capitales son los textos de *Sur* de comienzos del 30.

En los dos casos, década del 30.

Sí. En esta época hay textos que bajo su forma irónica son claves para la literatura de Borges, como el artículo sobre la máquina de Lulio. En los *Textos cautivos*, a propósito de Gutiérrez, aparece por primera vez una idea que después va a repetir sobre la relación del escritor con la tradición: "¿Qué aporte peculiar el de Gutiérrez en el mito del gaucho? Aca-so puedo contestar: Refutarlo". Lo dice también a propósito del policial: "El género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes". Es decir, la única relación que puede tener un escritor con la tradición es pervertirla. Me interesa ese momento porque es el momento en que Borges construye un paradigma en la literatura argentina.

¿Se puede hablar de Borges como crítico? Hay un problema al que uno se enfrenta desde el principio y es que este género borgesiano ha sido tratado siempre bajo la categoría de “ensayo”.

No tengo dudas de que hay una crítica borgesiana. Hay una reflexión borgesiana sobre la literatura, esa reflexión está escrita, está escrita en forma de ensayo: por lo tanto, hay una crítica borgesiana. La pregunta es interesante: ¿por qué se lo llamó *ensayo* y no *crítica*? Ahí habría que hacer una historia de la recepción. Los ingleses también lo hubieran llamado *ensayo*, hubieran hablado de *critical essays* o directamente *essays*. La crítica de Borges aparece mezclada con otro tipo de ensayos que no son del orden de la crítica: pertenecen al orden del ejercicio filosófico o al orden de una cierta constitución de objetos que a Borges le fascinan y que son las “curiosidades”. Las historias de Borges, las historias de ciertos conceptos, temas y metáforas, son historias de curiosidades. La pregunta habría que responderla con una investigación de tipo histórico. Cuando Martínez Estrada escribía *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, los ensayos de Borges parecían lo opuesto. ¿Pero se llamó *crítica* a los libros de Martínez Estrada? Hablamos de *ensayos del ser nacional*. La palabra *crítica* es una palabra muy contenciosa.

A pesar de que *ensayo* es un término que parece en principio mucho más comprensivo que *crítica*, creo que de hecho sucede al revés, al menos en el caso de Borges. La palabra *ensayo* dirige la atención hacia los textos de *Discusión* o de *Otras inquisiciones*, pero no sé si pensamos inmediatamente en las reseñas, en las notas breves de *Textos cautivos*, en las entrevistas o en los prólogos. Esos textos suelen quedar excluidos; con la denominación de *crítica* no ocurre eso.

Es posible. Lo que pasa es que formalmente son siempre ensayos. Y Borges tiene el género ensayo en la cabeza. Este verano releí la antología de ensayistas ingleses que preparó Bioy Casares para la colección *Clásicos Jackson*; yo diría que Borges tiene presente ese tipo de género.

Pero también creo que Borges espectaculariza algunas de las formas del ensayo. El hecho de que él esté instalado en ese género le permite luego entregarse a su estética, que es la de la brevedad. Habría que realizar un trabajo comparativo con la crítica que sale correlativamente en *Sur* o en *Nosotros*. Borges escribe reseñas que no son reseñas. Como reseñas son inaceptables: alguien le podría haber dicho que volviera a su casa y las escribiera de nuevo. ¿Qué es lo que sin embargo legitima ese nivel de inaceptabilidad? Me parece que es el hecho de que él está trabajando

en el otro género. El ensayo es un género y la crítica es un tipo de discurso.

¿En qué tradición de crítica literaria ubicaría la obra crítica de Borges? ¿Qué deudas o modelos pueden reconocerse en la crítica borge-siana y cuáles son las influencias que su crítica ejerció sobre la crítica argentina?

Yo creo que la tradición dentro de la cual se ubica Borges es la del hombre de letras. Es una tradición de la crítica de gusto que nace a fines del siglo XVIII y entra en crisis en las dos primeras décadas del siglo XX. Es una tradición en la cual se pueden colocar los ensayos críticos de Oscar Wilde, que son formidables por otra parte. O los ensayos críticos sobre literatura, sobre música, sobre teatro, de Bernard Shaw. O también, aunque más alejados de Borges, los de Thomas Mann. Es decir, una tradición de pensamiento ilustrado, racionalista. Es una tradición donde el sujeto que enuncia la crítica, el hombre de letras, confía en su buen criterio y en su gusto, donde la dimensión metodológica es una dimensión expulsada y la dimensión teórica está presente como causa ausente. Es una crítica construida sobre un lugar de enunciación que hoy está completamente en crisis, la del hombre ilustrado que hace del gusto y de la aceptación de las condiciones del gusto una prerrogativa y un presupuesto. Hay una seguridad del gusto que nosotros, que venimos sopladados por el vendaval del relativismo, no podemos tener. Esta es para mí la tradición que lleva a la crítica de Borges, que es la misma que uno puede encontrar, por otra parte, en una contemporánea de Borges como Virginia Woolf: crítica de lectores, crítica de lectores que son escritores.

¿Hay en Borges una seguridad del gusto? Porque, al mismo tiempo, Borges suele observar el campo de las valoraciones con una mirada muy desconfiada, y muchas veces parece concebir ese campo como un campo de simulaciones, de complacencias, de hábitos, de intimidaciones, de actos de fe.

Yo tengo el sentimiento de que Borges practica permanentemente una escritura de la atenuación. Esto es parte de la ironía y de lo que decíamos al principio sobre la indecidibilidad de los textos borge-sianos. Se ve hasta en el nivel sintáctico. La primacía del oxímoron, por ejemplo: el oxímoron en Borges no funciona como hipérbole sino que funciona siempre como atenuación. La primacía de la doble y triple negación. Desde el punto de vista de la gramática, en el sentido más profundo, en

aquello que la gramática tiene que ver con la semántica, yo creo que Borges practica una escritura de la atenuación y que opera sobre la base de la ironía. Pero esto no me parece que conduzca a pensar que Borges es alguien que tiene posiciones relativistas, en absoluto. Sus posiciones me parecen firmes, cambian según las épocas pero son firmes en cada uno de los momentos de enunciación. El principio de la atenuación tiene que ver con las buenas maneras de la presentación del argumento. Pero creo que hay una gran seguridad en el gusto y en la lectura.

Al final de “Las inscripciones en los carros” se lee: “No hay ateísmo literario fundamental. Yo creía descreer de la literatura, y me he dejado aconsejar por la tentación de reunir estas partículas de ella”. No es el único lugar en que Borges habla de “ateísmo literario” o de “descreimiento literario”. Este tipo de manifestaciones sorprenden porque contrastan con la imagen de “sacerdote literario” que tenemos de Borges. ¿Cómo las interpreta usted?

No me atrae la idea de contrastar algunas frases de Borges con proposiciones de carácter bastante más banal sobre él como “sacerdote literario”. Borges no es responsable de una literatura hagiográfica, difundida en los últimos años por los medios de comunicación o el fervor juvenil de periodistas y profesores de literatura, sobre su ministerio estético. Y si Borges no es responsable, tampoco me parece una buena idea que nos pongamos a discutir sobre el asunto. En cambio la frase citada tiene un deslizamiento interesante que nos dispara hacia otro punto: Borges dice que no hay ateísmo literario fundamental, que él creía descreer de la literatura y que sin embargo ha sucumbido a la tentación de reunir partículas de ella. Acá funcionan algunos de los principios de los que hemos estado hablando: la atenuación, que es de matriz agnóstica y liberal; el conflicto entre lo que el sujeto creyó de sí mismo (una imagen de distancia escéptica elegante) y los deseos a los que se entrega (sobre todo si son deseos de literatura); el desafío, nuevamente irónico y orillero, de pensar que el ateísmo literario es provocado, transgredido, por partículas como las inscripciones de los carros —esto último, diría, una denegación, una forma de hacer ingresar las partículas a la literatura. Me parece, también, que la cita habla de la actividad de coleccionista y no de las creencias de Borges sobre, precisamente, sus propias creencias. Habla de una reunión de textos cuyo rasgo fundamental es, según creo, la transgresión de las buenas costumbres estéticas.