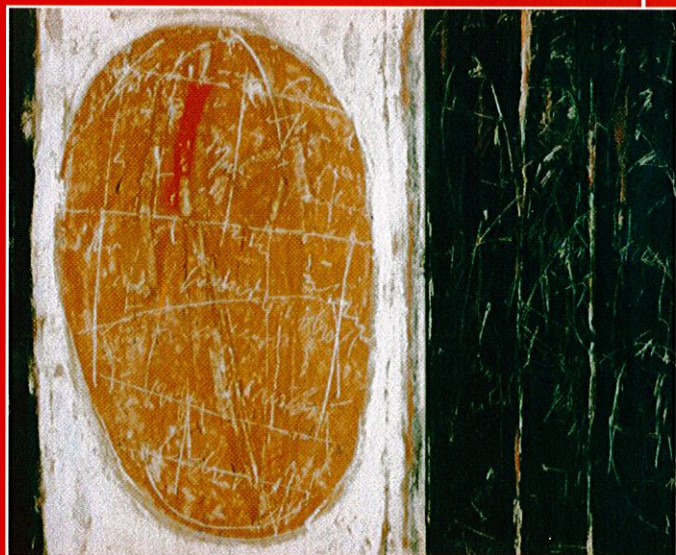


TCCL TEORÍA Y CRÍTICA DE LA CULTURA Y LITERATURA
TKKL THEORIE UND KRITIK DER KULTUR UND LITERATUR
TCCL THEORY AND CRITICISM OF CULTURE AND LITERATURE

Alfonso de Toro (ed.)

El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario



OLMS

Alfonso de Toro (ed.)

El laberinto de los libros:
Jorge Luis Borges frente al canon literario

2007

Georg Olms Verlag

Hildesheim · Zürich · New York



Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

El volumen es el resultado del congreso "El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario" llevado a cabo en Leipzig del 06 al 10 de octubre de 2004 en cooperación con el Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz y auspiciado por el Consejo de Investigación Alemán (DFG).

Fotografía del cuadro de Jorge Abot "El Zahir. Sobre un encuentro con Borges" (1999), 194 x 236. © Jorge Abot / Alfonso de Toro

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2007

www.olms.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Umschlagentwurf: Inga Günther, Hildesheim

Herstellung: KM-Druck, 64823 Groß-Umstadt

ISBN 978-3-487-13512-0

ISSN 1865-343X

ÍNDICE

Hans Ulrich Gumbrecht

About a Post-Metaphysical Reading of Borges and the Form of Thinking..... 7

Alfonso de Toro

Jorge Luis Borges o la literatura del deseo:
descentración – simulación del canon y estrategias postmodernas 19

Adriana López Labourdette

Ese “quimérico museo de formas inconstantes”. Canon, memoria y archivo
desde una óptica borgeana..... 41

Ruth Fine

Cervantes en Borges o la reescritura de un canon 57

Susanna Regazzoni

Borges y Dante: la construcción del canon por sí mismo 77

Juan Arana

Borges y el canon filosófico..... 89

María Caballero Wangüemert

Borges y el canon: la literatura española..... 101

Rafael Olea Franco

Borges en la constitución del canon fantástico 119

Julio Jensen

Borges, Escandinavia y el efecto de texto..... 145

Arturo Echavarría

Borges, los clásicos y el canon: “La forma de la espada”..... 157

Edna Aizenberg	
Borges y la ballena, o Borges y el canon de la literatura hebrea	165
Luce López-Baralt	
El Coloquio de los pájaros: Borges y Attar de Nišapur	175
Daniel Nahson	
Entre el mundo y la palabra: Dios, Cristo, Borges y el canon de los Evangelios	185
Susanne Zepp	
Borges and the Avantgarde	225
Michael Rössner	
Borges y Musil: encuentros y desencuentros	243
Antonio Fernández Ferrer	
Profecías canónicas y otros avatares en la recepción española de Borges	257
Vittoria Borsò	
Borges y la paradójica ley del canon: serialidad, presencias e intensidades	289

Susanna Regazzoni

Universidad Ca' Foscari Venecia

BORGES Y DANTE: LA CONSTRUCCIÓN DEL CANON POR SÍ MISMO

...il massimo del tempo della mia vita l'ho dedicato ai libri degli altri,
non ai miei. E ne sono contento ...
Marco d'Eramo¹

Si he elegido la *Comedia* para esta primera conferencia
es porque soy un hombre de letras y creo que el ápice de la literatura
y de las literaturas es la *Comedia*. [...] Se trata de que ningún libro
me ha deparado emociones estéticas tan intensas.
Jorge Luis Borges (1980: 27)

Ogni epoca, per trovare identità e forza, ha inventato
un'idea diversa di "classico". Così il "classico" riguarda sempre
non solo il passato ma il presente e una visione del futuro.
Per dare forma al mondo di domani è necessario
ripensare le nostre molteplici radici.
Salvatore Settis (2004: 108).

Borges y la literatura italiana

El argumento de mi ponencia se centra en las relaciones de Jorge Luis Borges con la literatura italiana, relaciones no muy frecuentes pero sin duda importantes; voy a tratar primero la curiosidad de Borges hacia la literatura italiana, luego la importancia del escritor argentino en aquélla, el interés de Borges hacia Dante y su relación con el canon. Las tres primeras partes son más bien descriptivas y en la última intento una reflexión crítica.

Para Borges, como todo el mundo sabe, todas las literaturas forman parte de su bagaje cultural, su literatura es permeable a tradiciones diferentes, las asimila y se alimenta de ellas. Entre éstas, la italiana no se encuentra entre las más importantes, sin embargo, *La commedia* resulta ser una obra fundamental en su pensamiento y a este propósito,

1 Frase sacada de una entrevista a Marco d'Eramo en la revista *Mondoperaio*, 32, (1979: 6) y es la epígrafe que abre Italo Calvino (1991) *I libri degli altri*.

afirma “ [...] soy un hombre de letras y creo que el ápice de las literaturas es la *Comedia*. [...] Se trata de que ningún libro me ha deparado emociones estéticas tan intensas” (Borges 1980: 27).

En algunas ocasiones Borges refiere su experiencia con la cultura italiana, como por ejemplo en su *Autobiografía* (Borges 1999: 47), donde declara: “En cuanto al italiano, he leído y releído la *Divina Comedia* en más de una docena de idiomas diferentes. También he leído a Ariosto, a Tasso, a Croce y a Gentile, pero soy incapaz de hablar el italiano o de seguir una película o una obra de teatro en ese idioma” (Borges 1999: 47). Al terminar este libro, el escritor hace un balance de su producción y al mencionar los últimos proyectos que le quedan para realizar, recuerda que entre éstos se encuentra precisamente un estudio sobre la *Divina Commedia*, y refiere: “Pienso empezar un nuevo libro, una serie de ensayos personales –no eruditos– sobre Dante, Ariosto y temas nórdicos medievales” (ibíd.). En la colección de ensayos *Siete noches* comenta: “He leído muchas veces la *Comedia*. La verdad es que no sé italiano, no sé otro italiano que el que me enseñó Dante y el que me enseñó, después, Ariosto cuando leí el *Furioso*. Y luego el más fácil, desde luego, de Croce. He leído casi todos los libros de Croce y no siempre estoy de acuerdo con él, pero siento su encanto. El encanto es, como dijo Stevenson, una de las cualidades esenciales que debe tener el escritor” (Borges 1980: 12-13). En otra ocasión afirma: “Benedetto Croce, uno de los pocos escritores importantes de la Italia contemporánea –el otro es Luigi Pirandello–, nació en el villorrio de Pescasseroli, en la provincia de Aquila, el 25 de febrero de 1866” (Savater 2002: 154). Donde se entiende el poco interés de Borges hacia los escritores contemporáneos en general, y en este caso los italianos.

Roberto Paoli, a este propósito, es el crítico que más se ha ocupado de las relaciones de Borges con los escritores italianos especialmente en su libro *Borges e gli scrittori italiani* (Paoli 1986), además de muchos otros artículos que el crítico ha dedicado al escritor argentino, donde se entiende claramente que además de unos pocos nombres como Ariosto y Croce, para Borges la literatura italiana es Dante Alighieri, nombre que tiene relevancia en su entramado juego metaliterario y en su continuo afán para abarcar el mundo universo (Paoli 1986).

Frente a la escasa, en términos de cantidad pero no de calidad, presencia de la literatura italiana en la obra de Borges, éste es una personalidad muy importante para gran parte de los autores de la segunda mitad del siglo XX.

La fama del escritor argentino en Italia empieza en 1955, fecha de la primera traducción por parte de la editorial Einaudi de *Ficciones* con el título de *La Biblioteca di Babele*, nombre que posteriormente, bajo la mano de Franco Maria Ricci se transforma en una revista y en una colección. Según Italo Calvino, es Sergio Solmi quien primero lee los cuentos de Borges en traducción francesa y los comenta con admiración a Elio Vittorini, quien propone de inmediato la traducción italiana, que se realiza por mano de Franco Lucentini (Calvino 1991). En 1984, gracias a Domenico Porzio, se publica, para Mondadori, la primera edición extranjera de la *opera omnia* de Borges. Hoy en día, la editorial Adelphi vuelve a publicar la mayoría de los títulos de su obra con interesantes

comentarios de los más importantes estudiosos italianos de literatura hispanoamericana como Antonio Melis y Tommaso Scarano².

Junto con el éxito editorial se da también un éxito literario, muchos narradores italianos –Italo Calvino, Alberto Arbasino, Leonardo Sciascia, Umberto Eco, Antonio Tabucchi– a partir de los años sesenta piensan en Borges como en un maestro. Se puede hablar de un verdadero fenómeno que se explica a través de la novedad –en aquellos años– de una obra que incluye un conjunto de herencias literarias y filosóficas, en parte conocidas y en parte nuevas, que subrayan una idea de literatura como universo constituido y guiado por el intelecto. Esto se da en contratendencia con la mayor parte de la literatura de la época que prefiere intentar comunicar el caos del mundo.

Este aspecto ha sido destacado muy bien por Italo Calvino que anota cómo la gran fascinación de los escritores italianos hacia Borges, acaso remonta o se puede hallar en cierta tradición italiana que desde el Doscientos a lo largo del Renacimiento, del Seiscientos y que continúa hasta el siglo XX, intenta encontrar un mundo a imagen y semejanza de la estructura del intelecto, formado por una serie de líneas que adhieren a una rigurosa geometría (Calvino 1991: 294).

La influencia que la obra de Jorge Luis Borges ha ejercido en la narrativa italiana desde la segunda parte del siglo pasado hasta hoy, continúa siendo muy actual. Sintomático es el caso de la última novela publicada por Umberto Eco en junio de este año, *La misteriosa fiamma della regina Loana* (Eco 2004) que narra la historia de un librero anticuario, Giambattista Bodoni, llamado Yambo, quien después de un ictus recupera la salud, pero sin la memoria autobiográfica, esto significa que no reconoce a su mujer, ni a sus hijas, ni a su amante. Sin embargo, de acuerdo con su cultura y profesión recuerda con extraordinaria exactitud todo lo que ha leído. Le queda una memoria de papel, es decir el recuerdo de las palabras de las canciones de la época de su juventud como: “Sola me ne vo per la città/ passo tra la folla che non sa/ che non vede il mio dolore/ cercando te, sognando te, che più non ho...” (ibíd.: 69) o la muy popular: “Se potessi avere mille lire al mese,/ senza esagerare, sarei certo di trovar,/ tutta la felicità” (ibíd.: 170); evoca y repite las aventuras de los comics como “Rocambole”, “Buffalo Bill”, “Corrierino dei piccoli” y entre las aventuras de los populares Cino y Franco, le obsesiona la de “La misteriosa fiamma della regina Loana” (ibíd.: 249) hasta provocar el reproche de su mujer que le advierte; “[...] ti stai immedesimando troppo in quel che leggi, e questo è prender a prestito la memoria di qualcun altro. Hai chiara la distanza tra te e queste storie?” (ibíd.: 163). De esta forma el narrador pasa en reseña toda la cultura italiana a partir de los años treinta, esta presencia literaria se advierte de forma invasiva e ilógica, pero favorece sin duda la participación del lector italiano al repetir frases tópicas de la literatura nacional sacadas de textos tradicionales, citas que todo italiano conoce, sabe de dónde provienen y puede atribuir las a su autor como “Nel mezzo del camin di nostra vita/ la donze-

2 La editorial Adelphi se propone editar la traducción de toda la obra del autor argentino. El último título publicado en marzo de 2004 es Jorge Luis Borges, *El libro de arena* bajo el cuidado de Tommaso Scarano.

lletta vien dalla campagna...” (ibíd.: 180)³. Al final del libro, el protagonista, de nombre Yambo, perdiéndose en esta selva bibliográfica, en la espera de una salida del olvido, se dirige a Dante en busca de una solución, marcando una relación ideal entre la historia de tipo borgeano y el final dedicado a Dante.

Jorge Luis Borges y Dante Alighieri

Por lo que se refiere, en específico, a Borges y Dante, la investigadora que más ha escrito sobre el argumento, después de los primeros artículos de Roberto Paoli más generales, es Laura Silvestri que precisamente aquí en Leipzig, en ocasión del Coloquio internacional organizado por Alfonso de Toro en 1999 “El siglo de Borges. Perspectivas Presente Futuro” profundiza el tema con su ponencia, cuyo título es “Borges y Dante o la superstición de la literatura”, estudio que la misma amplía en su libro *Notas hacia (sobre) Borges* del año 2000.

El conocimiento de Dante por parte de Borges es un poco tardío y las primeras menciones al respecto remontan a finales de los años veinte. En 1943, el *Poema conjetural* marca un interés que va a acompañar hasta el final al escritor argentino quien se sirve del antiguo poeta, como bien apunta Roberto Paoli, en numerosas ocasiones. Es importante entre los muchos ejemplos este *Poema conjetural* a cuyo comentario Roberto Paoli dedica un capítulo de su mencionado libro *Borges e gli scrittori italiani* porque es el mismo Borges que, en una entrevista con Antonio Carrizo, a propósito de uno de los versos del poema, declara: “Y luego, el mejor verso de todos no es mío, desde luego: Fuggendo a piedi e insanguinando il piano, que es aquel verso dicho por aquel capitán del Purgatorio de Dante. Es una traducción literal del italiano. Pero uno le debe tantas cosas a Dante, que... ¿por qué no deberle un verso también?” (Carrizo 1982: 103). Entre los cuentos donde más evidente resulta la inspiración dantesca, como es notorio, se encuentran *El Aleph*, *La escritura de Dios*, *La otra muerte*, *La espera*, *El Zahir*. Laura Silvestri, además, añade la observación de que *El séptimo círculo*, el título que Borges dio a la colección de obras policiales fundada con Adolfo Bioy Casares, evidentemente, toma el nombre del círculo de los violentos del *Infierno* (el séptimo, por supuesto) (Silvestri 2000: 25).

Entre los escritos más importantes que Borges ha dedicado a Dante se encuentran la conferencia recogida en *Siete noches* (1980) y los *Nueve ensayos dantescos* (1982), breves artículos que, en realidad, recogen estudios anteriores (Paoli 1997: 89, nota 6).

En la primera de *Las siete noches*, “La divina comedia”, el estudioso apunta a la intensidad de sensaciones que ofrece la lectura de la obra que logra comunicar la imagen del mundo ultraterreno de forma literal y total, hasta el punto que el lector—en este caso

3 Se trata, como todo el mundo entiende, del *incipit* de *La Comedia* de Dante Alighieri y del principio de *Il sabato del villaggio*, la más conocida poesía de Giacomo Leopardi.

Paul Claudel— cree en aquél, de la misma forma que el personaje Borges cree en la visión extraordinaria que se encuentra en “El Aleph”. Borges comenta:

En el caso de Dante, todo es tan vívido que llegamos a suponer que creyó en su otro mundo, de igual modo como bien pudo creer en la geografía geocéntrica o en la astronomía geocéntrica y no en otras astronomías. (Borges 1980: 17)

En esta conferencia, Borges habla especialmente de dos cantos, el canto quinto del *Infierno* dedicado a “Paolo e Francesca” y el veintiséis, siempre del *Infierno*, que trata el famoso episodio de Uises, los dos volverán a comentarse de forma más amplia en los ensayos dantescos.

El episodio de Paolo y Francesca inspira a Borges también un poema recogido en una colección de 1981 *La Cifra* cuyo título es *Infierno, V, 129* (Borges 1982: 321). La posibilidad de diferentes lecturas de un mismo texto es algo que Borges subraya y que se encuentra también en sus escritos y, con respecto a la *Comedia*, escribe:

La idea de un texto capaz de múltiples lecturas es característica de la Edad Media tan calumniada y compleja que nos ha dado la arquitectura gótica, las saga de Islandia y la filosofía escolástica en la que todo está discutido. Que nos dió sobre todo, *la Comedia*, que seguimos leyendo y que nos sigue asombrando, que durará más allá de nuestra vida, mucho más allá de nuestras vigiliass y que será enriquecida por cada generación de lectores. (Borges 1980: 10)

Desde un punto de vista general hay que destacar cómo Borges y Dante tienen una idea de literatura que presenta un conjunto de herencias literarias y filosóficas, que abarca la totalidad de las respectivas épocas, pero lo importante es que los dos presentan la voluntad de abarcar el universo mundo en sus escritos más famosos, *La Divina Commedia* y el *Aleph*.

A este respecto, *El Aleph*, esa “pequeña esfera tornasolada” de apenas “dos o tres centímetros” de diámetro, y cuyo nombre es “la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada”, es metáfora de toda la obra de Borges porque en ese minúsculo objeto fantástico se concentra “el espacio cósmico” completo “sin disminución de tamaño”. Todo está ahí y visto “desde todos los puntos del universo”: “cada letra de cada página” de cada libro, “racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua” lo que ha existido y lo que existe, la cara de Borges y las vísceras del propio Borges, la tierra, “y en la tierra otra vez el Aleph y en Aleph la tierra”. La visión inmediata y simultánea del “inconcebible universo” (Zschirnt 2004: 300).

Otro elemento que une a los dos escritores es la inserción del autor en el relato, rasgo habitual en los cuentos de Borges como en la obra de Dante (Silvestri 2000: 28).

En numerosas ocasiones se han detectado las connotaciones dantescas en la obra de Borges y como apunta María Caballero su “falta de distinción entre vivir y soñar” (Caballero 1999: 45). Y a este propósito es significativa la definición que el mismo Borges da de la *Comedia* “[...] es notoriamente un sueño de Dante, y éste, por su parte, no es más que el sujeto del sueño” (Borges 1968: 345). Otra afinidad la constituye el mismo Borges, que la anota al escribir:

A Dante le basta un sólo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida. (Borges 1980: 20)

Borges, Dante y el canon

Dante perfila las características del nuevo canon italiano antes en la *Vita Nova*, después en *De Vulgari Eloquentia* y finalmente en los cantos XXI, XXIV y XXVI del *Purgatorio*, además de insertarse con fuerza en el modelo a través de sí mismo (Silvestri 2000:63). El canon italiano fundado por Dante marca al principio la primera gran ruptura con el modelo clásico antiguo (Asor Rosa 1997).

En el cuarto canto del *Infierno* Dante coloca en el Limbo, una especie de antiinferno, a los niños que no han gozado del bautismo y a las grandes personalidades que han nacido antes de la llegada de Cristo y no han tenido la posibilidad de acercarse a la religión católica. Es un episodio muy conocido donde Dante encuentra a los que él considera, junto con Virgilio, los mayores escritores de la época clásica, Homero, Horacio, Ovidio, Lucano. Junto con la ambigua melancolía que caracteriza este pasaje se encuentra también la celebración de Dante con respecto a las glorias intelectuales y una autocelebración al colocarse entre ellos. Los célebres tercetos dicen:

Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,/ volsersi a me con salutevol cenno,/ e 'l mio maestro sorrise di tanto;/ e più d'onor assai mi fenno,/ ch'e' s'i mi fecer de la loro schiera,/ sí ch'io fui sesto tra cotanto senno. (Dante Alighieri 1982: 37).

Se trata de uno de los pasajes que Borges considera con más interés en un ensayo dantesco de los que publica en 1982 y donde especifica en seguida la operación hecha por el poeta italiano que precisamente se automenciona como modelo literario al colocarse entre los representantes más importantes de la época:

En este lugar de la *Comedia*, –escribe Borges– Homero, Horacio, Ovidio y Lucano son proyecciones o figuraciones de Dante que se sabía no inferior a esos grandes, en acto o en potencia. Son tipos de lo que ya era Dante para sí mismo y previsiblemente sería para los otros: un famoso poeta. Son grandes sombras veneradas que reciben a Dante en su conclave: *ch'e' mi fecer della loro schiera/si ch'io fui sesto tra cotanto senno*. Son formas del incipiente sueño de Dante, apenas desligadas del soñador. Hablan interminablemente de letras (¿qué otra cosa pueden hacer?) (Borges 1982: 348).

En realidad, como apunta Laura Silvestri,

[...] todas las reflexiones de Borges sobre el poeta italiano podrían ser leídas como el manifiesto de su poética. Lo que Borges ensalza en *La Divina Commedia*, en efecto, constituye también la característica de su propia obra. (Silvestri 2000: 26)

La autopromoción que Borges nota en Dante es una característica del mismo escritor argentino. María Caballero en su ya citado *Borges y la crítica* afirma que en *An Autobiographical Essay* (1970) del propio Borges y en *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (1978) de Emir Rodríguez Monegal: “Desde ángulos convergentes y de modo distinto terminan de consagrar a ese Borges que, no cabe duda, dedicó gran parte de su existencia a lograr situarse de cara a la posteridad. Y lo hacen hacia dentro, desde la creación autobiográfica o simplemente biográfica de esa realidad que se llama Borges”. Y más adelante añade que: “Borges dedica gran parte de su vida –configurada como reescritura literaria– a inscribirse en el canon o, mejor, a postularse como un futuro clásico” (Caballero 1999: 129, 141).

Christiane Zschirnt en su reciente estudio *Libros. Todo lo que hay que leer*, presentado como una propuesta distinta al célebre estudio de Harold Bloom, resume la obra de Borges con las siguientes palabras “obra ya canónica de la literatura occidental. [...] múltiple y monótona [...]. Su autor, nacido a finales del siglo XIX en un jovenpaís periférico, convirtió esa relativa carencia cultural en la mayor de sus virtudes y, utilizando con un desparpajo juvenil todas las tradiciones a su alcance –altas, populares, escritas y orales, cultas y bárbaras, occidentales y orientales; la cristiana, la judía y la musulmana–, se ha convertido un autor central del siglo XX. Borges es hoy maestro de escritores, guía de lectores de todo el planeta y objeto de estudio para críticos e investigadores que han elevado su obra a la categoría de clásico” (Zschirnt 2004: 302).

Yo –como explica el título de mi ponencia– deseo detenerme a reflexionar sobre la relación y sobre una de las maneras con que Borges, además de cambiar la tradición literaria de la cultura de su país y al mismo tiempo de inscribirse en ésta a través de la consabida reescritura de gran parte de la literatura conocida por él, propone su propia obra como modelo ejemplar a través de la publicación de una serie de antologías de sus escritos.

El proceso que lo lleva a este nuevo *estatus* es más bien articulado, puesto que el joven Borges empieza su carrera de poeta de vuelta de Europa como un autor marginal, importante para una élite de intelectuales, interesante precisamente por su ruptura con la moda establecida de una poesía vieja, en parte todavía modernista; luego su fama de escritor nuevo crece, pero como opositor al régimen peronista es un autor impopular y aislado, conocido y reconocido más en el extranjero que en su patria.

Al mismo tiempo desde los años cuarenta, Borges empieza a construir su propio modelo, en principio a través de la publicación de *La antología del cuento fantástico* y *Antología de la poesía argentina* y, por fin, mediante sus propios escritos.

La crítica de María Caballero, una vez más, es importante para entender este proceso, cuando escribe:

[...] es la monumental *biografía literaria* la que consagra definitivamente a Borges como un clásico. Pero, no cabe duda de que va precedida de acercamientos envolventes de distinto nivel, que jalonan la década del setenta, aunque arranquen de muchos años atrás. En ese proceso, Borges irá transformándose de un recién llegado en escritor *canónico*, es decir, aceptado como parte inexcusable de la tradición literaria argentina. Para, finalmente, alzarse como un clásico, dentro del contexto literario occidental. (Caballero 1999: 139)

Es el mismo mecanismo que se observa en Dante, quien, después de marcar la gran ruptura con el mundo antiguo, se transforma en un modelo ideal de imitación. Giacomo Leopardi al respecto observa: "E' un curioso andamento degli studi umani, che i geni più sublimi liberi e irregolari, quando hanno acquistato fama stabile e universale, diventano classici, cioè i loro scritti entrino nel numero dei libri elementari, e si mettano in mano ai fanciulli, come i trattati più secchi e regolari delle cognizioni esatte" (Asor Rosa 1997: 23).

Para entender la manera peculiar con la que Borges cumple con este proyecto es interesante detenerse en algunas de sus obras. Ahora bien, desde mi punto de vista, un momento decisivo resulta ser la publicación de su *Antología personal* de 1961, seguida por *Nueva antología personal* (1968), *Antología poética* (1981) y *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor* (1982), textos donde Borges emprende la tarea de proponerse como modelo literario a sus contemporáneos y a la posteridad, a través, precisamente de la confirmación lograda con la publicación de unas antologías.

Los prólogos de las distintas antologías resultan, por supuesto, muy interesantes, al explicar las razones que lo han movido a publicar estos libros y las modalidades con las que hay que leerlos. El escritor destaca su pobreza temática y su esencial monotonía junto con su gusto en la repetición de los mismos temas:

He comprobado así, una vez más, mi pobreza fundamental: *Las ruinas circulares*, que datan de 1939, prefiguran *El Golem* o *Ajedrez*, que son casi de hoy. Esa pobreza no me abate, ya que me da una ilusión de continuidad. (Borges 1961: 7)

En el prólogo de la *Nueva antología personal*, vuelve a afirmar el mismo pensamiento:

Mis temas habituales están en ellas [páginas]: la perplejidad metafísica, los muertos que peduran en mí, la germanística, el lenguaje, la patria, la paradójica suerte de los poetas. (Borges 1968: 4).

La antología, como todo el mundo sabe, es un texto muy antiguo que remonta a la época helenista y que tiene una tradición en el área hispánica. El italianista Amedeo Quondam subraya la ambigüedad del género "antología", que es un espacio privilegiado del control y de la trasmisión literaria. El antologista, en efecto, no sólo pone en orden o transmite unos cuantos textos sino que ofrece una idea de literariedad, fija géneros, propone modelos y formas de lectura. Esta forma, pues, manifiesta en realidad un papel subalterno o de instrumento en el procedimiento de organización del discurso crítico y, como escribe Quondam, existe:

[...] la segnalazione di un rischio implicito della struttura stessa e nella dimensione ideologica della forma "antologia"; la possibilità che i meccanismi selettivi impiegati per la costituzione del corpus di testi esemplari proiettino la loro efficacia oltre questa scadenza organizzativa, surrogando l'approccio diretto al testo [...] e soprattutto egemonizzando [...] il discorso critico (Quondam 1974: 17).

Con lo cual el crítico indica el riesgo implícito de la misma estructura y, en la dimensión ideológica de la forma antología, la posibilidad que estos mecanismos selectivos empujados para la formación del conjunto de textos ejemplares condicionen el gusto del

dos para la formación del conjunto de textos ejemplares condicionen el gusto del público, sustituyéndose a la relación directa con el texto y hegemonizando el discurso crítico. Es importante, además, una de las muchas observaciones hechas por Claudio Guillén, quien define este género como “una forma colectiva intertextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos” (Guillén 1985: 413). Guillén subraya la función del compilador de antologías en su papel de crítico, porque identifica y define el material, y al mismo tiempo de superlector, puesto que lo pone en orden y vuelve a distribuirlo ofreciendo nuevos caminos de lectura y nuevos niveles de fruición. Guillén no habla del fenómeno del escritor que compila la antología de su propia obra como en el caso del autor argentino, mientras que es un mecanismo bastante frecuente en España desde la Edad Media hasta el siglo XX.

De todas formas me parece importante el rol del antologista como superlector porque, al ordenar los escritos según su gusto, se adueña de la facultad de dirigir la lectura de los demás.

El examen más detenido de las piezas que componen la *Antología personal* provoca unas cuantas reflexiones entre las cuales quiero recordar la concentración de temas, el progresivo autobiografismo junto con un proceso de despojamiento y un estilo caracterizado cada vez más por su afán de precisión, economía y adecuación expresivas de los últimos títulos metanarrativos y autobiográficos. En los últimos textos de la antología, “Poema conjetural”, “Poema de los dones”, “La luna”, “Arte poética”, “Borges y yo”, “Composición escrita en un ejemplar de la gesta de Beowolf”, aumenta la visibilidad del enfoque autobiográfico y especialmente la temática de la identidad muchas veces estudiada en “Borges y yo” (Regazzoni 2000).

El porqué de la elección de la síntesis de la antología y también la lógica de la elección se entienden si se considera que la reducción es más afín al deseo de sobrepasar el límite de la muerte. Las mínimas variaciones de las mismas temáticas, además, se ajustan al deseo de perdurar.

A la luz de estas reflexiones, las primeras observaciones que se pueden efectuar acerca del Borges antologista es que se trata efectivamente de desarrollar un papel de crítico y superlector, que ofrece nuevos caminos de lectura o más bien que dirige la lectura hacia una selección de sus textos.

En una ocasión similar a ésta, precisamente en el congreso dedicado a Borges en Leipzig en ocasión de su centenario, al presentar mi ponencia “Antología personal: el reto de la pobreza” afirmaba, y perdonen si me cito que: “al enfrentarse con la cuestión [...] uno se daba cuenta de [...] que éstas nada añaden a su éxito reafirmando, por lo menos en esta primera, el valor completamente hedónico de la empresa” (Toro/Regazzoni 2000: 560). Bueno, después de lo afirmado hasta aquí tengo que corregir lo dicho anteriormente, y proponer otra interpretación, es decir, que detrás de la explicación aparentemente hedónica de Borges con respecto a la propuesta de sus antologías, me parece que por lo menos hay otra. La publicación de las antologías hacen parte del amplio proyecto de autopromoción del que se ha comentado, se trata más bien de la propuesta de un modelo, de una guía de lectura de su propia obra.

Borges construye –y ésta es la tesis que propongo– su propio canon a través de la elección de sus escritos, contribuyendo a la transformación de su persona en un escritor canónico, dentro del contexto nacional en un primer momento, y después occidental.

Para concluir de forma muy provisional, me parece que a la dificultad de definir hoy en día en qué consiste el significado mudable y multiforme de clásico, –es decir, si se refiere más bien a una idea fija y cerrada relacionada con la cultura grecolatina occidental o más bien se prefiere, en una época multicultural y global, una visión que ensancha y moderniza el concepto como potente estímulo para entender lo distinto–, Borges sin duda, logra responder a éstas dos exigencias escribiendo una obra que es al mismo tiempo, testimonio de un pasado clásico y también, sin duda, multicultural, al principio marginal y hoy en día postmoderna. Es el mismo escritor que en el conocido ensayo “El escritor argentino y la tradición” afirma:

Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental [...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin superstición, con irreverencia que puede tener y ya tiene consecuencias afortunadas [...]. Por eso repito que no debemos temer en que nuestro patrimonio es el universo: ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos porque o ser argentinos es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística seremos argentinos y seremos también buenos o tolerables escritores (Borges 1989 II: 272-274).

Relacionado con el valor de clásico es interesante recordar un cuento de la colección *El hacedor* (Borges 1960), “Ragnorök”, donde se narra la llegada de unos dioses mestizos y desconocidos, mezclados con otras gentes y culturas. No se les reconoce en su aspecto impuro porque la idea que se ha formado de ellos es incontaminada y espléndida y, por esto, se los mata. Sin embargo, estos dioses porteños presentan una imagen más verdadera con respecto a una contemporánea realidad transcultural y global.

El valor de clásico de la obra de Jorge Luis Borges, consiste en el reconocimiento por parte del lector, ayer como hoy, de sus libros, puesto que los clásicos existen sólo en la medida en que los modernos reconocen o creen reconocer en aquéllos a sí mismos, sus deseos, sus emociones.

Todo autor, de alguna forma, como persona histórica recoge el patrimonio cultural de la sociedad a la que pertenece, sin embargo, no es esto lo que le permite perdurar en el tiempo. El artista quiere asegurar su presencia en un más allá de la muerte y esto no puede ser sin la aceptación por parte de los demás, y así tiene que contar con el reconocimiento del lector. La eventualidad de persistir se debe a la capacidad que el gran escritor tiene de comunicar la esencia humana, más allá del tiempo de cada uno, de comunicar sentimientos y emociones, de llegar al lector, el cual logra entender más allá de las épocas, modas y cánones.

Así, tanto Dante como Borges intentan llenar un vacío. Jorge Luis Borges, en sus escritos antológicos, propone y vuelve a proponer la angustiosa célebre pregunta de “no sé quién de los dos escribe esta página” (Borges 1989 II: 653). De la misma forma con la cual Borges busca a sí mismo, Dante Alighieri busca la sonrisa de la mujer amada, busca a Beatrice; y es Borges quien al respecto comenta

[...] sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. Mejor dicho, los círculos del castigo y el Purgatorio austral y los nueve círculos concéntricos y Francesca y la sirena y el Grifo y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz, que él sabe pérdidas, son lo fundamental. En principio de la *Vita Nova* se lee que alguna vez enumeró en una epístola sesenta nombres de mujer para deslizar entre ellos, secreto, el nombre de Beatriz. Pienso que en la *Comedia* repitió ese melancólico juego (Borges 1989 III: 373).

Es en la vertiente más entrañable de la vida, es a través de la pregunta del sentido de la existencia y del amor donde la obra de ambos coincide.

Bibliografía

Obras

- Borges, Jorge Luis. (1961). *Antología personal*. Buenos Aires: Sur.
- Borges, Jorge Luis. (1968). *Nueva antología personal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis. (1980). *Siete noches*. México: FCE.
- Borges, Jorge Luis. (1981). *Antología poética 1923-1977*. Buenos Aires: Alianza/Emecé.
- Borges, Jorge Luis. (1982). *Nueve ensayos dantescos*. México: FCE.
- Borges, Jorge Luis. (1982). *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia.
- Borges, Jorge Luis. (1989). *Obras Completas*. Vol. I-IV. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis. (1998). *Prólogos con prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis. (1999). *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Alighieri, Dante. (1982). *Commedia Inferno*. Milano: Garzanti.
- Eco, Umberto. (2004). *La fiamma della regina Loana*. Milano: Mondadori.

Crítica

- Asor Rosa. (1997). "Il canone delle opere", en: ídem. *Genus italicum. Saggi sull'identità letteraria italiana nel corso del tempo*. Torini: Einaudi.
- Caballero Wangüement, María. (1999). *Borges y la crítica*. Madrid: Complutense.
- Calvino, Italo. (1991). *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo. (1991). *I libri degli altri*. Torino: Einaudi.
- Letterature d'America. Modi, mode, modismi*. (1995). Roma Anno XV, núm. 62-63.
- Carrizo, Antonio. (1982). *Borges el memorioso (Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo)*. México/Buenos Aires: FCE /Tierra Firme.
- Guillén, Claudio. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets.
- Paoli, Roberto. (1997). *Borges e gli scrittori italiani*. Napoli: Liguori.

- Pozuelo Yvancos, José María/Aradra Sánchez, Rosa María. (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- Quondam, Amedeo. (1974). *Petrarchismo mediato (Per una critica della forma antologica)*. Roma: Bulzoni.
- Regazzoni, Susanna. (2000). *El otro Borges*, en: *Rassegna Iberistica*, 65. Roma: 41-50.
- Savater, Fernando. (2002). *Jorge Luis Borges*. Barcelona: Omega.
- Settis, Salvatore. (2004). *Futuro del "classico"*. Torino: Einaudi.
- Silvestri, Laura. (2000). *Notas sobre (hacia) Borges*. Roma: Bulzoni.
- Toro, Alfonso de/Toro, Fernando de (eds.). (2000). *El siglo de Borges*. Vol. I. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Toro, Alfonso de/Regazzoni, Susanna (eds.). (2000). *El siglo de Borges*. Vol. II. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Zschirt, Christiane. (2004). *Libros. Todo lo que hay que leer*. Madrid: Taurus. (Original: Zschirt, Christiane. (2002). *Bücher. Alles, was man lesen muss*. Frankfurt: Eichborn).