

JORGE LUIS BORGES:  
LA ESCRITURA INTERTEXTUAL  
SOLUCIÓN A LOS PROBLEMAS DEL  
POSCONIALISMO Y LA POSMODERNIDAD

**Tutor:** Jorge García López  
**Alumno:** Sergio Moreno Jiménez

## ÍNDICE DE CONTENIDOS:

<b>0. INTRODUCCIÓN:</b> .....	<b>p. 2</b>
<b>1. PROBLEMAS DE LA TRADICIÓN EN BORGES:</b> .....	<b>p. 6</b>
1.1. «Poscolonialismo».....	<b>p. 6</b>
1.1.1. <i>Génesis del problema.</i> .....	<b>p. 6</b>
1.1.2. <i>Solución: «El escritor argentino y la tradición» (1953).</i> .....	<b>p. 10</b>
1.2. «Posmodernismo».....	<b>p. 13</b>
1.2.1. <i>Del poscolonialismo al posmodernismo.</i> .....	<b>p. 13</b>
1.2.2. <i>Solución: Intertextualidad.</i> .....	<b>p. 16</b>
<b>2. EL USO DE LA TRADICIÓN.</b> .....	<b>p. 21</b>
2.1. Las tradiciones de Borges.....	<b>p. 21</b>
2.1.1. <i>Española.</i> .....	<b>p. 21</b>
2.1.2. <i>Inglesa.</i> .....	<b>p. 23</b>
2.1.3. <i>Francesa.</i> .....	<b>p. 25</b>
2.1.4. <i>Alemana.</i> .....	<b>p. 26</b>
2.1.5. <i>Orientales.</i> .....	<b>p. 27</b>
2.2. La superación de la tradición.....	<b>p. 29</b>
<b>3. LA INTERTEXTUALIDAD EN BORGES:</b> .....	<b>p. 31</b>
3.1. Intertextualidad: Breve estado de la cuestión.....	<b>p. 31</b>
3.2. La intertextualidad borgeana.....	<b>p. 35</b>
3.2.1. <i>La intertextualidad del lector: ‘Kafka y sus precursores’.</i> .....	<b>p. 35</b>
3.2.2. <i>La intertextualidad del autor: Borges lector de Borges.</i> .....	<b>p. 38</b>
<b>4. CONCLUSIONES.</b> .....	<b>p. 42</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA.</b> .....	<b>p. 44</b>

## 0. INTRODUCCIÓN:

Borges es, a mi juicio, el mejor escritor del siglo XX. Como dice Humberto Eco sobre su propia experiencia con la literatura del maestro argentino, «fue un amor a primera vista desde mi juventud»<sup>1</sup>. No resultará extraño, por lo tanto, que yo diga que ya desde el primer curso arrastraba la idea de centrar mi trabajo final del Grado en un estudio detallado sobre su obra. Ahora bien, por detallado me estoy refiriendo no a un examen minucioso de cada uno de los aspectos que componen la poética borgiana (variadísima y cambiante y, por lo tanto, más difícil de someter a examen), sino más bien al estudio del detalle que yo considero más trascendental de dicha poética, el que marca, a mi juicio y por así decir, un punto de inflexión en la historia de la literatura; un detalle que haya sido inmediatamente imitado y se haya asentado como una base sobre la que seguir edificando cuando ya todo parece haber sido hecho (y precisamente será éste uno de los dos problemas fundamentales a los que se enfrente el escritor contemporáneo, como veremos); es decir, un estudio que nos llevara del caso particular a un plano más universal.

Lo que fuera una vez una profunda admiración basada en la simple intuición de un lector común se convirtió en una fuerte curiosidad por saber qué era aquello que hacía de ese escritor algo tan sumamente atrayente. En este aspecto, los estudios de literatura contemporánea se enfrentan a diversos problemas. En primer lugar, no hay suficiente perspectiva histórica para comparar la obra en cuestión con lo que podríamos llamar su «legado»; no tenemos una tradición subsiguiente porque simplemente no ha dado tiempo. Por lo tanto, el sentido común nos dice que tendríamos que centrarnos en lo que la crítica tradicional ha llamado el «estudio de las fuentes»; pero he aquí el segundo problema, porque la literatura ha venido sufriendo un proceso de aceleración en sus cambios sin precedentes.

Se trata del llamado «problema posmoderno», que acotaremos muchísimo en el primer apartado de este trabajo para no perdernos en todas las divagaciones filosóficas que han dado setenta años de uso del término. Únicamente nos referiremos al posmodernismo como la tendencia de la literatura en particular y de las artes en general a romper constantemente con la tradición inmediatamente anterior, aun cuando a aquélla no le haya dado tiempo ni tan siquiera a consolidarse mínimamente; el término hace referencia al fenómeno de reacción que comienza con las vanguardias de la primera década del siglo XX contra el Modernismo. La idea fundamental de este nuevo razonamiento es que la tradición ya no sirve: la constante relativización de las premisas aceptadas a lo largo de siglos nos lleva inevitablemente a cuestionar constantemente la tradición de la que somos herederos. Ello, al final, se convierte en una obsesión

---

<sup>1</sup> En Borges, *Otras inquisiciones*, Barcelona: Destino, 2007, *contra*.

compulsiva por subvertir el modelo estético inmediatamente anterior antes de que se le pueda considerar tradicional<sup>2</sup>.

El mismo Borges seguirá las premisas de estas revoluciones literarias, adscribiéndose a diferentes movimientos de vanguardia como el dadaísmo, el futurismo y, finalmente y ya de manera algo más madurada, el ultraísmo. Pero volverá después, como escritor ya consolidado, a las estéticas clasicistas tradicionales, desarrollando, por ejemplo en poesía, una nueva comprensión del modernismo de Machado y Darío a través de sus relecturas de Horacio y de los románticos ingleses.

Ahora bien, ¿cómo estudiar las fuentes de una obra que originalmente se basa en el máximo rupturismo posible con la tradición? Es aquí donde entra la crítica literaria contemporánea, cuya idea se basa en el estudio del texto al margen de la tradición (*new criticism*), con las relaciones de éste con un hipotético «sistema literario global» (estructuralismo), o bien con las relaciones entre diversos textos sin tener en cuenta el contexto cronológico-social en que fueron producidos (literatura comparada). En este aspecto, mi opinión es que la crítica contemporánea peca de inocencia —si bien no siempre, al menos ésta es su tendencia—, porque no es posible el estudio acertado de un texto sin tener en cuenta las circunstancias en que se produce. El texto no surge de la nada, y cualquier obra literaria está, muchas veces a pesar de la voluntad de su autor<sup>3</sup>, relacionada con toda la tradición, o con todas las tradiciones.

En este aspecto, el encuentro por mi parte con las ideas de Julia Kristeva acerca del concepto de *intertextualidad* (basadas, sorprendentemente, en el de *polifonía* de Bakhtin) supuso a su vez el descubrimiento de una posible nueva manera de enfrentar el estudio de una obra contemporánea, sobre todo si se trata de una con tendencia al rupturismo. A través del mencionado concepto nos es posible estudiar las relaciones de un texto con otros, ver de qué manera se va componiendo, a través de hilos interconectados, esa telaraña variadísima que podemos llamar «sistema literario». Ahora bien, ¿basta con ello? Es decir: ¿hasta qué punto es relevante la explicación de las relaciones de un poema zulú sobre la cosecha con *Los trabajos y los días* de Hesíodo?<sup>4</sup> A mi juicio, el verdadero hallazgo sería encontrar una conexión, ya fuera de manera

---

<sup>2</sup> Baso la comprensión de esta nomenclatura en los estudios de Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Biblioteca Javier-Coy de estudios norteamericanos, Universitat de València, 2002; que a su vez siguen la terminología introducida en la crítica literaria hispánica por Federico de Onís (Universidad de Salamanca) en 1934 y que llega hasta nuestros días, teniendo, por ejemplo, a Harold Bloom como uno de sus teóricos más representativos.

<sup>3</sup> Y aquí no estaríamos sino secundando las opiniones de Barthes acerca de «La muerte del autor» (1967, Barcelona: Paidós, 1987), dado que no se refiere a la omisión de esta figura por parte de los estudios literarios, sino más bien a la tendencia hacia la hipótesis de que el texto no le pertenece, aunque sí se relaciona directamente con la cultura, la tradición y el contexto.

<sup>4</sup> Ya Borges ironiza sobre estos procedimientos, si bien con una gran erudición de su parte, en *Kafka y sus precursores* (en *Otras inquisiciones*, 1952), donde se refiere a las influencias de Kafka sobre, por ejemplo, Han Yu, poeta chino del siglo IX. Lo que el maestro está diciendo sutilmente es que *su* lectura de Kafka ha influido inevitablemente en *su* posterior lectura de Han Yu.

directa o no, entre el poeta zulú y el griego. Esto, sin embargo, es lo que la crítica tradicional ha denominado el *estudio de las fuentes*.

Por lo tanto, mi propuesta se basa en una amalgama al cincuenta por ciento de estos dos conceptos; algo similar a lo que propone el crítico francés Gérard Genette en su obra *Palimpsestes* (París, 1962)<sup>5</sup>, si bien rehuendo el uso de conceptos difícilmente delimitables y en todo caso secundarios como los de *hipertextualidad*, *metatextualidad*, *paratextualidad*, etc.

Esto es: el estudio de un autor implica necesariamente el tener muy presentes sus lecturas, su contexto geográfico y cronológico, y sus circunstancias personales. La aportación que a estos datos puede hacer la crítica literaria contemporánea es la de darnos herramientas para un estudio diferente de las fuentes: ya no importa tanto qué otros escritores han influido en un autor, sino de qué manera lo han hecho. ¿Cómo ha influido *El coloquio de los pájaros*, historia túrquica<sup>6</sup> tradicional, en la obra de Borges? He aquí la innovación: de manera consciente, a través de la metaliteratura. En manos del escritor argentino, la historieta del Turquestán se convierte en la reseña de un relato policíaco inexistente: *El acercamiento a Almotásim*.

Borges, como harán muchos otros después, se alimenta de todas las tradiciones, se adscribe a las que considera «propias» y las subvierte, las recrea y las nutre. Todo este juego de recreaciones a través de diversos métodos (ironía, reformulación, destrucción) es el que creo conveniente explicar, porque sin duda no tiene precedentes en la literatura mundial: Borges no se conforma con la referencia, el palimpsesto o el pastiche; no oculta sus fuentes, sino que las trae a colación para que ellas mismas formen parte de una suerte de metaficción literaria.

A su vez, esta nueva concepción literaria se convierte en la solución al problema fundamental del postmodernismo literario: qué hacer cuando ya todo parece haber sido hecho. Sin embargo, el caso de Borges encuentra un problema añadido, como el de cualquier otro escritor americano: el llamado problema poscolonial. ¿Cómo adscribirse a una tradición cuando la propia no cuenta en realidad sino con un par de siglos de sedimentación? ¿Cómo buscar unas raíces tradicionales en una lengua y una cultura perdidas y en todo caso ajenas?<sup>7</sup> Y, lo que es más, ¿cómo pretender adscribirse a una cultura de la cual se ha renegado porque era la única manera de encontrar una identidad nacional autónoma? ¿Cómo renegar de ella totalmente cuando es su lengua la única posible como instrumento?

El mismo Borges tendrá serias dudas, a lo largo sobre todo de su juventud, acerca de qué partido tomar a la hora de escoger modelo literario. Sus referentes serán el *Martín*

---

<sup>5</sup> Genette, *Palimpsestes: la literatura en segundo grado* (tr. Celia Fernández Prieto), Madrid: Taurus-Altea-Alfaguara, 1989, de *Palimpsestes*, Editions du Seuil, 1962.

<sup>6</sup> Vale decir: no turca; nos referimos a un relato tradicional de las tribus de la zona del Turquestán.

<sup>7</sup> Nos referimos, por supuesto, a las culturas amerindias.

*Fierro*, las epopeyas de Evaristo Carriego, y la renovación épica de Walt Whitman; es decir: la dación de una épica nacional que otorgara una identidad patria, cometido último de este género. Y, sin embargo, no podrá ocultar jamás su devoción por las literaturas inglesa y española. Si bien el maestro nunca lo reconoció, podemos estar seguros de que prefirió infinitamente más el *Quijote* que el *Facundo* de Sarmiento o que el *Ascasubi*.

Por lo tanto, y con esto acabo esta introducción, el presente trabajo persigue dos objetivos fundamentales: en primer lugar, el estudio de la metodología literaria de Jorge Luís Borges (vale decir, su *poética*) desde una perspectiva intertextual que nos permitiría, según lo dicho arriba, el análisis preciso de un aspecto clave a mi juicio en la literatura contemporánea y al mismo tiempo de una de las bases de la propia poética borgiana, imitada seriamente con posterioridad, y que soliviantaría los mencionados problemas literarios fundamentales del siglo XX, esto es, el posmodernismo y el poscolonialismo; en segundo lugar, proponer este modelo de estudio literario para cualquier obra contemporánea, amalgamando así, de algún modo, el modelo historicopositivista tradicional con la nueva teoría literaria.

## 1. PROBLEMAS DE LA TRADICIÓN EN BORGES:

### 1.1. «Poscolonialismo».

Enfrentarnos al problema del poscolonialismo en la obra de Jorge Luis Borges supone, de algún modo, lidiar con el mismo problema en toda la literatura americana. Aún con mayor dificultad si cabe en el caso del escritor argentino, dado que el propio Borges asume en torno a este problema diversas posiciones a lo largo de su vida, a veces incluso de manera simultánea. Y, sin embargo, quiero empezar por él, dado que es el que encierra menor dificultad de estudio debido a la gran cantidad de opiniones al respecto que el maestro argentino fue dejando a lo largo de su vida, hasta llegar, aparentemente, a una solución práctica del problema. Ello, vale decir, no significa que no le atormentara constantemente, sobre todo durante su juventud.

#### 1.1.1. Génesis del problema:

En 1923, un europeizado Borges escribe, a los dos años escasos de desembarcar en su Buenos Aires natal: «Los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires»<sup>8</sup>. Aquí, de algún modo, empieza todo. Borges se ha empapado de la preocupación argentina por consolidar una tradición al nivel de cualquier literatura europea desligándose lo máximo posible de ella; es decir, por producir un sistema literario autónomo que al mismo tiempo no tenga nada que envidiar a lo consolidado de forma natural a través de la historia. El intento, como vemos, es absurdo y, sin embargo, constituye la base de muchas de las obras más importantes de aquel momento (pienso en *Don Segundo Sombra*, *Adán Buenosayres*, la lírica gauchesca de Evaristo Carriego, de Lugones, etc.)

La polaridad oscila básicamente en torno a dos obras fundamentales: *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández y sus ilustres predecesores; y el *Facundo: civilización y barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento<sup>9</sup>. La primera consiste en un poema épico representativo de la cultura indígena del país, escrito en un lenguaje genuino y con una temática localista; el segundo es el caso opuesto: una novela enciclopedista de base realista bajo un punto de vista totalmente europeo —o europeizante. Anticipamos ya que el joven Borges radical, nacionalista y, por ende, antiespañol y antieuropeo<sup>10</sup> en general se decantará en un principio por la primera postura, pasando después a ser la segunda la que encuentre más peso en su manera de hacer.

---

<sup>8</sup> Del poema *Arrabal*, en Borges, *Poesía completa*, Barcelona: Destino, 2009, p. 34.

<sup>9</sup> Presidente de Argentina entre 1868 y 1874 que escribió su obra durante su exilio en Chile en 1845.

<sup>10</sup> Cabe señalar aquí: en el sentido nacionalista, ya que en realidad el «orgullo de la sangre inglesa», como él mismo se refería a su ascendencia, marcará también una manera de hacer que comentaremos más adelante (§ 2).

Ahora bien, ello no significa que, en el fondo, no pretendiera una amalgama de ambas posturas. Un ejemplo ilustrativo de esta premisa puede ser precisamente su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923), de temática esencialmente localista —*La Recoleta, El Sur, La Plaza San Martín, Barrio recuperado, Rosas, Arrabal*, etc.— si bien inscrito bajo una estética nacida en Europa, el *ultraísmo* que importó de España y que a penas dejó aquí huella. Pero ilustremos mejor, si cabe, esta tendencia nacionalista del joven Borges.

En sus *Inquisiciones* (1925), dice, con no poca devoción: «La poesía gauchesca que acaso se inició en el Uruguay con las trovas de Hidalgo y que después erró gloriosamente por nuestra margen del río con Ascasubi, Estanislao del Campo, Hernández y Obligado, cierra hoy su gran órbita en las voces de Pedro Leandro Ipuche y de Silva Valdés». Pero, ya en las ediciones últimas de *Discusión* (1932) se recoge una conferencia dictada en 1953 en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires y titulada *El escritor argentino y la tradición* —a la que dedicaremos una especial atención a lo largo de este estudio—, en la cual Borges ya deja entrever cierto desarraigo hacia estas tendencias localistas: «Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico»; por último, y para terminar de ilustrar este cambio de polaridad, nunca absoluto pero sí perceptible, nos remitimos a una tertulia televisada el año 1973 en México<sup>11</sup>, en la cual, al requerimiento de que dijera cinco libros claves de la literatura hispanoamericana, contestó lacónicamente: «Yo, como argentino, elegiría un libro: el *Facundo* de Sarmiento, y podría olvidar los otros cuatro».

Para relativizar esta afirmación tardía —como siempre debemos hacer con las del maestro argentino—, recordemos que, en una entrevista para la televisión española en 1976, en el programa *A fondo*<sup>12</sup>, Borges decía sobre su *Fervor de Buenos Aires*: «Creo que este es mi libro esencial en materia poética». Lo que nos lleva a pensar que su pretensión primigenia de escribir una nueva epopeya de la ciudad rioplatense no había sido del todo abandonada. De hecho, ya en 1935, publicará *Historia Universal de la Infamia*, que es, hasta esa fecha, su intento más osado de escribir una obra perdurable, y que no se explica sin el mencionado problema poscolonial.

En efecto, Borges aún en él sus «relecturas de Stevenson y Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego» (*Prólogo a la primera edición, Historia universal de la infamia*). Esta aclaración merece, valga la redundancia, ser dilucidada, aunque hablo más por extenso de las relaciones intertextuales de la obra de Borges con las tradiciones occidentales en el

---

<sup>11</sup> Recogida por el programa Edoctum, *Encuentro: Jorge Luis Borges*, 6 de julio de 2012 y consultable a través de su web: <http://edoctum.blogspot.com.es/>

<sup>12</sup> Joaquín Soler Serrano, *A fondo: Jorge Luis Borges*, 8 de setiembre de 1976, consultable a través de <http://vimeo.com/57778062>.



apartado §2. *El uso de la tradición*. En realidad no entraña excesiva dificultad, pero es clave para entender ciertos aspectos sobre el problema que tratamos aquí.

La concepción de lo que para Borges ha de ser su gran obra literaria se basa en la amalgama de los tres aspectos que, simbólicamente, él mismo menciona como base de sus narraciones: en primer lugar, aunque empezando por el final, la *biografía de Evaristo Carriego*, poeta menor del arrabal de Palermo que Borges pudo ver de niño en algunas de las tertulias que se organizaban en la casa paterna<sup>13</sup>, y que le marcó con su romanticismo y con sus pretensiones de poeta épico de los suburbios; aquí sigue presente el Borges que escribe *Fervor de Buenos Aires*. Por supuesto, sus relecturas de los narradores clásicos del mundo angloparlante<sup>14</sup>; esto se debe a que el estilo de Borges, como se explicará en el §2, se basa en ocultar las fuentes españolas y sustituirlas por fuentes inglesas<sup>15</sup>. Esta relación de amor-odio con España se explicará detalladamente más adelante, pero ya podemos entender que se trata del mismo problema que estudiamos aquí: la creación y exaltación de una cultura propia pasa por el rechazo sistemático de la cultura colonizadora.

Y, por último, los primeros films de von Sternberg, director austríaco que hizo carrera en Hollywood y en cuyas películas encontramos una mitificación del mundo sórdido de las clases bajas. De hecho, la influencia del cine en la voz narrativa de esta obra es crucial, debido principalmente a que la amalgama de la nueva estética narrativa que propone Borges se compone de estos tres elementos: la representación mítica del mundo más sórdido de las nuevas ciudades poscoloniales (*Evaristo Carriego*), la forma de los relatos anglosajones (Stevenson y Chesterton) y la incorporación de las nuevas posibilidades narrativas que introduce el cinematógrafo (von Sternberg). Esta mezcla de factores tradicionales y ultramodernos constituye la base de la nueva narrativa con la que Borges empieza a experimentar en esos años, junto con un cuarto elemento: la búsqueda de una tradición en la que inscribirse.

Cabe destacar, sin embargo, dos omisiones importantes en esta aclaración introductoria del maestro: Henry James; y la tradición española. ¿Por qué no menciona como base los relatos de Henry James? Muy sencillo: es americano, y no es un autor épico. Borges siente claramente la necesidad de inscribirse a sí mismo en una tradición que le otorgue la credibilidad de siglos de historia. Entonces, ¿por qué no la española? Vale decir, nada se nos menciona sobre *El brujo postergado*, que no es sino una reescritura más breve del *Exemplo XI* de El Conde Lucanor. Por lo dicho arriba: el influjo de la mentalidad poscolonial.

En realidad, todos los relatos mantienen relaciones transtextuales muy claras con historias bien conocidas, aunque a menudo la fuente primordial de la que bebe Borges

---

<sup>13</sup> En Williamson, *Borges. Una vida*, Barcelona: Seix Barral, 2007, pp. 64 y ss. Recurriré siempre que sea necesario a esta biografía. De las tres citadas en la bibliografía me parece la más completa.

<sup>14</sup> Me sirvo de este término para referirme a escritores ingleses y americanos.

<sup>15</sup> Esta relación de amor-odio con España se explicará detalladamente más adelante, pero ya podemos entender que se trata del mismo problema que estudiamos aquí: la creación y exaltación de una cultura propia pasa por el rechazo sistemático de los colonizadores.

sea la *Encyclopædia Britannica*: Bill Harrigan no hace sino transmitir de un modo literario la biografía de Billy *the Kid* que aparece en la mencionada enciclopedia, adobada con detalles de algunas películas y de transmisiones de la cultura popular; lo mismo ocurre con *Lazarus Morell*, en la realidad John A. Murrell, etc.

Cabe aclarar aquí que con relaciones transtextuales entendemos la definición que da Genette en su obra *Palimpsestes*<sup>16</sup>: «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos»; en este caso, la relación es manifiesta y no oculta y, por lo tanto, ha de ser denominada —no en el sentido peyorativo que tiene hoy día, sino de manera objetiva, siguiendo los conceptos propuestos por Genette—, *plagio*.

De este modo, Borges empieza a entrever una solución al problema de la tradición en un ámbito poscolonial: la amalgama de diversas tradiciones, unas abiertamente declaradas, y otras, aunque obvias, elocuentemente silenciadas, junto con las nuevas tendencias mitificadoras del ámbito poscolonial americano. Nótese, por ejemplo, que ninguna de las historias acontece en Europa<sup>17</sup> o, si lo hace —como el final de Tom Castro—, es sólo de manera secundaria o como último lance. Todas están ambientadas entre Estados Unidos, Suramérica, o el extremo oriental asiático; es decir: en países poscoloniales cuya cultura atrajo especialmente al maestro argentino durante toda su vida, si bien de una manera bastante platónica y romántica.

Con *Historia universal de la infamia*, por lo tanto, Borges asume la pretensión de escribir un equivalente moderno de una obra épica poscolonial, es decir, la mitificación de un pasado histórico, pero con herramientas nuevas: prosa en vez de verso; el uso de un lenguaje sorprendente; el empleo de técnicas cinematográficas; las metáforas de que se nutrió durante su etapa ultraísta, etc.

Hay, hasta este momento, la siguiente trayectoria: un jovencísimo Borges que pretende ser el Walt Whitman de Argentina, que lo imita sin cesar aunque sabe que ha de buscar otro camino y que complementa con los ejemplos de los poetas del arrabal y la literatura gauchesca, dando todo ello como resultado *Fervor de Buenos Aires* en 1923; un Borges algo más maduro que, en ciertos ensayos de *Discusión* (1932) —*El arte narrativo y la magia*, *La postulación de la realidad*, *La supersticiosa ética del lector*—, empieza a alejarse de esta intención, principalmente porque la considera —como es obvio— un anacronismo, dado que la nueva épica se hace en prosa y poco o nada tiene que ver ya con el concepto originario; y el Borges definitivo, del que hablaré en el siguiente apartado, que abandona toda pretensión y, a través de una solución, si no absoluta al menos práctica, consigue enfrentar un problema que atañe a la literatura del siglo XX hasta nuestros días y encontrar también una hoja de ruta válida.

---

<sup>16</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes: la literatura en segundo grado* (tr. Celia Fernández Prieto), Madrid: Taurus-Altea-Alfaguara, 1989, de *Palimpsestes*, Editions du Seuil, 1962.

<sup>17</sup> Nos referimos a las historias que componen el *corpus* principal de la colección, no a los ejercicios varios del *Etcétera*.

### 1.1.2. Solución: 'El escritor argentino y la tradición' (1953).

A mi juicio, el punto de inflexión explícito es precisamente la conferencia dictada en 1953 en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires y titulada *El escritor argentino y la tradición*. Por supuesto, la práctica viene antes que la teoría, porque en este momento el maestro ya había publicado sus obras canónicas fundamentales: *Ficciones* (1944), que aúna *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y *Artificios* (1944); y *El Aleph* (1949), a las que nos referiremos más por extenso en los siguientes apartados al examinar la propuesta de Borges para enfrentar el problema del posmodernismo, aunque podemos avanzar que este es el momento de máxima madurez del escritor: a través de un desapego evidente de las preocupaciones literarias nacionalistas, la inscripción, subversión y continuación de diversas tradiciones literarias y la experimentación, todo ello sumado a una profunda sensación de libertad que en esos años, tras tanto fracaso, le invade, dan como resultado estas obras que, sin pretensión alguna, marcan un antes y un después en la historia de la literatura.

En la conferencia que comentamos, Borges se refiere al problema del poscolonialismo literario en términos ya bastante desapegados:

«Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición. Mi escepticismo no se refiere a la dificultad o imposibilidad de resolverlo, sino a la existencia misma del problema.»

*Discusión*, p. 188<sup>18</sup>

No olvidemos, sin embargo, que entre este Borges y el que publica *Historia universal de la infamia* en 1935 median dieciocho años y las dos obras libres de todas pretensión —al menos, en el sentido nacionalista— mencionadas arriba. En la primera parte del ensayo Borges se dedica a poner de manifiesto que la poesía gauchesca es tan artificial como cualquier otro género literario, pero que además tiene el defecto de ser en cierto sentido deshonesto, puesto que *nadie* utiliza el lenguaje de que se sirven los poetas gauchescos; así, no puede ser una continuación de la poesía de los payadores<sup>19</sup>. Esto no parece sino un problema añadido al ya presente, puesto que en el tiempo de Borges los payadores prácticamente han desaparecido y el maestro parece estarles

---

<sup>18</sup> Recordamos aquí que esta conferencia se incluye en las ediciones de *Discusión* a partir de 1954 y que la que llega hasta nuestros días es la revisada por el propio autor para Emecé Editores en 1964.

<sup>19</sup> Poetas gauchos cuya poesía derivaba de una conjunción de los metros arromanzados importados por los colonizadores españoles y las canciones tradicionales indígenas, en metro octosilábico generalmente 8A – 8B – 8A – 8B o bien según la estructura del romance. Se llama, por el contrario, poetas *gauchescos* a aquéllos que, posteriormente, imitaron esta métrica para la composición de extensos poemas narrativos con intención epopeica, sirviéndose de un lenguaje artificiosamente popular, puesto que a menudo ni siquiera ellos mismos lo comprendían, y usando constantemente glosarios de términos para este fin. V. Luis Sáinz de Medrano, *Introducción al Martín Fierro*, §1. *Literatura gauchesca*, en José Hernández, *Martín Fierro*, Madrid: Cátedra, 2007.

quitando credibilidad a los que se presentaban como sus sucesores. En otras palabras: se están socavando los fundamentos más sólidos de la frágil tradición argentina del momento.

Pero el ensayo continúa: «La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color argentino me parece una equivocación», y señala, por ejemplo, que en el Alcorán, el libro árabe por excelencia, no aparece ni una sola vez la palabra *camello*. La solución a la que va llegando Borges se deja ver al referirse éste a un cuento concreto recogido en *Ficciones* (1944), pero publicado dos años antes en la revista *Sur*:

«Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, haré un año, escribí una historia que se llama “La muerte y la brújula” que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano»

*Discusión*, p. 196

De hecho, en 1942 ya había aparecido la colección de seis cuentos recogidos bajo el título del último de ellos en ser escrito, *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), y que suponía el primer abandono de sus pretensiones epopeicas hasta el momento—fuera de *El acercamiento a Almotásim*, incluido en *Historia de la eternidad* (1936) y del que hablaremos por extenso en el siguiente apartado—, pero Borges se refiere específicamente a éste relato porque, al haber recurrido a su propia experiencia para prefigurar ciertas poblaciones entre reales y ficticias del sur de Francia, las había dotado de partes de Buenos Aires, cosa que no pasó desapercibida a sus compañeros.

Desde este momento, por lo tanto, el autor se da cuenta de que «la personalidad es inevitable»<sup>20</sup>, y que, por lo tanto,

«Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de

---

<sup>20</sup> Entrevista ‘A fondo’, cit. supra.

tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare»

*Discusión*, p. 202

Y concluye: «Debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo» (p. 203).

A partir de este momento, la escritura borgeana ha alcanzado su momento de mayor madurez, y el que implica a su vez que los estudios literarios contemporáneos encuentren serias dificultades al estudiar obras postcoloniales: éstas han encontrado su solución práctica precisamente en la apropiación, la subversión, y el abandono de las tradiciones occidentales; o, en otras palabras, en su cuestionamiento sistemático. Y es por ello que difícilmente se pueden abordar los estudios literarios contemporáneos desde una perspectiva tradicionalista. En palabras del profesor Navarro (Universitat de València): «Como la literatura latinoamericana se resiste a ser encasillada dentro de los modelos tradicionales de la historia literaria occidental, muchos hispanistas se han mostrado recelosos del debate en torno al postmodernismo»<sup>21</sup>.

El escritor hispanoamericano, en este caso Jorge Luis Borges, se ha apropiado de la tradición que, en realidad, le ha sido legada; sin el respeto que le tendría de saberse continuador de la misma, y con la libertad de haberse producido una especie de solución de continuidad, de ruptura histórica con esta tradición, puede apropiarse de ella, subvertirla, agitarla y redefinirla. El mismo Borges se refiere a los irlandeses como agitadores de la literatura inglesa<sup>22</sup>; lo mismo pudiera decir de los americanos respecto de esa misma cultura inglesa, o de Hispanoamérica respecto de la tradición española.

Porque, en efecto, no descubrimos nada si decimos que escritores como Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Manuel Mujica Láinez, César Vallejo, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, etc. —y podríamos seguir así un buen rato—, han zarandeado despiadadamente los pilares más sólidos de la narrativa y la poesía españolas, poniendo en tela de juicio no sólo la continuidad natural y consecuente de dicha tradición, sino su misma validez.

---

<sup>21</sup> Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Biblioteca Javier-Coy de estudios norteamericanos, Universitat de València (Departament de Filologia Anglesa i Alemanya), 2002, p. 13.

<sup>22</sup> *El escritor argentino y la tradición*, *op. cit.*, p. 201.

## 1.2. «Posmodernismo».

Acotamos aquí el significado que la crítica moderna ha dado a este término a través de una especie de síntesis práctica y tradicionalista de las definiciones de los posestructuralistas franceses que no vamos a mencionar aquí, pues no es el objeto de este trabajo formular un teoría unívoca del término, sino servirnos de una definición conveniente del mismo para aplicarlo al estudio de la obra de Borges. En este caso, reconoceremos como *posmodernismo* estrictamente al fenómeno literario que da comienzo con las vanguardias europeas surgidas a raíz del Modernismo y que consiste precisamente en una subversión total de las premisas básicas de aquél. Poco o ningún lugar a confusión puede haber con el fenómeno que en su día produjo la aparición del Romanticismo. El *posmodernismo* considera toda tradición fijada susceptible de ser sacudida violentamente hasta la base; en este aspecto, el Romanticismo no sería al cabo sino un conjunto de valores estéticos fijos y consolidados por la tradición, por lo que entraría dentro del espectro a evitar por los movimientos postmodernistas. Éste, digamos, es el origen del término. Ahora bien, la constante subversión de las convenciones estéticas anteriores acaba dando lugar a un callejón sin salida: la innovación se hace prácticamente imposible y el escritor se encuentra sin un referente al que recurrir.

### 1.2.1. *Del poscolonialismo al posmodernismo.*

El caso de Borges es paradigmático porque esa aparente «solución de continuidad» entre la tradición occidental y la de los países poscoloniales a que él mismo se refiere<sup>23</sup> permite al escritor suramericano en este caso liberarse de la presión por respetar dicha tradición, dándole plena libertad para enfrentar el problema del posmodernismo desde una perspectiva más amplia, menos convencional, menos —digámoslo así— cohibida.

Mientras en Europa la tendencia se da hacia un rupturismo constante con la tradición, tratando así de formular una nueva estética antes de que la presente esté consolidada, en América se da precisamente una combinación de esta influencia europea con la necesidad a veces incluso inconsciente de consolidar, a priori, una tradición con la que romper. De alguna manera, se trata de la misma solución que da Borges en este aspecto: En primer lugar, la tradición no es importante, e incluso de alguna manera insinúa que el escritor argentino tiene la suerte de no verse atado a una tradición consolidada por siglos de historia, porque ello le da total libertad para enfrentarse a la escritura sin el peso de toda una prescriptiva incuestionable; sería absurdo preguntar a un escritor argentino cómo se ha atrevido a poner en tela de juicio los pilares fundamentales de la tradición española, italiana, francesa, o inglesa. En segundo lugar, sin embargo, afirma

---

<sup>23</sup> v. Borges, 1953, *op. cit.*, p. 199.

que «nuestro patrimonio es el universo»<sup>24</sup>, es decir, que el mismo escritor argentino tiene acceso a todas las tradiciones del mundo, y el mismo derecho a cuestionarlas, replantearlas y continuarlas que cualquier escritor occidental. Este doble influjo constituye, así, un posmodernismo literario paralelo al europeo, a mi juicio.

El profesor Santiago Juan Navarro (Universitat de València) otorga a esta tendencia, que él llama «metaficción historiográfica» una serie de características diferenciales respecto a la cultura europea:

«La recuperación de la marginalidad, el uso de filosofías políticas que dejan espacio a la heterodoxia y a la disidencia, el concepto de la literatura como una experiencia comunal abierta a la participación del lector, y la reescritura paródica de las tradiciones históricas y literarias, con la intención de desmitificar los sistemas de representación dominantes»

Santiago Juan Navarro, 2002, p. 14.

Para referirnos al caso de Borges, sin embargo, precisamos de un término más amplio que el de *metaficción historiográfica* a que se refiere el profesor Navarro y que de alguna manera aún bajo una característica fundamental a todos los escritores suramericanos, pero sobre todo a los posteriores a Borges, ya que la metaficción se refiere únicamente a la reescritura de una obra —relato, novela, episodio histórico— a través de la referencia directa; mientras que Borges se sirve no sólo de los contenidos literarios más conocidos, sino también de las voces pasadas, de las estéticas, de la ficcionalización de contenidos no literarios, etc., y no sólo a través de la reescritura, sino también del *pastiche*<sup>25</sup>, la parodia, la referencia oculta, la cita intertextual y la amalgama.

Mientras que en Europa, por tanto, se da tras las vanguardias una tendencia precisamente al cuestionamiento de las estéticas nacientes y poco consolidadas y a la vuelta hacia un clasicismo literario de raíz realista, en Hispanoamérica se empieza a ver precisamente en esta tendencia clasicista una solución al problema. La reacción de Borges es la de todo escritor hispanoamericano que aún en sus intenciones el mencionado influjo recíproco de rupturismo y consolidación con la tradición:

«Es un hecho, nuestra modernidad contemporánea ha logrado desestabilizar identidades y certezas, y ha puesto definitivamente en tela de juicio lo que es cosa o ente, concebido filosóficamente según el modelo de la presencia. La invención escrituraria se desentiende sin

---

<sup>24</sup> En *El escritor argentino y la tradición*, op. cit., p. 203.

<sup>25</sup> Entendemos por *pastiche* la idea que da Genette en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989, y que parte de la de Proust en *Pastiches et melanges* (1919) como un conjunto de referencias o *plagios* no declarados que, a través de su propia conjunción, conforman una obra literaria nueva e independiente.

traumas del control referencial. Coincide Borges con la renovación vanguardista, pero se separa de ésta cuando exige el corte abrupto y la introducción de lo nuevo sin espacio para la memoria, al revalidar para sí el derecho de incursionar sin trabas en el inmenso territorio de la cultura occidental. O sea en el pasado de la tradición»

Rosa María Ravera, 1999, p. 275<sup>26</sup>

Por eso creo que se puede trazar una relación directa entre el problema poscolonial y el nacimiento de una nueva comprensión de las cuestiones posmodernas. Precisamente a consecuencia de esta desconfianza en la reconstrucción constante, en la constante innovación y ruptura por parte de las tradiciones europeas, éstas regresan a la inscripción sumisa en la tradición propia, únicamente con tímidas incursiones en la introducción de sistemas foráneos en el propio, que no suponen en cualquier caso confrontación directa con el problema posmoderno puesto que se han dado siempre en la historia de la literatura.

No estoy del todo de acuerdo, sin embargo, con el análisis de la profesora Ravera. Borges no regresa al pasado de una tradición justamente porque no se siente —como cualquier otro escritor suramericano— continuador directo de ninguna tradición específica, sino más bien «heredero» de diversas tradiciones que, en cualquier caso, han de servir para dar continuidad a todas, y a ninguna de una manera clara y directa.

En *La muralla y los libros*<sup>27</sup>, Borges deja entrever su postura hacia la tradición, más bien escéptica en cuanto a la respetabilidad que merece: «Acaso la muralla fue una metáfora, acaso Shih Huang Ti condenó a quienes adoraban el pasado a una obra tan vasta como el pasado, tan torpe y tan inútil» (p. 16); un poco antes nos ha explicado que estos idólatras del pasado basaban su respeto en la conservación de los libros más antiguos: «Quienes ocultaron los libros fueron marcados con un hierro candente y condenados a construir, hasta el día de su muerte, la desaforada muralla» (p. 16).

De alguna manera, el pasado no tiene la importancia que el peso de siglos de fosilización le ha otorgado. A través de la idea del *regressus in infinitum*<sup>28</sup>, Borges llega a la conclusión de que el tiempo no tiene ningún sentido, de que todas las obras producidas a lo largo de los siglos no existen sino en nuestra contemporaneidad, y por lo tanto merecen el mismo tratamiento que las modernas y no tienen ningún valor añadido. Por supuesto, y como ya hemos remarcado arriba, esta postura del maestro no es absoluta, dado que no es difícil darse cuenta de que él mismo otorgaba un peso a la tradición que era incapaz de asimilar a una obra de su tiempo.

---

<sup>26</sup> Rosa María Ravera (Universidad de Buenos Aires), *Aspectos posmodernos (y también modernos)* de la narrativa de Borges, en *El siglo de Borges* (tomo I): *Retrospectiva – Presente – Futuro* (ed. A y F. de Toro: Leipzig-Winnipeg, 1999), Madrid: Iberoamericana, 1999.

<sup>27</sup> En *Otras inquisiciones* (1952); me sirvo de la edición de Jorge García, Destino-Emecé, Barcelona, 2007, pp. 13-18.

<sup>28</sup> Idea platónica basada en el supuesto de que el hombre ya ha ejecutado todos los actos que podía concebir, y que, por lo tanto, lo que hace ahora es sólo repetir lo que otros han hecho.



Lo que sí le aporta esta concepción filosófica del tiempo es la idea de que, en el fondo, la literatura no es sino una reescritura constante, de que no se puede aportar ninguna idea nueva y que, por lo tanto, tenemos que resignarnos a anotar, a comentar, a intentar dar un minúsculo paso más en torno al desarrollo de una idea u otra. La comprensión del mundo se basa en nuestra propia experiencia y, por lo tanto, lo que un hombre puede razonar ya está razonado, ya ha sido reflexionado y expresado infinita y *circularmente* —repetitivamente— a lo largo de la Historia.

Ahora bien, la reformulación del pasado, o su comentario, pasa por la elección —a menudo circunstancial y no voluntaria— de uno o diversos *pasados*, es decir, una o diversas tradiciones. En este sentido, el siguiente apartado (§ 2. *El uso de la tradición*) irá dedicado a analizar sucintamente cuáles son las tradiciones que sirven de legado y material de trabajo para Borges, y de qué manera lo hace cada una de ellas.

### 1.2.1. *Solución: Intertextualidad.*

Partiendo de esa misma idea de que el concepto de *originalidad* o *innovación* conlleva una paradoja en sí mismo, debido a que la literatura es un ente circular, la única solución posible pasa por la recreación, como venimos diciendo. La recreación tiene, vale decir, diferentes niveles. Podemos hablar de una recreación del contenido de una ficción (metaficción) o de un texto determinado (metatextualidad). Ahora bien, me parece que el caso de Borges es paradigmático porque va más allá de este tipo de recreaciones: hace de la obra literaria un ente que por sí mismo no sólo alude a toda otra serie de textos, sino que nos da información, o estudia por sí mismo, las relaciones que la nueva obra mantiene con sus precedentes. Es decir, no sólo recrea y amalgama ficciones, ideas, hechos reales e incluso estilos, sino que una parte importante del contenido del resultado pasa por el mismo análisis de las relaciones entre estos textos.

Según la concepción original de Julia Kristeva en *El texto de la novela* (1970)<sup>29</sup>, no hay escritor que no haya sido lector; las relaciones entre el texto escrito y las lecturas que, por lo tanto, lo han precedido, es lo que conocemos como *intertextualidad*. Creo que la siguiente definición servirá por el momento para salvar el contenido de este apartado, cuyo propósito es el de demostrar que Borges encuentra, al margen de la teoría literaria occidental, la misma solución que ésta al problema posmoderno de la innovación literaria:

«The theory of intertextuality insists that a text (for the moment to be understood in the narrower sense) cannot exist as a hermetic or self-sufficient whole, and so does not function as a closed system. This is for two reasons. Firstly, the writer is a *reader of texts* (in the broadest

---

<sup>29</sup> Me sirvo de la edición de Jordi Llovet para Lumen, Barcelona, 1974, citada en la bibliografía.

sense) before s/he is a creator of texts, and therefore the work of art is inevitably shot through with references, quotations and influences of every kind» (el subrayado es mío)

*Intertextuality: Theories and practices*, p. 3<sup>30</sup>

Abundaremos más en esta cuestión en el apartado dedicado a estudiar específicamente la intertextualidad *de* y *en* Borges (§3 La intertextualidad en Borges). De momento, trazaremos una sucinta trayectoria en la evolución de esta idea hasta su madurez a través de algunos ensayos del propio autor.

Ya en *Inquisiciones* (1925), libro de ensayos que Borges se negó a reeditar en vida, y que escamoteaba de sus bibliografías, surge el concepto de negar al sujeto como ente individual, a través de una reinterpretación radical de las ideas comunistas de Macedonio Fernández en las tertulias que él mismo organizaba en el *Café La Perla*<sup>31</sup>, mezcladas con lecturas de Berkeley y Schopenhauer que Borges frecuentaba ya desde que aprendiera alemán hacia el año 22. Nos referimos al ensayo *La nadería de la personalidad*:

«Pienso probar que *la personalidad es una trasoñación*, consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal. Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de *las más díscolas tendencias de hoy*.»

*La nadería de la personalidad, Inquisiciones*, p. 36<sup>32</sup>

A pesar de lo presuntuoso del estilo —que, aunque justificado por su juventud, Borges lamentará el resto de su vida— empezamos a ver una voluntad de aplicar a la creación literaria las ideas filosóficas que niegan el subjetivismo para llegar a la conclusión de que no es posible la escritura genuina y aislada. En realidad, este primer «intencionario», como el propio autor lo llama, surge de una reacción contra las premisas del ultraísmo y en general de todos los movimientos de vanguardia del momento, que situaban la innovación y la originalidad de una obra por encima de cualquier otra cualidad literaria —de ahí ese guiño a «las más díscolas tendencias de hoy.»

El ensayo continúa con una larga disertación entre literaria y filosófica, aunque lo importante ya está dicho. En *La encrucijada de Berkeley*, más adelante en el mismo tomo (*Inquisiciones*, 1925), Borges explica la génesis de *La nadería de la personalidad*

---

<sup>30</sup> Worton-Still, *Intertextuality: theories and practices*, Manchester University Press, 1990.

<sup>31</sup> V. Williamson, *op. cit.*, p. 121 y ss.

<sup>32</sup> Borges, *Inquisiciones* (1925), Salamanca: Alianza editorial, Biblioteca Borges, 1995.

a través de sus lecturas de Berkeley y el idealismo. No nos detenemos más en este punto, porque, como vemos, se trata de una primera incursión en esta tendencia.

De alguna manera, las ficciones de Borges siempre son apócrifas. Recordemos que, ya en *Historia universal de la infamia* (1935), todos los relatos partían de un antecedente, o bien real, o bien ficcional, o bien legendario. El mismo Borges las define, en el prólogo a la edición de 1954, como «el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias»<sup>33</sup>. En cierta manera, *Historia universal de la infamia* es un primer intento por parte del autor por apropiarse de varias tradiciones, lo que de alguna manera también justifica su total derecho a hacerlo, como decía en *El escritor argentino y la tradición*.

Sin embargo, antes de llegar a esta primera tentativa de metaficción, Borges ya teoriza en dos ensayos de *Discusión* (1932) acerca de las posibilidades literarias del juego metaficcional y metatextual. Dichos ensayos son *La supersticiosa ética del lector* y *El arte narrativo y la magia*<sup>34</sup>. De ellos me parece oportuno extraer aquí algún fragmento concreto y comentarlo, porque sin duda en este caso fue el maestro más ambicioso en la teoría que en la práctica.

El primero concluye con el miedo o el consuelo de que la literatura acabe por extinguirse a sí misma si se concentra únicamente en la forma, pues la recreación de un estilo no basta para aportar nada al sistema literario si no conlleva también una recreación del contenido: «Ya se practica la lectura en silencio, síntoma venturoso [...]. De esa capacidad sigilosa a una escritura puramente ideográfica —directa comunicación de experiencias, no de sonidos— hay una distancia incansable, pero siempre menos dilatada que el porvenir» (p. 63).

En el segundo, Borges admite dos tipos de causalidad: una para el mundo real —imposible, según sus propias palabras— y otra para la narración ficcional. El dato interesante aquí es que en la causalidad ficcional influye de manera determinante toda la literatura anterior. Por ejemplo, el hecho de que en una narración pueda aparecer un centauro (p. 105), una sirena (p. 106) o una ballena blanca gigante (p. 110) es perfectamente posible no sólo porque apelamos a un pacto de ficción implícito entre texto lector, sino porque la misma tradición nos provee de antecedentes que perdonan esas transgresiones del realismo. Así:

«Que un hecho temible pueda ser atraído por su mención, es impertinente o inútil en el asiático desorden del mundo real, no así en una novela, que debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior»

*Discusión*, 1932, p.113.

<sup>33</sup> *Historia universal de la infamia*, (1935), Barcelona: Emecé-Destino, 2004, p. 10.

<sup>34</sup> En *Discusión* (1932), Salamanca, Alianza editorial, Biblioteca Borges, 2007; pp. 57 y ss. // 102 y ss.

Sin embargo, estas pretensiones teóricas no encontrarán su aplicación práctica en un nuevo método de enfrentarse a la creación literaria hasta *Ficciones* (1944) o, mejor dicho, hasta *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). Pero comentemos antes un primer germen de esta madurez narrativa.

En 1936, Borges publica un libro de ensayos cuya preocupación central viene a ser una reinterpretación de las paradojas de Zenón a través de las ideas de Hume, Berkeley y Schopenhauer. Como último ensayo, sin embargo, el maestro adjunta una reseña bibliográfica sobre una aparente novela escrita en la zona del Indostán: *The approach to Al-Mu'tásim* de cierto Mir Bahadur Alí<sup>35</sup>. Tradicionalmente se ha insistido en la idea de que ésta es la novela que Borges hubiera querido escribir y jamás escribió. En la nota se analizan las fuentes, que van desde «Wilkie Collins» al «ilustre persa del siglo XII, Ferid Eddin Attar» (p. 161), y el género, entre policial y místico<sup>36</sup>, lo que lo acercaría a «Chesterton». Tras una descripción del argumento, Borges vuelve al estudio de los textos que han influido en *El acercamiento a Almotásim* a través de las citas de ciertos eruditos reales o ficticios.

En realidad, lo que el maestro está proponiendo no es sino un enrevesado juego intertextual: la novela no existe, aunque sí la reseña, que se centra precisamente en detectar paralelismos con otras obras existentes, como una suerte de estudio interreferencial imposible. Este punto será estudiado con más detalle en el apartado §3. La intertextualidad en Borges; de momento sirva para poner de manifiesto este paso adelante en el descubrimiento por parte del maestro de las múltiples posibilidades que ofrece el juego intertextual.

Y así llegamos a *Ficciones*, obra maestra que explota totalmente las posibilidades de la auterreferencia, la metaficción, la metatextualidad, la intertextualidad, la cita, el pastiche<sup>37</sup>, etc. Para no ahondar demasiado, porque se estudiará debidamente en el §3, destacaremos aquí solamente el reconocimiento explícito que hace el propio Borges en el prólogo de haber dado con la solución al problema posmoderno: es inútil perder tantísimo tiempo en escribir vastos libros, porque alguien ya habrá dicho las mismas cosas mucho mejor, de manera que hemos de limitarnos al comentario, a la ampliación y a la recreación; en palabras del maestro:

«Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en unos pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario.»

*Prólogo a 'El jardín de senderos que se bifurcan', 1941*<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Como curiosidad, señalar que la traducción literal de este nombre sería algo así como Don Valiente de Alá, nombre evidentemente falso.

<sup>36</sup> Recordemos que una conjunción de *policial* y *místico* sería el género perfecto para aquel relato al que se refería Borges en *El escritor argentino y la tradición* (§1.2): *La muerte y la brújula*.

<sup>37</sup> Estos conceptos se han ido definiendo según su aparición a lo largo del estudio.

<sup>38</sup> En *Ficciones*, Barcelona: Destino (Emecé), 2009, pp. 9-10.

Evidentemente, el lector se percibe rápidamente de que esta idea germina de manera casi inconsciente en *El acercamiento a Almotásim*. Pero el maestro va aún más lejos: «Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios»<sup>39</sup>. Ahora ya sí hemos entrado de lleno en la posmodernidad, y al mismo tiempo la hemos superado: Borges se sirve de múltiples tradiciones para crear una suerte de criptografía personal, que le servirá para autorreferenciarse, aludiendo así, al mismo tiempo, a todas las tradiciones de las que se ha adueñado.

El profesor Fernando de Toro (University of Manitoba) lo explica de la siguiente manera:

«*Ficciones* introduces Post-Modernity and it closes it at the same time. After *Ficciones* Borges himself states that writing is circular and that he only writes notes on what has been written. In fact, most of the *metafictional* comments found disseminated throughout his work address the double question of closure/re-writing. Borges, from the very beginning of his writing, was fully aware of the changes *his* writing was introducing»

Fernando de Toro, *Borges and the End of Post-Modernity*, 1999<sup>40</sup>

Pero dejamos el análisis a fondo de estas cuestiones para el apartado §3. La intertextualidad en Borges, puesto que antes me parece pertinente aclarar qué uso hace Borges de las tradiciones en las que se inscribe.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>40</sup> Fernando de Toro, *Borges and Rulfo: The paradigms of modernity and post-modernity*, en *El siglo de Borges* (tomo I): *Retrospectiva – Presente – Futuro* (ed. A y F. de Toro: Leipzig-Winnipeg, 1999), Madrid: Iberoamericana, 1999.

## 2. EL USO DE LA TRADICIÓN.

En este apartado nos ocuparemos brevemente de ver en qué tradiciones se ubica Borges para formar esta amalgama de que se nutrirá para su recreación. En el sentido tradicionalista de la palabra, podríamos decir que este apartado se ocupa del estudio a grandes rasgos de las *fuentes* de la obra de Borges a partir de las diversas tradiciones literarias que conforman su influjo personal.

### 2.1. Las tradiciones de Borges.

#### 2.1.1. Española.

La relación de Borges con la cultura española es, como se ha señalado en el primer apartado (§1.1), ambigua. Por un lado tenemos la innegable influencia que recoge de los clásicos castellanos, su declarada admiración por Quevedo —al menos durante su juventud—, y su extraño apostolado voluntario hacia la figura de Rafael Cansinos Assens<sup>41</sup>; por otro, sus a menudo controvertidas posturas hacia la tradición española, como el decir que «el *Quijote* siempre fue un libro inglés para mí, igual que la Biblia, y al principio la versión castellana me pareció una mala traducción de la inglesa»<sup>42</sup>.

Este caso concreto, sin embargo, se refiere ya a la voluntad de Borges de encontrar una voz diferenciada dentro del mismo campo de las letras hispánicas a través de su conocimiento y adaptación de la lengua inglesa, que trataremos en el siguiente subapartado. En realidad, la mayoría de posturas «contra» la tradición española obedecen precisamente al problema poscolonial con el que Borges ha de lidiar, como hispanoamericano, sobre todo durante su juventud: la reafirmación de la identidad propia pasa por el rechazo de la identidad colonialista.

Así se muestra sobre todo en algunos de sus primeros ensayos, recogidos en *Inquisiciones* (1925), donde, entre exámenes de Quevedo, Unamuno, Gómez de la Serna y Cansinos Assens, encontramos una *Queja de todo criollo*, un análisis de *La criolledad en Ipuche*, etc. En todo caso, la etapa más criollista de Borges no pasaba, lingüísticamente, más que por la escritura de palabras como «soledá», «criolledá», o algunos lunfardismos. Lo que sí desdeñó siempre fueron los preceptos de la academia, quizá por concebirlos como las normas arbitrarias de un sistema centralista que no tenía en cuenta —en aquel momento— las convenciones dialectales de Hispanoamérica.

Ello se percibe en «Las alarmas del doctor Américo Castro», en *Otras inquisiciones* (1952), donde Borges desdeña los preceptismos absurdos y los academicismos, sobre

---

<sup>41</sup> Escritor sevillano de la Generación de 1914 que organizaba tertulias en ciertos cafés de Madrid y participó activamente en varias revistas de Vanguardia, siendo uno de más fervientes seguidores del movimiento ultraísta en España.

<sup>42</sup> En Soler Serrano, *A fondo: Jorge Luis Borges*, 8 de setiembre de 1976, consultable a través de <http://vimeo.com/57778062>.

todo si vienen del otro lado del charco. Además, lanza algunas observaciones puntuales sobre el propio idioma español: «El hecho es que el idioma español adolece de varias imperfecciones (monótono predominio de las vocales, excesivo relieve de las palabras, ineptitud para formar palabras compuestas) pero no de la imperfección que sus torpes vindicadores le achacan: la dificultad. El español es facilísimo. Sólo los españoles lo juzgan arduo.»<sup>43</sup>

Aún así, como decimos, la posición del maestro con, ya no sólo el idioma, sino el mismo carácter español, es ambivalente. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento, extraído de *Nuestro pobre individualismo*<sup>44</sup>: habiendo citado dos frases del *Quijote*, a saber, «allá se lo haya cada uno con su pecado» y «no es bien que los hombres honrados sean verdugos de otros hombres, no yéndoles nada en ello», Borges reflexiona lo siguiente: «Más de una vez, ante las vanas simetrías del estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España; estas dos líneas del *Quijote* han bastado para convencerme del error.» La acusación, si se quiere, es tan arbitraria como la refutación, pero sirven para ilustrar esta reivindicación argentina a través del rechazo de lo español.

Este tipo de afirmaciones más o menos arbitrarias se corresponden con el *idealismo* de Borges, que, a partir de una idea general sobre la validez de una lengua, trata de justificar dicha validez a partir de tres o cuatro rasgos distintivos presumiendo de antemano que éstos han de ser *buenos* o *malos* per se. Un ejemplo similar encontramos en *Nathaniel Hawthorne*<sup>45</sup>, donde Borges se ocupa de «la doctrina del psicólogo Jung que equipara las invenciones literarias a las invenciones oníricas, la literatura a los sueños» y aclara que dicha doctrina «no parece aplicable a las literaturas que usan el idioma español, clientes del diccionario y de la retórica, no de la fantasía», aclarando además que esta tarea es más aplicable a las literaturas de América del Norte, que, como las de Inglaterra o Alemania, «son más capaces de inventar que de transcribir, de crear que de observar» (p. 118)<sup>46</sup>.

No siempre fue así, sin embargo: en 1923 un todavía muy europeizado Jorge Luis Borges le escribe una carta llena de admiración a un ya consagradísimo Miguel de Unamuno, pidiéndole su parecer sobre *Fervor de Buenos Aires*, que don Miguel no contestó —pese a lo cual Borges le dedicó de todos modos un ensayo en *Inquisiciones*. A partir de este momento, Borges no admitirá ni un solo español contemporáneo como influyente en él (a parte de Rafael Cansinos Assens, lo que no es sino una mascarada de un anciano-niño que no desiste de querer consagrar al que fue su primer maestro).

Quizá la cercanía, el excesivo conocimiento e incluso diríamos que hasta ubicación del escritor respecto a la cultura española fueron los que propiciaron precisamente esta

---

<sup>43</sup> En *Otras inquisiciones*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 61 y ss.

<sup>45</sup> En *Otras inquisiciones*, *op. cit.*, pp. 85-119.

<sup>46</sup> Recordemos aquí que este ensayo fue en realidad la primera de una serie de conferencias que Borges dictó en Estados Unidos y cuyo motivo era un *repaso de la literatura norteamericana* desde los orígenes a través de diversos autores.

poca idealización de lo español. Todo lo contrario a lo que ocurre en el ámbito de la tradición inglesa. Digamos que Borges heredó totalmente la tradición española, pero ésta no le otorgaba una identidad diferencial clara, mientras que sí lo hacía la inglesa sumada a la española, ya que el dominio del inglés era muy escaso en la Argentina del momento e incluso la influencia de dicha cultura no está aún hoy nada clara.

### 2.1.2. Inglesa.

La relación de Borges con Inglaterra y la lengua inglesa tiene una tradición familiar a través de su abuela paterna, Frances Haslam, de modo que gran parte de la familia por parte de padre hablaba inglés, e incluso el propio Borges tuvo una institutriz inglesa, Miss Tink, de modo que el escritor era absolutamente bilingüe. Con la lengua, además, la familia paterna le legó «el orgullo de la sangre inglesa»<sup>47</sup>, y aunque el propio Borges asegura que su padre solía bromear sobre esta ascendencia con su frase: «La gente habla tanto de los ingleses... y, al fin y al cabo, ¿qué son los ingleses? Unos chacareros alemanes»<sup>48</sup>, podemos presumir fácilmente que esto no era sino otra forma de ufanía, y difícilmente imaginaremos a Borges aceptando esta broma de alguien ajeno a la tradición.

Junto con la española, la inglesa es, a los ojos del maestro, la tradición que ha poblado América, lo que de algún modo le hace heredero de las dos culturas coloniales más importantes: un criollo cien por cien, lo que también es otra forma de orgullo para la familia: «percibir o no los matices criollos es quizá baladí, pero el hecho es que de todos los extranjeros (sin excluir, por cierto, a los españoles), nadie los percibe sino el inglés.»<sup>49</sup> Ello sería debido «a que el inglés es idioma imperial, vale decir, idioma que corresponde a casi todos los destinos humanos, a las maneras más diversas de ser un hombre.»

Borges no duda jamás de la superioridad de la lengua inglesa sobre las demás, incluida la española. La justificación es casi una fruslería: «El inglés es superior debido a que tiene gran libertad para formar palabras compuestas, y porque la formación de adverbios se produce con una partícula mucho más corta que el *-mente* castellano, que es casi otra palabra»<sup>50</sup>. Pobre justificación, sin duda, pero que nos da una idea de la idealización que hacía Borges de esta cultura y de su idioma.

No olvidemos que esta idealización puede deberse a que no era lo habitual en Buenos Aires el conocer otra lengua además del castellano, y en todo caso, de serlo, ésta no era el inglés de los clásicos sino otras: el italiano y el portugués eran mucho más corrientes

---

<sup>47</sup> En *A fondo: Jorge Luis Borges*, 23 de abril de 1980, con motivo de la entrega del Premio Cervantes.

<sup>48</sup> Respuesta a la encuesta «América y el destino de la civilización occidental», en *Nosotros* (abril de 1936; en *Textos recobrados 1931-1955*).

<sup>49</sup> En «Sobre *The Purple Land*», *Otras inquisiciones*, (1952), ed. Jorge García (U. de Girona), Barcelona: Destino (Emecé), 2007.

<sup>50</sup> En *Edoctum, Encuentro: Jorge Luis Borges*, 6 de julio de 2012.



entre el vulgo. Una notable excepción a esta regla fue Norah Lange, de ascendencia escandinava e inglesa, a la que Borges, seguramente por estos dos factores añadidos, también idealizó gran parte de su vida, aunque no entraremos ahora en estos detalles porque lo que tratamos de reflejar aquí es que el maestro mitificaba tal vez de manera algo inocente este rasgo suyo. El inglés de Borges era el que había cultivado en la «biblioteca de ilimitados libros ingleses», por lo que no es sorprendente que se diera, de alguna manera, esta concepción básicamente literaria de la lengua. No olvidemos el extrañamiento que invade a Borges en su primer viaje a Estados Unidos, cuando se da cuenta de que «los albañiles, la señora de la panadería, los vagos de las calles, hablaban inglés»<sup>51</sup>.

En el fondo, Borges quiere ser un escritor inglés en lengua castellana. El idioma insular le dará un rasgo diferencial que le servirá para encontrar, de alguna manera su propia voz dentro del panorama de las letras castellanas. Como no es el propósito de este apartado un estudio lingüístico exhaustivo sobre el influjo del inglés en el lenguaje literario de Borges, citaremos, a modo de curiosidad, sólo un ejemplo: el uso del *gerundivo sajón*:

La construcción latina con *-ns / -ntis* desapareció en su paso a las lenguas romances, perviviendo sólo en sustantivos formados a través del sufijo *-nte* (amante, doliente, etc.). Actualmente se traduce por ‘*que (hace algo)*’<sup>52</sup>. Algo similar ha ocurrido en el inglés con respecto a las lenguas germánicas anteriores (incluido el alemán actual), si bien su *-ing* es mucho más efectivo hoy día y aún permite la construcción de palabras semiverbales: *a fading star*<sup>53</sup>, por ejemplo, se traduce por ‘una estrella que se apaga’; *a dying man*, es ‘un hombre que muere’ (aunque vuélvase a notar que podemos traducir por ‘muriente’ o ‘moribundo’).

El uso del gerundivo sajón es paradigmático en Borges, que parece concebir ciertas locuciones en inglés: recordemos aquí, por ejemplo, el caso de *El jardín de senderos que se bifurcan*, título extravagante y desde luego cacofónico al oído castellano, con esa sorprendente oración de relativo; sin embargo *The garden of bifurcating ways* parece un título mucho más natural.

En efecto, se puede hacer notar también que las referencias a que normalmente recurre Borges como punto de partida inventado del que nacen sus ficciones, son inglesas: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* parte de un supuesto artículo de *The Anglo-American Cyclopaedia*; *Herbert Quain*, trasunto del propio Borges, es irlandés o inglés; *El jardín de senderos que se bifurcan* está extraído de una *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart, etc.

Y, además, tenemos los géneros predilectos de Borges: el poema, el cuento y el ensayo. Los tres, sin ahondar demasiado en razonamientos, tienen una tradición mucho más arraigada en la cultura inglesa que en, por ejemplo, la española. En efecto, el

---

<sup>51</sup> En Williamson, 2007, p. 351 y ss.

<sup>52</sup> Nótese aquí que también *amante*, por ejemplo, puede traducirse como «que ama», etc.

<sup>53</sup> Del poema *The Hollow Men*, de T. S. Eliot.

cuento se ha desarrollado hacia una única ramificación de este género: el relato infantil, y en caso de haber otros, no tienen la carga filosófica seria de los relatos nórdicos, simplemente porque el género no ha sido concebido jamás así en nuestra tradición. Tampoco el ensayo, aunque hayamos tenido muchos célebres ensayistas; ello se debe a que generalmente se ha concebido el género ensayístico en la tradición española como un apoyo teórico a la praxis literaria, y no como un género literario en sí mismo. Y, por último, si bien es cierto que la poesía un lugar destacado en nuestras letras y que muchos de los mejores poetas de la historia han sido españoles, el Siglo XX ha abominado sistemáticamente de la poesía de tipo épico-elegíaco, que precisamente será la predilecta de Borges sobre todo desde su madurez hasta el final de sus días.

Todo ello viene a indicarnos que Borges se ve a sí mismo como un escritor inglés en lengua castellana, lo que de alguna manera ayudaría a reafirmar una identidad individual al no inscribirse en la tradición española, superando así el problema poscolonial, y también el posmoderno al continuar ya sea por obligación la propia tradición española encontrando un nuevo camino, puesto que un escritor en lengua castellana no puede desligarse de dicha tradición.

### 2.1.3. *Francesa.*

Borges desdeñaba la lengua francesa. Era la única a la que le concedía aún menos gracia que al español. Como siempre, ello tiene que ver con motivos extralingüísticos. Recordemos que Borges pasó una larga temporada en Ginebra durante su adolescencia; su padre buscaba allí un remedio para su ceguera degenerativa, que no encontró. También allí el joven Borges halló un ambiente más propicio que el Buenos Aires de los «malevitos» para un joven inexperto en la vida, devorador de libros, algo enclenque y enfermizo, y con excesiva sensibilidad y educación. Sin embargo, al principio tuvo serias dificultades con el idioma, lo que le costó un curso, e incluso estuvo a punto de ser invitado a abandonar la escuela. Ello puede haber ayudado a que un idioma al que sí concederemos la característica de ser, a los oídos hispanófonos, algo recargado y cursi, provocara un rechazo inmediato en un joven que, como decimos, tuvo algunas dificultades para aprenderlo correctamente.

No obstante, lo que fascinaba a Borges de Francia es —quizá también con ciertos tintes de idealización y arbitrariedad— su vastedad literaria:

«Usted puede decir —con un error evidente, desde luego—: Inglaterra, Shakespeare; España, Cervantes; Alemania, Goethe. Pero no puede decir Francia y luego un nombre, porque si dice: Francia, Voltaire, aún

falta mucho; o Francia, Hugo; o Francia, Verlaine. De modo que la literatura francesa es de las más ricas del mundo.»<sup>54</sup>

Y, en *La paradoja de Apollinaire*<sup>55</sup>, Borges ya anuncia esa concesión a las letras francesas, de modo que está apuntando a un rasgo idealizador, típico en las definiciones del maestro: «Con alguna evidente salvedad (Montaigne, Saint-Simon, Bloy), cabe afirmar que la literatura de Francia tiende a producirse en función de la historia de esa literatura. [...] Hacer escarnio de esa premeditación no es difícil; conviene recordar, sin embargo, que ha producido la literatura francesa, acaso la primera del orbe» (p. 248).

Pero ya en *A propósito de un homenaje a Francia*<sup>56</sup>, Borges se permite extrapolar esta riqueza literaria al propio idioma francés, del que, como decimos, no gustaba: «la literatura francesa está no sólo en los libros franceses, sino en su mismo idioma, de suerte que bastaría hojear un diccionario para sentir esa intensa vocación literaria de la lengua francesa» (p. 270). Vemos de nuevo cómo una sola característica más o menos arbitraria sirve para catalogar una tradición lingüística y literaria.

#### 2.1.4. Alemana.

A diferencia de lo que ocurre con Inglaterra y su lengua, que, como hemos visto, suponen un rasgo diferenciador del que Borges parece sentirse muy orgulloso, Alemania y su idioma tienen una relevancia cambiante en la literatura borgeana, que sólo rescata la poesía de Heine y la de Schiller, y los relatos de Kafka escritos en alemán —además de, por supuesto, la filosofía de Schopenhauer y de Kant<sup>57</sup>—, y no presta ninguna atención a la importante novelística alemana del s. XX<sup>58</sup>. La poesía expresionista también resultará un género agradable a los ojos del maestro, llegando incluso a realizar una antología en los años 20, mientras colaboraba en revistas europeas.

En *Dos libros*<sup>59</sup>, sin embargo, Borges niega la supuesta pureza que se le concede al idioma alemán, lo que viene a marcar la primera distancia en ese ámbito; y, pese a ello, varias décadas después, hablará del alemán como a obra capital de la literatura alemana<sup>60</sup>, más allá de cualquier obra literaria. Digamos que, en la persona de Borges, el

---

<sup>54</sup> En *A fondo: Jorge Luis Borges*, 8 de setiembre de 1976.

<sup>55</sup> En «Los Anales de Buenos Aires», *Textos recuperados 1931-1955*, pp. 247 y ss.

<sup>56</sup> En «La Nación» (conferencia dictada el 16 de diciembre de 1962), *Textos recuperados 1956-1986*, pp. 255-272.

<sup>57</sup> Si bien de este último despreciaba profundamente la prosa.

<sup>58</sup> Aunque recordemos que, en general, Borges no era lector de novelas por considerarlas «un género demasiado vasto, demasiado abundante en superficialidades» (En *Entrevista A fondo: Jorge Luis Borges*, op. cit., 1980).

<sup>59</sup> *Otras inquisiciones* (1952), op. cit., pp. 194-201.

<sup>60</sup> «Al idioma alemán», en Borges, *Poesías completas, completa*, ed. Sara Luisa del Carril, Barcelona: Destino (Emecé), 2009, p. 366.

paso de la idealización juvenil a la relativización madura se da exactamente al revés, tendiendo mucho más a relativizar, a analizar fríamente, en su juventud, que en su vejez, donde parece conformarse con dos o tres rasgos idealizadores de cada cosa, limitándose a repetir esa idea recurrente cada vez que es interpelado sobre el tema. Aunque lo que sí concede a esta tradición es el hecho de haberla buscado él sólo, por pura inclinación.

Durante los años 40, el malestar de Borges con la situación en Alemania se manifiesta esencialmente en dos cuentos: *El milagro secreto* y *Deusches Requiem*<sup>61</sup>. El primero parece una versión judía del *Fausto* de Goethe, lo que supondría una especie de «venganza», aunque éste no es ni mucho menos el tema del cuento; además, el personaje de Jaromir Hlavík recuerda en varios momentos al propio Borges, sobre todo en la descripción de la obra del personaje ficticio, *Vindicación de la eternidad*, lo que nos indicaría que Borges se está identificando, de algún modo, con el oprimido pueblo judío. En el segundo, por el contrario, el personaje ficticio Otto Dietrich zur Linde parece ser también Borges, que de alguna manera trata, en este relato, de relativizar las acciones de los alemanes a través de las teorías de Spengler, Nietzsche y Schopenhauer, sobre la indefectibilidad de nuestros actos y su propia concatenación. En realidad, como vemos, la influencia primordial de la cultura alemana en la obra de Borges es la filosofía contemporánea desde Schopenhauer. Ello no es extraño si admitimos que, en filosofía, los dos últimos siglos han pertenecido a Alemania.

Lo que vemos, en realidad, ese «impulso» hacia la lengua alemana al que se refiere el maestro, no es de alguna manera sino la inquietud poscolonial de un joven que busca en los antepasados de Inglaterra una especie de mitología que le ayude a recrear su identidad. No en vano, el maestro se puso a estudiar, ya en su vejez, las intrincadas declinaciones del anglosajón antiguo.

#### 2.1.5. Orientales.

De las tradiciones orientales, Borges rescata pocas cosas: La poesía japonesa, la prosa poética china, las *Mil y una noches*, el Alcorán, el *Rubayyat* de Omar Jayyam, también muy admirado y traducido por su padre, y las tradiciones orales de la antigua Persia y el Indostán. Muy en particular, un libro de cuentos que llega a manos de Borges hacia finales de los años 20, llamado *Cuentos del Turquestán*, en una edición traducida del túrquico al ruso y de éste al alemán<sup>62</sup>. Dicha colección deja una profunda huella en el maestro, que descubre el relato fantástico alegórico que prescinde de la causalidad. Hay unos hechos, de ellos se desprende una historia, pero la moraleja no queda clara y en ningún caso es absoluta.

---

<sup>61</sup> Respectivamente en *Artificios* (1944), dentro de *Ficciones*, p. 171; y en *El Aleph* (1949).

<sup>62</sup> V. Williamson, p. 204. La referencia es correcta, v. *Cuentos del Turquestán*, en *Textos recobrados 1919-1929*, pp. 260-263.

A partir de aquí, podemos encontrar ensayos como *La penúltima versión de la realidad*, *La supersticiosa ética del lector*, *El arte narrativo y la magia*, o *Magias parciales del Quijote*<sup>63</sup>; éste último, el más maduro, no es sino una aplicación de la idea de *magia* que Borges ha ido conformando hasta el año 1952; los anteriores, sin embargo, son un descubrimiento paulatino de la causalidad ficcional, reflejo de la imposible causalidad real. Esto es precisamente lo que la *magia* significa para el maestro: la relación entre causas y efectos, imposible en la realidad —recordemos las ideas de Schopenhauer al respecto— pero necesaria en la ficción, aunque sin necesidad de que dicha relación causal acabe por desembocar en un único afluyente significativo.

---

<sup>63</sup> Respectivamente: en *Discusión* (1932), pp. 49-56, 57-64 y 102-115; y *Otras inquisiciones* (1952), p. 79.

## 2.2. La superación de la tradición.

Por qué hemos dedicado el apartado anterior a señalar algunos de los rasgos de las tradiciones que de manera más relevante influyen en la literatura borgeana se verá en seguida, aunque ya avanzamos que, sin estas aclaraciones previas, hubiera habido que dedicar muchas anotaciones marginales a explicarlas en el apartado §4. Aplicación de un estudio intertextual a la obra de Borges. Pero, además, lo que proponemos es un marco en el que englobar dichas relaciones intertextuales, el cual paso a resumir, para tener una visión general de cómo esta amalgama va aportando diferentes aspectos a la poética del autor.

En «Al idioma alemán»<sup>64</sup>, el propio Borges insinúa algunas de las claves de sus relaciones con las diversas tradiciones que le han sido legadas, aportando sobre todo un dato fundamental y poco abundante en su ensayística: el reconocimiento de la lengua castellana como la esencial, la primera: «Mi destino es la lengua castellana» (v. 1), empieza diciendo; cabe destacarlo, puesto que, no sabemos si a voluntad o de manera inconsciente, el maestro omite siempre este dato. A la inglesa le adjudica la característica de haberle sido legada de manera indirecta: «Alguna me fue dada por la sangre / —oh voz de Shakespeare y de la Escritura» (vv. 5-6); A la francesa, el haber sido algo meramente circunstancial: «otras por el azar, que es dadivoso» (v. 7); y, sin embargo, se refiere a su inclinación hacia la lengua alemana como algo instintivo, natural y misterioso: «pero a ti, dulce lengua de Alemania, / te he elegido y buscado, solitario» (vv. 8-9).

En «Ensayo de imparcialidad»<sup>65</sup>, escrito hacia 1939, Borges vuelve a hacer un repaso por las tradiciones heredadas, con la omisión comentada *supra*: «Yo he admirado siempre a Alemania. Mi sangre y el amor de las letras me acercan indisolublemente a Inglaterra; los años y los libros, a Francia; a Alemania, una pura inclinación.» Dicha omisión puede deberse simplemente a que un heredero de la tradición hispánica no es consciente de ese legado cada vez que escribe; en todo caso, la cuestión poscolonial también tendría algo que ver, lo que hace que la omisión sea una buena manera de no entrar en cuestiones intrincadas y controvertidas.

Nótese que Borges siempre se refiere a estas tradiciones en los mismos términos, a partir de una o dos características, a menudo arbitrarias, en las que abunda para definir toda una lengua y una tradición literaria. El inglés y el alemán son las mejores lenguas<sup>66</sup>, del francés se queda con la sonoridad, de la que no gusta, y de su difícil ortografía, aunque rescata su vasta literatura. Del español, como hemos visto, a penas

---

<sup>64</sup> *El oro de los tigres* (1972), en Borges, *Poesía completa*, ed. Sara Luisa del Carril, Barcelona: Destino (Emecé), 2009.

<sup>65</sup> En *Textos recobrados 1931-1955*, ed. Sara Luisa del Carril & Mercedes Rubio de Zocchi, Barcelona: Emecé, 2002.

<sup>66</sup> Ya se ha comentado en §2.2.2. la tendencia de Borges a usar la gramática inglesa en las construcciones españolas.

entra a opinar, si bien algunas de sus afirmaciones son claves en este aspecto, como la de que es un idioma sencillo, o la de que la literatura española, por el mismo idioma, carece de un carácter puramente imaginativo, intuitivo, y tiende hacia el realismo, cosa que no sucede con la inglesa.

Por lo tanto, podemos afirmar que Borges hereda al cien por cien la tradición española, o mediterránea, si se quiere, y que, a partir de esta herencia directa, pasa a una reestructuración de la misma a partir de las demás tradiciones: la inglesa es, como hemos mencionado ya arriba, una tradición exclusivamente literaria para Borges, lo que hace que en muchas ocasiones percibamos que el maestro se ve a sí mismo como un escritor inglés, sobre todo en los géneros predominantes en su obra<sup>67</sup>. Ello le permite dos cosas: en primer lugar, reestructurar su conocimiento de la tradición española a partir de sus lecturas inglesas, es decir, encontrar la manera de superar una tradición consagrada; en segundo lugar, diferenciarse no sólo de los colonizadores de su país, sino incluso de sus mismos compatriotas, superando los dos problemas de base a los que se enfrenta el escritor contemporáneo.

De la alemana, el maestro se queda con la poesía y la filosofía. El ensayo filosófico de Borges, sin embargo, es más literario que especializado, basado a menudo en intuiciones y preocupaciones que, gracias a una amplia variedad de lecturas y a una inteligencia privilegiada, consigue aportarnos muchas ideas relevantes y reflexionar al mismo tiempo sobre ellas.

Pero no hemos de olvidar que, el hecho de que se haya considerado a menudo a Borges como un filósofo tanto como un literato, tiene dos motivaciones: en primer lugar, la de que toda la filosofía española se haya revestido siempre de obra literaria mucho más que de ensayo filosófico; en segundo lugar, que su obsesión sobre el propio estudio del fenómeno literario como realidad paralela, es decir, su tendencia a la metaliteratura, le llevara a menudo a una reflexión obsesiva sobre las distinciones entre ficción y realidad, y sobre ésta segunda en última instancia.

Como vemos, a través de la combinación de estas tradiciones, Borges va creando una suerte de escritura personal, de criptografía personal: cada símbolo remite a otro o a varios, algunos incluso ya acuñados por el propio Borges. De ello hablaremos en el apartado siguiente.

---

<sup>67</sup> La poesía, el cuento, y el ensayo.

## 6. LA INTERTEXTUALIDAD EN BORGES:

En el presente apartado, además de relacionar los conceptos de *intertextualidad* de Julia Kristeva<sup>68</sup> y los de *transtextualidad* de Gérard Genette<sup>69</sup> con las ideas al respecto de la relación intertextual en Borges, se tratan los aspectos que configuran dichas ideas a través de ciertos ensayos y afirmaciones aisladas del escritor.

Así, en el primer subapartado, intentaremos demostrar que Borges llega a las mismas conclusiones que los posestructuralistas franceses —pero al margen de ellos— al respecto de las relaciones de un texto no sólo con sus predecesores, sino con sus propios contemporáneos, y hasta con textos cuyos autores aparentemente no hayan podido mantener relación alguna entre ellos, ni directa ni indirecta; el juego intertextual como herramienta literaria en sí mismo es un fenómeno perteneciente indiscutiblemente sólo al siglo XX.

En el segundo, analizaremos linealmente la configuración de estas ideas a través de la propia obra de Borges, viendo cómo el escritor argentino va pasando sucesivamente por los diferentes puntos de estudio de la intertextualidad: fuentes, referencias, pastiches, palimpsestos, autorreferencialidad y criptografía; acabando por concebir un nuevo tipo de escritura en el que la referencia continua y la recreación de tradiciones literarias es la herramienta básica de creación.

### 6.1. Intertextualidad: Breve estado de la cuestión.

Para resumir brevemente las cuestiones básicas contemporáneas acerca del fenómeno intertextual, he dividido en dos las tendencias de estudio de la crítica literaria, a saber: la intertextualidad del autor; y la intertextualidad del lector. Por supuesto, vale decir, dichas tendencias son relativas y, pese a tener que ordenar a sus ideólogos en una de ellas, en ningún caso estamos hablando de dos tipos enfrentados de estudio, y ni siquiera excluyentes; lo que me interesa es, sobre todo, diferenciar este tipo de estudio del clásico *estudio de las fuentes*, base de la filología tradicional, para tener una idea clara de en qué consiste la solución al fenómeno posmoderno en Borges, que, como ya hemos aclarado, se basa en la superación de la tradición a través de una práctica intertextual consciente. Lo interesante, sin embargo, es que la mencionada práctica intertextual va en ambas direcciones, tanto en la de escritor-lector como a la inversa.

La primera línea, la que tiene como objeto de estudio la intertextualidad como fenómeno producido durante el proceso de escritura —en la figura del autor, por así

---

<sup>68</sup> En Kristeva, *El texto de la novela* (tr. Jordi Llovet), Barcelona: Lumen, 1974 (1ª edición); de *Le texte du roman*, Mouton & Co., La Haya, 1970.

<sup>69</sup> Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (tr. Celia Fernández Prieto), Madrid: Taurus-Altea-Alfaguara, 1989, de *Palimpsestes*, Editions du Seuil, 1962.



decir— comienza con el precedente de Mijaíl Bajtin, que en su obra crítica *Problemas de la poética de Dostoievski*<sup>70</sup>, propone dos ideas fundamentales: la idea de *polifonía* y la de *lo carnavalesco*. La primera se refiere al influjo que todos los discursos precedentes tienen en el discurso creado, partiendo de la base de que, al cabo, el lenguaje es el medio común y la realidad es la misma, y llegando a detallar cada vez más esta relación: historia común, realidad social, etc. La segunda, algo más compleja, se refiere a la apropiación de ideas. Creo que la siguiente afirmación puede resultar esclarecedora:

«La idea no vive en una conciencia individual y aislada de un hombre: viviendo sólo en ella, degenera y muere. La idea empieza a vivir, esto es, a formarse, desarrollarse, a encontrar y a renovar su expresión verbal, a generar nuevas ideas, tan sólo al establecer relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas. El pensamiento humano llega a ser pensamiento verdadero, es decir, una idea, sólo en condiciones de un contacto vivo con el pensamiento encarnado en la voz ajena, es decir, en la conciencia ajena expresada por la palabra.»

*Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 125.

Es imposible no pensar en Borges. Recordemos que el problema principal del posmodernismo consistía en la toma de conciencia de que era imposible la acuñación de nuevas ideas al margen de todo, al margen de la tradición. De este modo, vemos cómo Borges acaba por llegar a estas mismas reflexiones, aunque difícilmente podemos argüir un conocimiento de estos textos por su parte.

Pues bien, a partir de estas ideas, Julia Kristeva, en su ensayo de 1967 *El texto de la novela*<sup>71</sup>, y especialmente en el apartado §5. La intertextualidad, estudia la posibilidad de analizar un texto a partir de sus relaciones con otros textos, tanto en la vertiente del autor como lector, como en la del lector como heredero de una tradición divergente<sup>72</sup>:

«Dans l'univers discursif du livre, le destinataire est inclus uniquement en tant que discours lui-même. Il fusionne donc avec cet autre discours (cet autre livre) par rapport auquel l'écrivain écrit son propre texte; de sorte que l'axe horizontal (sujet-destinataire) coïncide pour dévoiler un fait majeur: le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas

---

<sup>70</sup> Yo uso la edición de Tatiana Bubnova, Bogotá: Fondo de Cultura Económica (1993: esta edición), México D.F.: Fondo de Cultura Económica (1986: 1ª edición en español), de *Problemy poetiki Dostoievskogo*, Moscú: Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo (1979: 1ª edición en ruso).

<sup>71</sup> Julia Kristeva, *El texto de la novela* (tr. Jordi Llovet), Barcelona: Lumen, 1974 (1ª edición); de *Le texte du roman*, Mouton & Co., La Haya, 1970.

<sup>72</sup> Cito aquí las ideas de un ensayo posterior, de 1969 (cit. abajo) porque es la primera teorización al respecto sobre las ideas de *intertextualidad*; como siempre, la práctica vino antes que la teoría.

clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins, comme double. Ainsi le statut du mot comme unité minimale du texte s'avère être le médiateur qui relie le modèle structural à l'environnement culturel (historique), de même que le régulateur de la mutation de la diachronie en synchronie (en structure littéraire). Par la notion même de statut, le mot est mis en espace: il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinatairecontexte) comme un ensemble d'éléments ambivalents. Partant, la tâche de la sémiotique littéraire sera de trouver les formalismes correspondant aux différents modes de jonction des mots (des séquences) dans l'espace dialogique des textes.»

*Sèméiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*, pp. 84-85<sup>73</sup>

Como vemos, el estudio intertextual que propone Kristeva va en ambos sentidos, lo que, junto a los estudios de Barthes (1967), abrirá la puerta a las teorías modernas sobre el estudio de la figura del autor y la teoría de la recepción de la obra. Pero, para continuar con la línea trazada, señalemos como última figura representativa la del teórico literario Gérard Genette, cuya obra, *Palimpsestos*<sup>74</sup>. *La literatura en segundo grado*, es quizá la máxima representación de los nuevos estudios intertextuales basados en el influjo de textos en la propia figura del autor.

Genette llama *transtextualidad* a lo que Kristeva llamó *intertextualidad*, y entiende como ésta última un subtipo dentro de la primera, que englobaría un total de cinco tipos de relación transtextual: hipertextualidad-hipotextualidad, lo que sería el tradicional «estudio de las fuentes», se basa en el estudio de las relaciones de un texto (hipertexto) con otro o varios anteriores (hipotexto); intratextualidad, o relaciones de un texto con otros escritos por el mismo autor; la intertextualidad sería la relación crítica de un texto con otro; paratextualidad, o relación de un texto con su paratexto (título, notas al pie, aclaraciones interdiscursivas, prólogo, epílogo, etc.); y, por último, architextualidad, o relación de un texto con otros textos del género al que pertenece. Este tipo de relaciones, sin embargo, se centran sobre todo en la figura del autor, o en la del texto como «posesión» suya, como su creación consciente. Son importantes porque, como veremos, Borges las explota todas como propia ficción literaria, siendo el primer escritor en basar su obra en una especie de juego intertextual continuo, ya no sólo entre su texto y otros, sino entre su texto y otros textos suyos.

Esto en lo que se refiere a lo que hemos llamado aquí la *intertextualidad del autor*.

---

<sup>73</sup> Julia Kristeva, *Sèméiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil (coll. «Points Essais»), 1969.

<sup>74</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (tr. Celia Fernández Prieto), Madrid: Taurus-Altea-Alfaguara, 1989, de *Palimpsestes*, Editions du Seuil, 1962.

Pero recordemos que Kristeva ya mencionaba la posibilidad de centrar los estudios intertextuales en la figura del lector, puesto que la interpretación de un texto no depende en última instancia sino de él. En este sentido, las figuras que más han explorado este campo son las de Roland Barthes y Jacques Derrida.

El primero, en su ensayo *La muerte del autor*<sup>75</sup>, propone que los niveles interpretativos de un texto deben ser desvelados, no por su autor, sino por su lector, y que por lo tanto dicho texto pertenece a sus interpretadores, los lectores o el lector arquetípico, que no sería sino un conjunto del total de interpretaciones posibles y que, por lo tanto:

«Hoy en día estamos empezando a no caer en la trampa de esa especie de antífrasis gracias a la que la buena sociedad recrimina soberbiamente a favor de lo que precisamente ella misma está apartando, ignorando, sofocando o destruyendo; sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.»

Estas ideas, además, enlazarán con el ideólogo de la más revolucionaria teoría sobre la recepción, Jacques Derrida, puesto que «Una vez alejado del Autor, se vuelve inútil la pretensión de “descifrar” un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura.», y, por lo tanto, el único medio para la interpretación de un texto pasa por su deconstrucción: analizar todo aquello que el texto *no* dice, todo lo que muestre que parezca irrelevante, y al mismo tiempo poner en duda todo lo que parece afirmar, pues no nos podemos fiar de las intenciones del autor al respecto<sup>76</sup>.

En el siguiente apartado paso a demostrar cómo estas tendencias básicas de la crítica literaria encuentran su analogía en las propias reflexiones borgeanas sobre el fenómeno literario y su misma puesta en práctica, utilizando todos estos recursos intertextuales, mucho más allá de la metaficcionalidad o la metatextualidad, para crear una nueva manera de hacer literatura basada en el cuestionamiento de la tradición que, como hemos visto, no sirve, pero sin pasar por la inocente tendencia al rupturismo constante.

---

<sup>75</sup> Roland Barthes, *La muerte del autor*, en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra escrita* (1968), tr. Enrique Vila-Matas, Barcelona: Paidós, 1987.

<sup>76</sup> Y cita como ejemplo perfecto los *Viajes de Gulliver*, cuyo autor, Jonathan Swift, concibió como una parodia cruenta del mundo a través del cinismo más absoluto, y al final acabó convirtiéndose en un libro canónico para niños y adolescentes.

## 6.2. La intertextualidad borgeana.

Debemos diferenciar, a la hora de enfrentarnos a la explicación de las nuevas teorías intertextuales en la obra de Borges, a los dos tipos de intertextualidad que hemos visto arriba, si bien no se trata, en realidad, de un mismo análisis intertextual que simplemente toma dos puntos de vista. En este sentido, Borges reflexiona sobre las posibilidades intertextuales del lector, e inconscientemente también sobre las del autor. Podemos ver que Borges presenta a los escritores protagonistas de muchos de sus cuentos como nada más que *lectores* —buenos o malos—, que, para escribir, no hacen sino una relectura de su bagaje cultural. La teorización más importante al respecto se encuentra, a mi juicio, en el ensayo *Kafka y sus precursores*, en *Otras inquisiciones* (1952)<sup>77</sup>.

Ahora bien, indirectamente Borges también propone la reflexión en torno a la figura del autor intertextual, puesto que él mismo es el modelo fundamental de esta nueva concepción del autor como reescritor o anotador de textos preexistentes, lo que le lleva a tratar de justificar dicha postura —puesto que hacerlo no es más que justificarse a sí mismo—: sus posibilidades, su autenticidad y su sentido.

### 6.2.1. La intertextualidad del lector: ‘Kafka y sus precursores’.

Así, la teorización habitual del propio Borges sobre las posibilidades de la intertextualidad surge de su reflexión en torno a la lectura; «No me enorgullezco de lo que he escrito; me enorgullezco de lo que he leído»<sup>78</sup>, dirá en una entrevista para la televisión española. De este modo, las figuras lectoras de la ficcionalidad de Borges siguen una pauta que, en última instancia, no se basa sino en el propio Borges, aunque a menudo tratan aspectos diferentes de la lectura y las posibilidades de la ficción.

De este modo, tenemos varios tipos de lectores: Pierre Menard, el mal lector, o en todo caso el mal escritor, que —como Borges en algunos momentos de su vida— ve imposible dar un paso más en la creación literaria, y justifica la reescritura directa como única vía a seguir; Herbert Quain, lector y la vez autor de la obra del propio Borges, que ve en la escritura la infinitud, al ser el único medio posible para expresar todas las posibilidades que jamás se dieron; Carlos Argentino, un «lector del mundo», alegoría del escritor realista de la época de Borges y a la vez autoparodia del propio autor.

En este apartado, sin embargo, me interesa ver la teorización que hace Borges al respecto de la figura del lector, y de la escritura como un ente al margen del momento de publicación, por así decir; un ente que sólo tiene en cuenta el momento de lectura:

---

<sup>77</sup> J. L. Borges, *Otras inquisiciones* (1952), ed. Jorge García (U. de Girona), Barcelona: Destino (Emecé), 2007.

<sup>78</sup> *Entrevista ‘A fondo: Jorge Luis Borges*, en 8 de setiembre de 1976, consultable a través de <http://vimeo.com/57778062>.

«Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas».

*Kafka y sus precursores*, 1952, p. 167<sup>79</sup>

A partir de aquí el maestro enumera las siguientes «fuentes» —aunque esta etiqueta, como veremos, es del todo inapropiada para el examen al que nos enfrentamos—: La paradoja de Zenón contra el movimiento o «Aquiles y la tortuga»<sup>80</sup>; un apólogo de Han Yu, maestro de la prosa china, del s. IX; los escritos teológico-alegóricos de Kierkegaard; el poema *Fears and Scruples* de Browning, publicado en 1876; un cuento de las *Histoires désobligeantes* de León Bloy y otro cuento, *Carcassonne*, de lord Dunsany.

Y, en efecto, por la descripción que de estos textos hace el maestro, parece haber algunos paralelismos con la obra de Kafka. Ahora bien, nótese que en ningún caso Borges se refiere a una influencia de dichos textos en la obra de Kafka, y ni mucho menos estamos frente a un examen exhaustivo de las fuentes kafkianas (difícilmente pudo conocer Kafka el apólogo de Han Yu, aunque esto no importa), sino que el maestro sólo dice que creyó «reconocer su voz» en dichos escritos. La auténtica teoría que Borges está exponiendo queda patente en los últimos párrafos.

«Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría.»

pp. 170-171

En efecto, no importa si Kafka leyó o no las obras mencionadas. Lo único que importa es que el significado de esas obras, su lectura, se haya visto alterada por una lectura previa de Kafka:

«El poema de *Fears and Scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos.»

p. 171

---

<sup>79</sup> En Borges, *Otras inquisiciones* (1952), ed. Jorge García (U. de Girona), Barcelona: Destino (Emecé), 2007.

<sup>80</sup> Básicamente esta paradoja se centra en la idea de que, si el espacio es infinitamente divisible, Aquiles nunca alcanzará a una tortuga, por poca ventaja que le lleve, dado que cuando llegue a donde estaba la tortuga, ésta habrá avanzado un poco, y así sucesivamente. He consultado para esta nota el volumen de *Los presocráticos* (vol. II) de Eggers Lan para Gredos, Madrid, 2003, pp. 24-66.

Como decíamos, nótese que esta concepción del lector como base de la escritura será la que dé como resultado un replanteamiento de la teoría literaria moderna, que de alguna manera, si bien no abandona los estudios filológicos clásicos de una obra, sí se centra en otros aspectos importantes de la misma, como su recepción, el contexto de dicha recepción —no de su producción—, su relación indirecta con otras obras, su relación con la tradición en la que se inscribe, etc.

«En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* [*sic*] a sus precursores. Su labor modifica nuestro concepto del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación, nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres».

p. 171

La conclusión no deja de ser la misma que un año después aplicará Borges al problema de la tradición en el escritor argentino<sup>81</sup>: la individualidad no es posible en la creación literaria, lo cual resuelve tanto el problema de la originalidad como el de la tradición, puesto que ninguna obra creada será original al cien por cien; la lectura es la herramienta básica de la creación literaria.

«Post-Modern Historiography radically questions the linearity and the very method of Modern historiography, since its manner of historicizing does not account for the actual paradigm and articulation in time and space. *One* of the best examples Western culture may provide in support of the theory of fragmentation (non linearity), the *fracta* of culture, is the writing of Jorge Luis Borges»

En Fernando de Toro, *Borges and the End of Post-Modernity*, 1999<sup>82</sup>

En efecto, la linealidad de la escritura ya no puede tenerse en cuenta: no importa el momento de creación literario, sino únicamente el de recepción. El siguiente pasaje metaficcional que cierra *Pierre Menard, autor del 'Quijote'*<sup>83</sup>, no hace sino proponer esta misma idea, añadiendo incluso que la lectura se ve enriquecida a través de la omisión consciente de los datos sobre el contexto de producción de la obra:

---

<sup>81</sup> V. §1.1.2. *El escritor argentino y la tradición* (1953).

<sup>82</sup> Fernando de Toro, *Borges and Rulfo: The paradigms of modernity and post-modernity*, en *El siglo de Borges* (tomo I): *Retrospectiva – Presente – Futuro* (ed. A y F. de Toro: Leipzig-Winnipeg, 1999), Madrid: Iberoamericana, 1999.

<sup>83</sup> En Borges, *Ficciones* (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941 — *Artificios*, 1944), ed. Jorge García (U. de Girona), Barcelona: Destino (Emecé), 2009, p. 51.

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuese posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?

*Ficciones*, p. 51

Se hace necesario señalar que Borges no afirma que se haya enriquecido el arte de la escritura, sino el de la lectura. Ello obedece a su idea del escritor como un mero lector que repite, anota y recrea lo que otros escribieron.

#### 6.2.2. *La intertextualidad del autor: Borges lector de Borges 'escritura rizomática'*

Ahora bien, si todo autor no es en el fondo sino un lector que reinterpreta lo leído, Borges ha de concebirse a sí mismo no sólo desde el punto de vista de un lector, sino también de un creador. En este sentido, como hemos visto, Borges idealiza ciertas tradiciones literarias a partir de unos pocos rasgos que él considera diferenciadores de las mismas, así: de la alemana, la filosofía moderna; de la inglesa, el lenguaje analítico; de la francesa, la vastedad, de las orientales, su tradición oral, etc. Por lo tanto, hemos de pensar que Borges se concibe a sí mismo como una amalgama, un heredero de dichas tradiciones, pero también de manera idealista.

Recordemos la última cita del subapartado anterior: de alguna manera, Pierre Menard es un *alter ego* de Borges, de modo que lo que el maestro afirma es que es él quien ha renovado la atávica técnica de la lectura. Por ejemplo: el erudito francés Ernest Renan (1823-1892) escribió una continuación de *La tempestad* de Shakespeare a la que tituló Calibán; Renan consideró a Shakespeare como el «historiador de la eternidad», capaz de entablar «grandes batallas de puras ideas»<sup>84</sup>. Curiosa resulta entonces la referencia del título del libro de ensayos *Historia de la eternidad*, que parece mostrarnos a Borges aspirando, en varios sentidos, a la totalidad literaria: no sólo se enfrenta a la imposible tarea de documentar la eternidad, sino que parece querer alcanzar la todavía más difícil tarea de ser Shakespeare<sup>85</sup>. ¿Acaso no se podría relacionar esto con Pierre Ménard, que trató de ser Cervantes? Qué hay de la alusión: «Como Alonso Quijano, yo fabriqué mi

---

<sup>84</sup> Encontré estas alusiones por casualidad buscando ensayos secundarios sobre *Historia de la eternidad*. Las citas de Renan se pueden encontrar en Henri Gouhier, *Renan: auteur dramatique*, «§1.2. A la façon de Shakespeare», Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1972.

<sup>85</sup> Exactamente lo mismo que le ocurre al protagonista de *La memoria de Shakespeare*.

realidad a partir de mis lecturas, salvo que yo, a diferencia de él, nunca salí de mi biblioteca»<sup>86</sup>.

Borges recurre, por lo tanto, a una suerte de autorreferencia como vía para la originalidad:

«Borges va creando una suerte de criptografía personal a través de una lúcida práctica intertextual «[...] para superar las limitaciones inherentes a todo lenguaje»

En Arturo Echavarría, 1999, p. 27<sup>87</sup>

Dicha criptografía comienza, como ya hemos indicado, con *El acercamiento a Almotásim*. Nótese que ya antes Borges había empezado a experimentar con las posibilidades de la recreación en los relatos de *Historia universal de la infamia* o *El brujo postergado*, parte del *Etcétera*. Sin embargo, esta reseña falsa emprende un nuevo juego intertextual, dado que ni la obra ni el autor existen, sino que son parte de la misma ficción, basada en su propio comentario. Podríamos afirmar que, a partir de este momento (1936), Borges se convierte en lector y anotador de Borges, puesto que en él se aúnan todas las lecturas que ha llevado a cabo, y en última instancia no es sino él su propio objeto literario.

Otro ejemplo a tener en cuenta es la reconstrucción del tema de *Hombre de la esquina rosada*, de 1935, que encuentra una reescritura desde el punto de vista del propio protagonista, el malevo cobarde, en *Historia de Rosendo Juárez*, aparecido en *El informe de Brodie* (1970), treinta y cinco años después. Para entonces, Borges ya se ha convertido en un ideal para el propio Borges, un escritor que es posible anotar y referenciar, aunque de alguna manera haya abandonado en este momento el juego referencial más importante.

A éste ha llamado *rizoma* el profesor de la Universidad de Leipzig Alfonso de Toro, a partir de las teorías filosóficas de Gilles Deleuze y Félix Guattari en su obra *Capitalismo y esquizofrenia* (1972, 1980). El término hace referencia a un procedimiento epistemológico ilógico, no basado en silogismos, donde cabe la falsedad tanto como la realidad, la paradoja tanto como la lógica, y no hay puntos verdaderos o falsos sino que todos los datos son necesarios para configurar un significado. Aplicado a la literatura Borgeana, se refiere al juego intertextual y autorreferencial de Borges que, en realidad, no se sustenta más que en sí mismo, en su propia ficcionalidad<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> En *Entrevista A fondo: Jorge Luis Borges*, 8 de setiembre de 1976, consultable a través de <http://vimeo.com/57778062>.

<sup>87</sup> Arturo Echavarría (U. de Puerto Rico), *Borges en la historia de la crítica contemporánea* (conferencia), en *El siglo de Borges* (tomo I): *Retrospectiva – Presente – Futuro* (ed. A y F. de Toro: Leipzig-Winnipeg, 1999), Madrid: Iberoamericana, 1999, p. 27.

<sup>88</sup> V. Alfonso de Toro, *¿Paradoja o rizoma? 'Transversalidad' y 'escriptibilidad' en el discurso borgeano*, en *El siglo de Borges* (tomo I): *Retrospectiva – Presente – Futuro* (ed. A y F. de Toro: Leipzig-Winnipeg, 1999), Madrid: Iberoamericana, 1999.



«Borges deconstruye la escritura a través de la escritura e insemina y disemina las evocaciones textuales, nos hace *creer* que está intertextualizando, reproduciendo un modelo [...], pero detrás está la nada, lo puramente imaginario y autorreferencial.»

En Alfonso de Toro, 1999, p. 154<sup>89</sup>

Tomemos como ejemplo ilustrativo el relato *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. En el apartado §2 del ensayo citado, el profesor de Toro nos muestra cómo todo el relato borgeano no es, en realidad, más que una profunda reflexión metaliteraria y metaficcional, y un juego constante de significantes para llevar a cabo dicha reflexión. De este modo, los símbolos que en él aparecen no son sino objetos metatextuales, referencias cruzadas y significantes alterados: una cita, «los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican a los hombres», y un espejo llevan al descubrimiento de Uqbar, lugar imaginario cuya descripción es también imaginaria, cuyos objetos son significantes inexistentes; la propia literatura de la región indeterminada se refiere al habla de dos regiones imatinarias, lo que constituye un símbolo metaliterario explícito dentro del propio cuento, «La sección idioma y literatura era breve. Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad» (p. 16)<sup>90</sup>; la bibliografía alude a Johannes Valentinus Andreae, cuyo nombre había encontrado Borges en un escrito de De Quincey en el contexto de la masonería y la Rosacruz; al morir Herbert Ashe en 1937 Borges personaje encuentra *A first Encyclopaedia of Tlön. Vol XI. Hlaer to Jangr*<sup>91</sup>, donde encontramos una referencia clara a las *Mil y una noches*; Borges resume el tomo; la *Posdata* de 1947 nos revela, en tono algo frívolo, el origen de *Tlön*; pero en seguida se nos explica que el teórico *Tlön* está pasando a ser parte de la realidad empírica, en este caso, que la literatura, o mejor dicho, la referencia a una falsa literatura, ha conseguido alterar la realidad empírica; en 1944 un periodista descubre los cuarenta tomos de la enciclopedia de *Tlön*, lo que provoca un obsesión masiva con esta ficción que llega a alterar la realidad, ante la pasividad del propio Borges, que no hace caso.

«De esta forma la escritura de Borges deviene una “écriture en dehors”<sup>92</sup>, esto es: sabemos que tenemos *algo*, que ya no es más el mismo *algo* que representaba un saber, una escritura, que no es

---

<sup>89</sup> En Alfonso de Toro, *Borges/Derrida/Foucault: 'Pharmakeus/Heterotopia' o más allá de la literatura ('hors-littérature')*: escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval, y... *Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur y otras cifras en Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX* (ed. A. y F. de Toro), Madrid: Iberoamericana, 1999, p. 154.

<sup>90</sup> En Borges, *Ficciones (El jardín de senderos que se bifurcan, 1941 — Artificios, 1944)*, ed. Jorge García (U. de Girona), Barcelona: Destino (Emecé), 2009.

<sup>91</sup> El profesor de Toro propone que estas dos palabras están tomadas del islandés, y que significarían, correspondientemente, ‘rompecabezas’ y ‘burla o risotada’.

<sup>92</sup> ‘Escritura externa’ o ‘hacia afuera’, es decir, una escritura al margen de la escritura.

reconocible ni legible bajo las formas usuales, que no es una escritura que nos haga conscientes de alguna tradición, no se trata de una re-escritura [*sic*] significativa en el sentido de un nuevo conocimiento o conocimiento actualizado, es un texto, una escritura de “cuarto nivel”»

Alfonso de Toro, 1999, pp. 149-150.

Juego intertextual, autorreferencia y escritura rizomática conforman los tres elementos básicos de la escritura secreta de Borges, basada en la multiplicidad de significados precisamente gracias al juego y confusión provocado por la tergiversación de los significantes, lo que constituye una nueva manera de entender la literatura.

#### 4. CONCLUSIONES

Esperamos haber completado, en este punto, los objetivos básicos planteados para este estudio, a saber:

En primer lugar, ofrecer una panorámica de cómo un escritor como Jorge Luis Borges se enfrenta al problema poscolonial argentino, teniendo en cuenta además su buen conocimiento de las tradiciones europeas y llegando a proponer un modelo de lírica poscolonial original que tratase de aunar las tendencias europeas modernas con la temática pseudotradicional argentina. Asimismo, cómo esta misma tendencia le llevará con los años a una pretensión más ambiciosa: la de renovar el género épico a través de la adaptación de un género literario de raíz anglosajona o al menos mucho más extendido en cuanto género serio en dicha literatura: el cuento, experimentando a su vez con nuevas técnicas narrativas. Y finalmente, cómo la teorización constante y el replanteamiento de los problemas sobre la tradición en los países poscoloniales llevará a Borges a una teorización más importante: la del problema del posmodernismo, base de los estudios modernos de crítica literaria.

En segundo lugar, reflejar cómo ambos problemas quedan solventados en la teoría a través de una relativización de la tradición consistente en la inscripción indispensable en una o varias de ellas, pero libre del peso que dicha tradición ejerce sobre los países que, a diferencia de los países poscoloniales, no han padecido una solución de continuidad con ella. Ver cómo el paso en la teoría hacia la relación de ambos problemas se da en el ensayo *El escritor argentino y la tradición*, de 1953. Y, por último, revelar el mecanismo que da paso a esa relativización de la tradición y que abre la puerta a un nuevo método de escritura basado en la referencia continuada, en la recreación de la tradición y en la superación de la misma a través de la práctica intertextual consciente.

A continuación el estudio dedica un apartado a analizar las relaciones de Borges con las tradiciones de las que se considera heredero. El interés del mismo ha sido señalar que, a través de la idealización de unos rasgos básicos que configuren esquemáticamente dicha tradición, Borges consigue ver la misma como un ente abstracto del que servirse para la creación intertextual.

Por último, se ha tratado de ver en qué consiste la intertextualidad como herramienta literaria, descartando el estudio intertextual de la obra y abordando precisamente las técnicas de la escritura borgeana y su posterior argumentación como precursoras de las teorías modernas sobre la muerte del autor, la figura del lector como centro de la producción literaria, y asimismo la figura del lector como ente productor de literatura, o del lector como escritor y viceversa. A través del análisis de *Kafka y sus precursores*, se pone de manifiesto que Borges ha encontrado en su mismo método el planteamiento del problema posmoderno y una solución práctica al mismo, «introduciéndolo y cerrándolo al mismo tiempo», en palabras de Fernando de Toro. Finalmente, a través de las ideas de Alfonso de Toro, de la Universidad de Leipzig, se ha estudiado teóricamente el

fenómeno intertextual en la obra de Borges, consistente en una sucesión paulatina de niveles de lectura de la tradición y de la propia obra, pasando de la referencia, a la autoreferencia y, finalmente, a lo que el profesor llama la «escritura rizomática».

## 5. BIBLIOGRAFÍA:

### *Sobre los conceptos de Intertextualidad, Posmodernismo y Poscolonialismo.*

#### *Básicos:*

- BAJTÍN**, Mijaíl M., *Problemas de la poética de Dostoievski* (tr. Tatiana Bubnova), Bogotá: Fondo de Cultura Económica (1993: esta edición), México D.F.: Fondo de Cultura Económica (1986: 1ª edición en español), de *Problemy poetiki Dostoievskogo*, Moscú: Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo (1979: 1ª edición en ruso).
- BAJTÍN**, Mijaíl M., *Teoría y estética de la novela* (tr. Helena S. Kriúkova & Vicente Cazarra), Madrid: Taurus-Altea-Alfaguara, 1989 (1ª edición), de *Judozhestvennaia Literatura*, 1975.
- BARTHES**, Roland, *La muerte del autor*, en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra escrita* (1968), tr. Enrique Vila-Matas, Barcelona: Paidós, 1987.
- GENETTE**, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (tr. Celia Fernández Prieto), Madrid: Taurus-Altea-Alfaguara, 1989, de *Palimpsestes*, Editions du Seuil, 1962.
- KRISTEVA**, Julia, *El texto de la novela* (tr. Jordi Llovet), Barcelona: Lumen, 1974 (1ª edición); de *Le texte du roman*, Mouton & Co., La Haya, 1970.
- KRISTEVA** Julia, *Sèmiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil (coll. «Points Essais»), 1969.
- NAVARRO**, Santiago Juan, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Biblioteca Javier-Coy de estudios norteamericanos, Universitat de València (Departament de Filologia Anglesa i Alemanya), 2002.

#### *Avanzados:*

- BENGOECHEA-SOLA**, *Intertextualidad/Intertextuality*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1997:
- ONEGA JAÉN**, Susana (U. de Zaragoza), *Intertextualidad: concepto, tipos e implicaciones teóricas*.
- GALVÁN**, Fernando (U. de Alcalá), *Intertextualidad o subversión domesticada: Aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Plett*.
- CUNNINGHAM**, Valentine (Corpus Christi C., Oxford U.), *Tradition as Threat and Promise: the Mythopoetics of Self in Contemporary British Poetry*.
- RODRÍGUEZ PALOMERO** (U. de León), Luisa-Fernanda, *Intertextuality and the literary canon in William Golding*.
- WALLHEAD**, Celia (U. de Granada), *Intertextuality in A.S. Byatt's The Conjugal Angel*.
- WORTON-STILL**, *Intertextuality: theories and practices*, Manchester University Press, 1990.
- FROW**, John, *Intertextuality and ontology*.

- R**IFFATERRE, Michael, *Compulsory reader response: the intertextual drive*.  
 —**K**NIIGHT, Diana, *Barthes: an intertextual figure*.

### **Biografías de J. L. Borges.**

- CANTO, Estela, *Borges a contraluz*, Madrid: Espasa-Calpe, 1993 (2ª edición).  
 VÁZQUEZ, Mª Esther, *Borges: Esplendor y derrota*, Buenos Aires: Tusquets, 1996.  
 WILLIAMSON, Edwin, *Borges. Una vida* (tr. Elvio E. Gandolfo), Barcelona: Seix Barral (Grupo Planeta), 2007, de *Borges. A life*, Viking Penguin (Penguin Group), USA, 2004.

### **Ediciones de las obras de J. L. Borges (por orden cronológico).**

- BORGES**, Jorge Luis, *Inquisiciones* (1925), Salamanca: Alianza editorial, Biblioteca Borges, 1995.  
 —, *Discusión* (1932), Salamanca, Alianza editorial, Biblioteca Borges, 2007.  
 —, *Historia universal de la infamia* (1935), Barcelona: Emecé-Destino, 2004.  
 —, *Historia de la eternidad* (1936), ed. Jorge García (U. de Girona), Barcelona: Destino (Emecé), 2007.  
 —, *Ficciones* (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941 — *Artificios*, 1944), ed. Jorge García (U. de Girona), Barcelona: Destino (Emecé), 2009.  
 —, *El Aleph* (1949), ed. Jorge García (U. de Girona), Barcelona: Destino (Emecé), 2006.  
 —, *Otras inquisiciones* (1952), ed. Jorge García (U. de Girona), Barcelona: Destino (Emecé), 2007.  
 — & **GUERRERO**, M., *El libro de los seres imaginarios* (1967), ed. Jorge García (U. de Girona), Barcelona: Destino (Emecé), 2007.  
 —, *El informe de Brodie* (1970), ed. Jorge García (U. de Girona), Barcelona: Destino (Emecé), 2006.  
 —, *El libro de arena* (1975), ed. Jorge García (U. de Girona), Barcelona: Destino (Emecé), 2006.  
 —, *Poesía completa*, ed. Sara Luisa del Carril, Barcelona: Destino (Emecé), 2009.  
 —, *Textos recobrados (1919-1929)*, ed. Sara Luisa del Carril, Barcelona: Emecé, 2002.  
 —, *Textos recobrados (1931-1955)*, ed. Sara Luisa del Carril & Mercedes Rubio de Zocchi, Barcelona: Emecé, 2002.  
 —, *Textos recobrados (1956-1986)*, ed. Sara Luisa del Carril & Mercedes Rubio de Zocchi, Buenos Aires: Emecé, 2003.

### **Estudios sobre la obra de J. L. Borges.**

- DE TORO**, Alfonso, *Borges/Derrida/Foucault: 'Pharmakeus/Heterotopia' o más allá de la literatura ('hors-littérature'): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval, y... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur y otras cifras en Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX* (ed. A. y F. de Toro), Madrid: Iberoamericana, 1999.
- DE TORO**, Alfonso, *¿Paradoja o rizoma? 'Transversalidad' y 'escriptibilidad' en el discurso borgeano*, en *El siglo de Borges* (tomo I): *Retrospectiva – Presente – Futuro* (ed. A y F. de Toro: Leipzig-Winnipeg, 1999), Madrid: Iberoamericana, 1999.
- DE TORO**, Fernando, *Borges and Rulfo: The paradigms of modernity and post-modernity*, en *El siglo de Borges* (tomo I): *Retrospectiva – Presente – Futuro* (ed. A y F. de Toro: Leipzig-Winnipeg, 1999), Madrid: Iberoamericana, 1999.
- DE TORO**, Fernando, *Borges/Derrida y la escritura*, en *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX* (ed. A. y F. de Toro), Madrid: Iberoamericana, 1999.
- ECHAVARRÍA**, Arturo (U. de Puerto Rico), *Borges en la historia de la crítica contemporánea* (conferencia), en *El siglo de Borges* (tomo I): *Retrospectiva – Presente – Futuro* (ed. A y F. de Toro: Leipzig-Winnipeg, 1999), Madrid: Iberoamericana, 1999.
- HÖFNER**, Eckhard (U. Viadrina Frankfurt/Oder), *Unos aspectos del problema del tiempo en la obra de J. L. Borges: un ecléctico entre Platón y la Teoría de la Relatividad*, en *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX* (ed. A. y F. de Toro), Madrid: Iberoamericana, 1999.
- LAPIDOT**, EMA, *Borges entre la imprenta y el hipertexto*, en *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX* (ed. A. y F. de Toro), Madrid, Iberoamericana, 1999.
- MOULINES**, Ulises C. (Institut für Philosophie, Logik und Wissenschaftstheorie, Ludwig-Maximilianus-Universität München), *El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo*, en *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX* (ed. A. y F. de Toro), Madrid, Iberoamericana, 1999.
- RAVERA**, Rosa María, *Aspectos posmodernos (y también modernos) de la narrativa de Borges*, en *El siglo de Borges* (tomo I): *Retrospectiva – Presente – Futuro* (ed. A y F. de Toro: Leipzig-Winnipeg, 1999), Madrid: Iberoamericana, 1999.
- RÖSSNER**, Michael, *Borges y la transgresión. Estrategias del texto basadas en la transgresión y combinación de géneros textuales*, en *El siglo de Borges* (tomo I): *Retrospectiva – Presente – Futuro* (ed. A y F. de Toro: Leipzig-Winnipeg, 1999), Madrid: Iberoamericana, 1999.

#### **Textos de apoyo:**

- CROCE**, Marcela & **GALLO**, Sebastián M., *Enciclopedia Borges*, Málaga: Alfama, 2008 (1ª edición).

**HERNÁNDEZ, José**, *El gaucho Martín Fierro*, ed. Luis Sáinz de Medrano, Madrid: Cátedra, 2007.

***Documentos audiovisuales:***

**EDOCTUM**, *Encuentro: Jorge Luis Borges*, 6 de julio de 2012 y consultable a través de su web: <http://edoctum.blogspot.com.es/>

**SOLER SERRANO, Joaquín**, *A fondo: Jorge Luis Borges*, 8 de setiembre de 1976, consultable a través de <http://vimeo.com/57778062>.

**SOLER SERRANO, Joaquín**, *A fondo: Jorge Luis Borges*, 23 de abril de 1980, consultable a través de <http://vimeo.com/57778073>.