

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

Borges, el oficio de la crítica

El ensayo borgeano y los otros modos de leer

Diego Fernando Chamorro Enríquez

Tutor: Leonardo Pedro Valencia Assogna

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Diego Fernando Chamorro Enríquez, autor del trabajo intitulado “Borges, el oficio de la crítica: El ensayo borgeano y los otros modos de leer”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura con mención en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

5 de mayo de 2025

Firma: _____

Resumen

Constituir “otros modos de leer” los ensayos de Jorge Luis Borges como *forma*, abriendo nuevas líneas de interpretación, pensando su incidencia y relación con la lectura crítica, para evaluar su importancia en la crítica latinoamericana. A partir de este objetivo general nace la pregunta que sostiene a la investigación, que es ¿desde qué operaciones críticas se relacionan lo afectivo y lo estético para componer una poética en la *forma* de los ensayos de Borges, como una ética de lectura irreverente a las normas establecidas de la interpretación, creando así una política de la literatura?

La categoría de “Borges crítico” es una arista de estudio poco frecuente en los trabajos de investigación sobre el autor argentino; siempre se remiten a la vertiente de los cuentos o relatos y también a la poesía, pero su trabajo u oficio como crítico fue una constante en las actividades que formaron su cotidianidad, como fue la lectura y la escritura; justamente en eso se basa el ejercicio crítico.

En este estudio vamos a problematizar la figura de Borges como crítico literario; luego se pasará a realizar un breve recorrido de lo que es la definición de ensayo, desde su origen con Montaigne, su desarrollo y evolución conceptual, y el paso de pensarse de género a una “forma”, el ensayo como forma literaria. Luego se realizará una panorámica del papel del ensayo en América Latina y su inferencia en el pensamiento de la región, para llegar a una postulación evaluativa de los modos de leer de Borges en sus ensayos. En este punto se intentará ensayar una definición de crítica, se dará relevancia al estudio de Borges a partir de los afectos, la experiencia y su constitución como política de la literatura, además de pensar ciertas categorías de la lectura de Borges junto al “Homo legens” de Bolívar Echeverría, y, para finalizar, trabajaremos en ciertas categorías de análisis de las operaciones críticas en cinco ensayos de Jorge Luis Borges: “Kafka y sus precursores”, “El escritor argentino y la tradición”, “La muralla y los libros”, “La biblioteca total” y “El idioma analítico de John Wilkins”. Al final pensaremos la crítica y polémica de Borges y llegaremos al cierre del estudio.

La crítica literaria es un oficio de pensamiento, pero también una construcción política de ese pensamiento, una labor que enmarca varias facultades y destrezas de la persona que lee y convictivamente forma un estilo propio para su escritura ensayística.

Palabras clave: forma, modos, lectura, escritura, estilo, deconstrucción

A mis hijos Mathy, Andy y Nico, por ser la voluntad o la fuerza de mi universo.

A mi madre, Marcia Chamorro, por ser una fuente de inspiración.

A la Pame, por todo el aguante y el acompañamiento del mundo.

A mi Canelita, por todo el cariño y la nostalgia.

A Filo y Letras (Puan) porque cada pasillo, aula y recoveco me enseñó a amar a Borges.

Tabla de contenidos

Introducción	11
Capítulo primero: Borges y la crítica	19
1. Borges crítico	19
2. El ensayo en tensión	46
3. El <i>agón</i> de la escritura: el ensayo como forma	50
4. Pensar el ensayo desde Latinoamérica como una poética del pensamiento	56
Capítulo segundo: Borges y sus operaciones críticas	63
1. La crítica como género literario	63
2. Intervenciones críticas y rupturas en cuanto a la tradición y la herencia literaria: “Kafka y sus precursores” y “El escritor argentino y la tradición”	78
3. Espacios críticos y deconstrucción: “Biblioteca total” y “La muralla y los libros”	95
4. Ficciones filosóficas: “El idioma analítico de John Wilkins”	104
Conclusiones	109
Lista de referencias	115

Introducción

Cada hombre encierra la forma entera de la
condición humana.
(Montaigne, *Los Ensayos*)

La figura de “Borges crítico” o “Borges ensayista” es un planteamiento que es señalado lateralmente en el mundo de los estudios literarios sobre este autor; pero la actividad que lo acompañó y fue constante en todo su trabajo como escritor siempre fue la crítica. De esta manera se busca potenciar la figura de Jorge Luis Borges en su oficio lector, en su oficio como crítico y ensayista. Las preguntas que se advienen son varias: ¿Cuál es la distinción que marcan los ensayos de Borges en su producción literaria? ¿Desde qué operaciones críticas y escriturales podemos afirmar una figura de un Borges crítico? ¿El ensayo va en contra de la crítica académica como se piensa nocionalmente? ¿Se debe hablar ya de la *forma* ensayo y no de género?

En un primer acercamiento a la literatura de Borges, siempre resuenan los estudios sobre sus “ficciones” o la gran intensidad y erudición en su poesía. Pero escasea una apropiación de lectura del ensayo borgeano y su establecimiento en la crítica literaria. En realidad, pareciera que la lectura del ensayo muchas veces está reservada al campo netamente académico; en este caso se quiere descentrar ese marco de pensamiento, tomando como una operación disruptiva la lectura de los ensayos de Borges en un *afán placentero*, como lo enunciaría Barthes en *El placer del texto*, no solamente desde un vínculo con la academia, sino posicionar a los ensayos de Borges; y en sí, la lectura y escritura de ensayos como un acto de pleno goce estético.

En la investigación se busca entrar al mundo borgeano de la mano de la crítica, de la mano de la lectura de sus ensayos. Tratar de dar nuevas perspectivas sobre la “obra crítica” de Borges, una lectura que se pregunte en qué marco surgió determinado problema y qué trayectoria tuvo al interior de una serie de textos críticos, qué influencia tienen las lecturas y operaciones críticas de Borges en su propia literatura.

Plantear al ensayo como una *forma* que permite adentrarse en la misma condición crítica es buscar el destino de los modos escriturales como experiencia de la vida; es decir, el ensayo no se aleja del ejercicio crítico, permite un acceso de manera libre hacia casos donde la crítica académica sostiene cierta reticencia para esta forma estética de lectura.

Tomando un corpus de cinco ensayos de Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, “Kafka y sus precursores”, “La muralla y los libros”, “La biblioteca total” y “El idioma analítico de John Wilkins”, haremos una constelación de ciertas huellas o marcas críticas en sus textos para poder dar una forma al universo literario borgeano. El autor argentino se inscribe en el mundo de las letras desde un factor afectivo, estético, a través de un goce placentero en su producción ensayística, no solamente como un estamento de lectura crítica, sino de una lectura consciente e irreverente a la vez, donde sus marcas de operaciones textuales resaltan en contraposición a las prácticas académicas de la época; y a pesar de ello, se toma a Borges como una voz autorizada del ensayo y la crítica en la literatura argentina. Regresando al corpus propuesto, se establecen puntos clave en la carrera de escritor de Borges, ciñendo una perspectiva coherente para los objetivos de la tesis: reconocer las operaciones de lectura de Borges y su construcción ensayística.

En los ensayos elegidos se constituye un enfoque discordante con las consideraciones básicas que busca la crítica, o, por lo menos, la crítica académica en un ensayo. Borges plantea un ‘yo’ enunciativo en los ensayos, también acude a ejemplos y lecturas donde el anacronismo es casi una voluntad, además de las listas de referencias disímiles y de difícil relación entre sus elementos. De la misma manera, realiza clasificaciones y categorizaciones con un tono irónico, paródico y burlón. Por último, la experiencia es muy importante en los ensayos de Borges; más que una idea contundente, es una emoción lo que lo cuestiona, interpela y conjetura, de ahí su afán por ensayar.

Estas particularidades hacen de los ensayos elegidos muestras de lo que la crítica académica no quisiese como un ejemplo característico; pero, a la vez, los ensayos de Borges no dejan de cumplir su oficio crítico; ese justamente es el motor para esta investigación, la emoción de comprobar esta lectura de los ensayos de Borges, desde la forma y la experiencia.

Hay que señalar que lo que me interpela de los ensayos de Borges en el campo afectivo se encuentra en tratar de enunciar lo imposible, de tratar de dar luz a la experiencia estética, donde las palabras o las cosas se convierten en *formas* para dar sentido a la vida misma; desde el lado intelectual me apela la cuestión de la irreverencia que se faculta en cada una de las palabras elegidas por Borges como un gesto político en su constitución literaria. El ensayo borgeano se ve desbordado por su confrontación y

disenso de las normas puntuales de la crítica; estas maniobras escriturales son las que conforman un marco de extrañamiento y su herejía en sus otros modos de leer.

En el amplio espectro de estudios sobre la obra de Jorge Luis Borges se coloca como centro su producción de cuentos y sus libros de poesía, dejando un tanto de lado al campo de su obra crítica; él mismo discrimina algunos de sus libros de ensayo de sus obras completas en el año de 1974. Con esta investigación se busca dar una nueva visión acerca de una muestra de ensayos que marcan su producción literaria y crítica.

El tratamiento que se le da a los textos de Borges siempre cae en lugares comunes como la erudición, la arbitrariedad, la enciclopedia, los juegos intertextuales en cuanto a la utilización de referencias y el descomponer las fronteras entre géneros de ficción y no ficción. En el presente trabajo se propone reflexionar desde otros parámetros de actualidad en los procedimientos de lectura, como los afectos, la irracionalidad, el goce estético, las formas, la experiencia de vida, la interpretación desde lo pasional como elementos constitutivos de construir una poética, ética, estética y política de la literatura.

Esta nueva propuesta de acercamiento a Borges desde el disenso nos coloca en evaluación de las polémicas internas de la crítica argentina como una muestra de la demolición de la ideología en la fetichización de la literatura y la figura de autor; es decir, el resurgir de la idiosincrasia y los “modos de leer” que señalaba Josefina Ludmer en el tratamiento teórico y crítico de la literatura. Buscar esa huella en las particularidades y no hablar de totalidades en la dimensión táctica de la teoría, que es la crítica. La teoría y la crítica no pueden ser neutrales; se proponen como “polémica y estrategia” del campo específico de la literatura. La crítica crea conceptos, problemas, interferencias, cruces, “modos de leer”; modos y formas que vienen a acomodarse en el mundo, modos de leer el mundo a través de la literatura, para nuestro caso, desde los ensayos de Borges.

La relación entre Borges y la crítica nos muestra que este es un oficio que lo acompañó a lo largo de toda su trayectoria como escritor. Borges no siempre fue un narrador (década de 1920), no siempre fue un poeta (décadas de 1930 y 1940), pero siempre fue un ensayista crítico. La anécdota cuenta que el primer texto que publicó fue “Chronique des lettres espagnoles”, el 20 de agosto de 1919, y su muerte interrumpe una serie de prólogos de la *Biblioteca personal* en 1986; estos datos nos muestran que la crítica y el ensayo funcionaron como forma dominante que invadía el territorio de otros géneros, según lo señala Sergio Pastormerlo en su libro *Borges crítico*.

En cuestión de la inmensa obra de Borges en relación con la crítica y del enfoque del trabajo, se hará un recorte de ciertos ensayos elegidos como corpus para la investigación; como señalamos anteriormente, a Borges le gusta la particularidad y no lo universal. A continuación, señalo la elección y criterio de discriminación de los mencionados ensayos cortos.

1. “La biblioteca total” (1939) es un ensayo publicado en el N° 59 de la revista *Sur*. Es el arranque de su cuento “La biblioteca de Babel”. Por ser una antesala al relato, Borges juega mucho con este traspaso y transgresión de los géneros; son muy importantes las notas marginales y los bordes del texto literario para marcar sus estrategias de lectura. Las formas son los fundamentos donde se sostiene el funcionamiento de los referentes y la constitución crítica de este ensayo, además de tener un tono irónico y humorístico, muy al estilo de Borges. Seleccione este texto porque tiene varias señales que me interesan en cuanto a los espacios y la construcción de elementos críticos.
2. “La muralla y los libros” (1950) es el ensayo con el que abre *Otras inquisiciones*. Es un ensayo que presenta claramente un ‘yo’ enunciativo del texto, que muchas veces pareciera que únicamente nos cuenta la historia de un gran emperador chino, que es real, por cierto. Pero no solo me interesa el cruce con la ficción; lo que más me interpela de este ensayo es la capacidad de evidenciar una experiencia, jugar con lo cotidiano, magnificar sus ejemplos y colocar en tensión sus propios argumentos.
3. “El idioma analítico de John Wilkins” (1952) también pertenece a *Otras inquisiciones*. Este texto es un gran referente para la teoría del posestructuralismo; desde este ensayo nace *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault. En este texto, Borges juega con la filosofía del lenguaje, los estudios lingüísticos y su propio afán metaliterario.
4. “Kafka y sus precursores” (1952), otra muestra de *Otras inquisiciones*. No solamente hace un gran ejemplo de realizar una lectura de la obra de Franz Kafka, sino que lleva sus procesos críticos y de referencia a otros niveles, donde me interesa lo disruptivo que puede ser Borges en sus mecanismos de lectura.

5. “El escritor argentino y la tradición” (1955), a pesar de ser incluido en *Discusión*, libro de la década del 30, porque el propio Borges en 1974 realizó la edición de sus *Obras Completas*; este ensayo fue publicado en la revista *Sur* en el 55 y lo incluye en la segunda edición del libro en el 57. Desde las señas más confrontativas y con un agudo afán de contender y polemizar, este ensayo rompe los paradigmas de temas que fueron establecidos con cierta sacralización para la literatura argentina: la gauchesca. También habría que preguntarse por qué Borges incluye este texto en un libro anterior a su gestación.

A partir de estos ensayos quise armar unas series y analizarlos bajo categorías que pueden funcionar en un acercamiento crítico o nocional a estos textos. La primera categoría es *Intervenciones críticas y rupturas* (“Kafka y sus precursores” y “El escritor argentino y la tradición”). Me interesa desmontar esas miradas cristalizadas de la crítica académica en cuanto al manejo de ciertos temas, como la tradición y la influencia. Se hará énfasis en lo irreverente que puede ser Borges en sus lecturas.

La segunda categoría es *Espacios críticos y deconstrucción* (“Biblioteca total” y “La muralla y los libros”). Los dos textos que habitan esta categoría son espacios que llevan en sus planteamientos huellas deconstructivas; a la vez que tienen bases ensayísticas fuertes, sus elementos hacen un estallido en su propio ‘topos’ como ensayos. Las formas son esas marcas, huellas o márgenes que permiten apreciar de mejor manera su construcción como espacios intervenidos por la crítica.

Por último, la tercera categoría es *Ficciones filosóficas* (“El idioma analítico de John Wilkins”). A pesar de ser un solo ensayo, tiene muchos mecanismos en donde Borges nos cuenta su acercamiento, su lectura de Wilkins y su filosofía del lenguaje. En este texto se puede apreciar la materialidad sígnica y de lo sensible, además del manejo de lo instantáneo de la palabra.

La presente investigación se divide en dos partes muy bien marcadas. El capítulo primero es un texto que propone la reflexión acerca de la naturaleza del oficio de la crítica en Borges. Se trabaja desde líneas de desarrollo de lectura en la literatura de Borges. Esta decisión se genera por la necesidad de pensar el ensayo desde su condición propia como una forma escritural cercana al ejercicio del autor argentino en su papel de crítico literario; pero al pasar de los acápites se va cerrando el plano de visión hacia el detalle, es decir, que arranco desde lo más general del ensayo borgeano como una propuesta para problematizar sus maniobras de lectura, paso por las características de

pensar el ensayo como forma de la mano de Adorno y Lukács, viaje a los istmos del ensayo latinoamericano con doble orilla y sus particularidades, para acontecer en la definición de crítica; y finalizar con el ensayo como un modo de lectura borgeana. En el capítulo segundo, en cambio, se trabaja directamente en el análisis y propuesta crítica del corpus seleccionado de los ensayos de Jorge Luis Borges y su incidencia en las categorías de análisis de los estudios literarios, como se señaló en la antesala de esta introducción.

Este es el panorama por donde transitaremos esos recovecos del detalle de los ensayos borgeanos, tratando de iluminar ciertas particularidades inherentes a sus lecturas, herencias y el estilo marcado de la prosa de Borges. Pero siempre su escritura está transversalizada por la acción de la lectura. Borges propone sus maniobras de escritura desde sus capacidades de reconocimiento del mundo a través de sus lecturas. Siempre está con un ojo en la escritura, pero pendiente de lo que ha leído.

Como la figura del pelícano dalmata, un ave excéntrica que, cuando duerme, coloca su cabeza en un giro de 180 grados para estar alerta de posibles peligros, con un ojo cerrado y el otro siempre atento y en vigilia, así es la actitud de un crítico como Borges, con sus sentidos y atención colocados en dos puntos: porque las operaciones críticas parten desde la convivencia entre las maniobras de interpretación de la lectura y las formas escriturales del ensayo; esa yuxtaposición propone un mundo completo de la literatura borgeana. Con una visión completa de 360 grados para reaccionar en el panorama de lecturas y las acciones que demanda la crítica literaria. Con una agudeza de atención del ambiente de cada texto y una afinidad de los sentidos para reaccionar, siempre en vigilia. Por eso definimos que Borges es un crítico completo, siempre en vigilia crítica.

Los ensayos de Borges nos brindan una puerta abierta a la expectativa de interpretaciones y un horizonte de lecturas, en donde el juego implícito de diálogo con el receptor se transforma en un ejercicio intenso de experiencias estéticas necesarias, en este caso, para quien escribe estas palabras.

Por cierto, pido disculpas de antemano por las imprecisiones en el estilo de mi escritura; ocasionalmente también quiero aproximarme a esta virtud de la forma en el ensayo y asimismo, en cuanto a las notas al pie de página, a veces extensas o innecesarias; son huellas, marcas o tal vez vicios que deja la influencia de la lectura de

los ensayos de Borges y la deconstrucción de Derrida. Pensar que lo marginal también es importante.

Capítulo primero

Borges y la crítica

1. Borges crítico

Hay otra enciclopedia de Borges,
dispersa en cientos de notas
y ensayos en libros que escribió a solas
y con sus amigas y amigos.
Es su obra de crítico, traductor y editor
sin la cual no se explicaría el poeta,
el cuentista y el ensayista que cambió
en forma decisiva las letras del siglo xx.
(José Emilio Pacheco, “La otra enciclopedia de
Borges”)

Borges escribió crítica de otra manera
y en otra época.
(Sergio Pastormerlo, *Borges crítico*)

Borges era un extraordinario lector,
ésta es su marca, creo, y su influencia.
(Ricardo Piglia, “Borges como crítico”)

Existen muchas imágenes muy famosas de Borges en la antigua sede de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en la calle México 564, pero quiero realizar un trabajo mínimamente aproximado a una écfrasis de dos fotografías que rondan mis afectos y mis recuerdos en este instante. En la primera, Borges está en medio de dos libreros y una columna, se ven de fondo los libros y él de pie mirando al infinito, debe estar buscando un libro en su imaginario y en su memoria; en la segunda él está sentado frente al escritorio de su despacho, junto a un globo terráqueo y algunas pilas cortas de libros sobre su escritorio; también está con la mirada fija en un punto del horizonte, debe estar examinando minuciosamente algún párrafo diletante de *Del Cielo y del Infierno* de Emanuel Swedenborg o recordando con gracia algún pasaje de las *Herejías literarias* de Giovanni Papini, tal vez comparando algún ensayo crítico de G. K. Chesterton como “Browning como artista literario” con algún texto crítico de T. S. Eliot de *The Sacred Wood* (1920) o simplemente pensaba en los fideos con manteca que le esperaban de cena, pero, en definitiva, se encontraba en un examen de su memoria; eso es lo que se viene a mi cabeza cuando pienso en la figura del crítico. Un apasionado a

ultranza de la lectura, que tiene codificados en su mente y memoria los libros de su biblioteca y sus lecturas; pero, también, mapeados sus afectos de dichas lecturas. Lamentablemente o afortunadamente es humano, en el caso de Borges, “inmortal” como en sus ficciones, pero humano, o tal vez humanamente inmortal. Increíble imagen, gran sensación.

Un día de invierno del año 2016 fui a una charla de Daniel Balderston sobre “Los manuscritos de Borges”.¹ Se realizó en ese edificio que estoy mencionando, en el centro de Buenos Aires. Conocí el despacho que fue de Borges cuando fue director de la Biblioteca Nacional, lo examiné minuciosamente e imaginé su presencia en ese espacio, junto a los libros, examinando su mente y sus recuerdos, su imaginación, sus lecturas y su nostalgia.

La figura de Borges crítico parte de su cotidianidad, de su condición de trabajador intelectual en cuanto a la lectura y la escritura; este es un oficio que lo practicó toda su vida. Borges fue un escritor que se dedicó a trabajar en distintas revistas o suplementos literarios donde ejerció su labor crítica-ensayística. Sus diferentes trabajos y ocupaciones como bibliotecario, traductor, prologuista, antologador, editor, conferencista, profesor, coleccionista e historiador de la literatura fueron espacios de oficio crítico, además de los diversos soportes o medios en los cuales se fue creando el “Archivo Borges”, donde se publican sus textos y luego van cambiando de rumbo hasta llegar al formato libro.

¹ Ver Balderston (2021). *El método Borges*. Este libro es fruto justamente de las investigaciones de Balderston que preparó para esa charla que realizó en el edificio de la antigua Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Es un libro muy completo acerca de ciertos indicios de lecturas que trabajó Borges y sus condiciones de producción para el ejercicio de la crítica y la escritura en sus manuscritos de determinada época. Tengo que acotar que, justamente ese mismo año, los profesores María Isabel Stratta y Juan Pablo Canala realizaron el seminario “Borges: los procesos de la escritura” en la Carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en donde se examinaban las infinitas relaciones en sus textos y en sus lecturas; también trabajamos con sus manuscritos. Tuvimos la oportunidad, como clase o sesión final del seminario, de visitar en ese mismo año la exposición de una parte de sus manuscritos llamada “Borges el mismo, otro”; en la actual Biblioteca Nacional de Buenos Aires Mariano Moreno, en la calle Agüero 2502, en julio de 2016, fue una experiencia increíble acercarse a su letra minúscula, mínima, como si fuese un homenaje a la economía del espacio o a la paciencia de los renglones precisos del divino desorden de la sabiduría, cual si toda la sapiencia y la literatura del mundo se encontrasen posadas en esos signos diminutos que parecían un ejército de hormigas disciplinadas y formadas con apariencia de un patio de colegio jesuita. No se puede borrar esta sensación sagrada en la memoria de mis afectos, algo muy intenso examinar esos manuscritos. También se recomienda ver Balderston (2022). *Lo marginal es lo más bello. Borges en sus manuscritos*. Este libro es la continuación del anterior libro citado de Balderston, *El método Borges*. En este texto, de la referencia a “la belleza de lo marginal”, también aborda el análisis y crítica a partir del trabajo de manuscritos que llegaron a la Universidad de Michigan; es una investigación en su mayoría de conferencias de Borges entre 1949 y 1955.

Magdalena Cámpora (2020, 10), como coordinadora del número monográfico “Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de la época” de la Revista *Letras de la UCA*, evidencia esta conducta de Borges en cuanto al hábito de crítico: “Los derroteros laborales determinaron en algún caso esos soportes, con efectos cuya sumatoria no necesariamente equivale al ensayo puesto en libro, o sí”. Con este criterio podemos tener la idea de que el llamado “Archivo Borges” se compone a partir de muchos textos publicados en múltiples formatos, soportes y medios, antes de llegar a ser parte de los libros de ensayos que conocemos; esto se da por las diferentes ocupaciones del autor argentino. Colocamos un énfasis en que Borges es un escritor y lector de oficio, que determina su trabajo en su condición de escritor y lector, por lo que trabaja con la palabra, asimila al ensayo como su producción escritural de importancia, llega al público lector desde las revistas y secciones literarias de periódicos, es un ensayista de revistas, que luego muda sus textos ensayísticos a los libros. Borges vive de su producción de textos para revistas, porque encuentra en su papel como lector y como crítico una construcción de su proyecto de vida. Desde esta perspectiva podemos rastrear diferentes operaciones de lectura que se van manifestando a través de su carrera como crítico y ensayista. Porque al pensar su texto para una revista difiere de su mirada o proyección de texto, en el caso de que fuese una conferencia o si escribiera para la publicación de un libro. Borges planea sus textos de acuerdo a su relación con el lector y el formato en que se sea publicado.

Álvaro Fernández Bravo, en su ensayo “Borges coleccionista”,² nos muestra una faceta del oficio crítico de Borges enfocada hacia las colecciones y antologías de la literatura que realizó. Primero establece que esta labor de editor, coleccionista o antologador es una labor que involucra el ejercicio crítico, cuestión que me parece muy pertinente y asertiva en cuanto a observar a la crítica fuera de los marcos comunes o tradicionales donde se suele concebirla; en el trabajo editorial existe una conciencia crítica:

² Ver Rowe, William, Claudio Canaparo, Annik Louis, comp. (2000). *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Esta compilación de ensayos es un libro importante y sugerente sobre los modos de leer a Borges. Los trabajos incluidos en este volumen fueron presentados en la Borges Centenary Conference, organizada por el King’s College of London y la Universidad de Exeter, Londres, del 15 al 17 de septiembre de 1999. En este libro se encuentran estudios de algunos expertos representativos en la obra de Borges como: Juan José Saer, Adriana Astutti, Annik Louis, Julio Ortega, Ana María Barrenechea, Cecilia Manzoni, Graciela Montaldo, Jorge Panesi, Josefina Ludmer, Claudio Canaparo, William Rowe, Alejandro Kaufman, entre otros. El ensayo “Borges coleccionista” de Álvaro Fernández Bravo está entre las páginas 129 y 144 del libro de la presente referencia.

Su trabajo como crítico tanto en el periodismo como en el ensayo, su poco estudiada labor de antologuista e incluso su relativamente extensa tarea pedagógica desde la cátedra universitaria, así como sus funciones en diversas bibliotecas, hablan de una relación especial con los libros, relación que él mismo declaró y asumió públicamente. (Rowe, Canaparo, Louis 2000, 129).

Borges se posiciona en su oficio como crítico, desde su recorrido laboral; es un gestor cultural e interviene en la producción de una nueva mirada de estudio de la literatura en Argentina; de hecho, se constituye como la figura del intelectual público. Su labor como antologador, como coleccionista, está ligada a la crítica. Borges tenía un excelente ojo crítico y editor, una motivación hacia la construcción de técnicas críticas de lectura para poder elegir y discriminar textos; elaboraba categorías y desafiaba al canon de la tradición. Lo que hace Borges, con este gesto, es leer al resto cómo quiere ser leído, es decir, elaborar una clave de lectura para que sus textos también sean leídos mediante esas categorías o esa clave que él mismo formula. Quiere leer y ser leído desde el margen o las fronteras, colocándose fuera del canon o de la tradición impuesta por las historias de la literatura. Le interesa que sea leído desde una clave policíaca o fantástica, desde el margen; no quiere medirse o que lo lean desde la narrativa psicológica o el realismo; es decir, Borges quiere ser leído como a Chesterton, no como a Dostoievski. Por eso escribe sobre Poe o Chesterton, no sobre Tolstoi o Dostoievski. Esta operación crítica es como él establece sus propios procesos de lectura. Como lo afirma Ricardo Piglia (2014, 149) en “Borges como crítico”: “Esto es lo que llamo lectura estratégica: un crítico que constituye un espacio que permita descifrar de manera pertinente lo que escribe. Todo el trabajo de Borges como antólogo, como editor y como prologuista está encaminado en esa dirección. Y es uno de los acontecimientos más notables de la historia de la crítica el modo en que Borges consiguió imponer esa lectura”. Piglia analiza las estrategias de lectura de Borges para orientar su perspectiva crítica, es decir, según él, Borges incorpora ese juego de enunciación crítica a través de su propia lectura.

Borges tiene algunos textos ensayísticos y conferencias que plantean esta proximidad al género policíaco y que se centran en las figuras de Edgar Allan Poe y Chesterton. En *Otras inquisiciones* (1952) se publica el ensayo “Sobre Chesterton”; el 16 de junio de 1978 dicta la conferencia “El cuento policial”, publicada en el libro *Borges Oral* (1979). Estos dos textos son ejemplos claros donde su criterio de lectura se revela como una clave de reconocimiento de su propia poética ficcional. Pero asimismo,

en la revista *Sur* o en la revista *El Hogar*, Borges hace varias publicaciones donde la figura de Chesterton se convierte en un escritor imprescindible para la recepción del lector argentino y, en algún punto, también del lector latinoamericano: “Los laberintos policiales y Chesterton”, publicado en julio de 1935 en *Sur*, “Modos de G. K. Chesterton” en julio de 1936 en *Sur*, “G. K. Chesterton, *The End of the Armistice*” en julio de 1940 en *Sur*, “*The Paradoxes of Mr. Pond* de G. K. Chesterton”, publicado el 14 de mayo de 1937 en *El Hogar* y “*Autobiography*, de G. K. Chesterton”, en octubre de 1937 en *El Hogar*. Mientras que solamente encontramos un prólogo de Borges a *Los demonios* de Fiodor Dostoievski en la *Biblioteca personal* (1988) de Borges. Con este gesto de lectura crítica se ve que Borges lee con maniobras específicas para guiar como quiere ser leído, y también, para mostrar cómo desde el margen puede mover el canon literario.

Pero del mismo modo, Piglia en esta entrevista de “Borges como crítico”³ coloca en tensión el juego irónico que realiza Borges en ciertos ensayos con su operación de lectura en cuanto al “valor” de los textos y su correspondencia con la crítica:

Borges tenía una percepción de la literatura tan personal que era extremadamente perceptivo a esas cristalizaciones, en su obra y en la obra de los otros. Por un lado está el modo en que capta la cristalización de los valores, los valores que ya envejecieron, que se convirtieron en clichés y están estabilizados. La otra cuestión es que a menudo enuncia posiciones que impiden la crítica a sus propios textos. Quiero decir: Borges enuncia como propia la posición del enemigo, se anticipa. Es una táctica que recorre toda su obra. Defiende lo que él no está haciendo y de ese modo, a menudo, neutraliza a los críticos. (Piglia 2014, 154).

Esta estrategia de Borges funciona en su propio acontecimiento crítico, cuando se contrapone a la anterior operación metodológica; en este caso lee en una clave que es distinta a lo que él mismo hace en sus textos de ficción. Con esta maniobra textual pone en tensión su percepción del texto literario. Por otro lado, siempre se está preguntando acerca del estatuto de la literatura o el estado de la cuestión de la literatura, acción que hace más relevante su papel como crítico y hasta de teórico de la literatura.⁴

³ Ver Piglia (2014). “Borges como crítico” en *Crítica y ficción*. Es una entrevista con Sergio Pastormerlo que fue publicada inicialmente en 1997 en la revista *Variaciones Borges*, n° 3. Hay que poner en relevancia el trabajo de investigación de Pastormerlo en cuanto a esta faceta de “Borges crítico”; realizó muchas entrevistas a grandes críticos argentinos acerca del tema, en específico a Ana María Barrenechea, María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosa y Beatriz Sarlo, además de la presente referencia. Este trabajo de investigación de Pastormerlo deriva en su libro *Borges crítico* del 2007.

⁴ Para esta relación entre Borges y la teoría literaria, ver Echavarría (2006). Impresionante estudio sobre el desplazamiento de los problemas metafísicos de Borges a su reflexión y discusión acerca de los conceptos de lenguaje y literatura para el autor argentino.

Borges arriesga en su lectura para confrontar la propia formulación de su ejercicio literario; en este caso emite cierto criterio a favor de las lecturas de contenido en el texto literario y recomienda dejar de lado la apreciación de las formas, cuestión que es lo que no hace en su propuesta de escritura, ya que Borges da mayor sentido de valor a lo formal (formas) y la estética en sus textos que al contenido, cuestión por la que fue criticado, pero que él se adelanta en sus ensayos a defender como un gesto crítico, pero irónico a la vez. Como ejemplo de lo señalado podemos mencionar al ensayo “El enigma de Edward FitzGerald”, perteneciente a *Otras inquisiciones*, donde Borges defiende la tarea del traductor que orienta su importancia al contenido, alejándose de la premisa de conservar el lado formal del texto. Hay que señalar que el propio Borges, como traductor de *Las palmeras salvajes* de William Faulkner, primó siempre su criterio formal que el de traducir literalmente el contenido de la novela. Parecería contradictorio, pero es una estrategia metodológica.

Borges defiende el contenido por encima de la forma. En este texto, argumenta que la traducción de FitzGerald de *Las Rubaiyat* de Omar Jayyam, aunque infiel al original en términos formales, captura su esencia y belleza profunda. Para Borges, la transmisión del sentido y la emoción de un texto es más valiosa que la fidelidad estricta a la forma. Este ensayo refleja su visión sobre la literatura, donde lo importante no es la literalidad, sino la capacidad de una obra para generar nuevas interpretaciones y significados en diferentes contextos. Se puede notar que Borges no tiene una única orientación crítica, sino que elige varias operaciones y sabe conducir su lectura por múltiples senderos.

Otro mecanismo que utiliza Borges en sus textos críticos o ensayísticos es preocuparse o poner sobre la mesa la importancia del papel del lector y de la recepción del texto, es decir, que ya trabaja como un teórico de la literatura en la rama de la estética de la recepción literaria; esta característica es algo que se ha trabajado bastante en relación con su obra. “Pierre Menard, autor del Quijote” es una clara muestra de esta línea de reflexión de la lectura del texto literario. Ana María Barrenechea (2000, 390) en “Detalle y tono en la crítica borgesiana”⁵ apunta hacia el ejercicio crítico y teórico de Borges:

⁵ Ver Barrenechea (2000). “Detalle y tono en la crítica borgesiana” en *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Esta entrevista, también realizada por Sergio Pastormerlo, fue publicada primero en *Variaciones Borges*, The Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation (University of Aarhus, Dinamarca), 3, 1997, de las páginas 28 a la 34.

Habría, quizá, que pensar en Borges como teórico, como historiador y como crítico de la literatura —y también del cine y de otras formas de la narratividad. Como teórico no construye un sistema pero ofrece propuestas renovadoras aisladas. [...] Podríamos recordar, por ejemplo, todos los textos de Borges que destacan la importancia del lector-receptor en el hecho estético, en sus varios modos de enfocarlo: las lecturas que aparecen tematizadas en ciertas ficciones; el indispensable lector que necesitan los textos para pasar de su existencia real; el intérprete que al leer los re-crea, los re-escribe, y por tanto los escribe.

Los planteamientos de los críticos argentinos al analizar la faceta de crítico de Borges se inscriben en el marco de sus trabajos relacionados con la lectura de obras literarias y su interpretación; son actividades de lo cotidiano, de su entorno laboral, el mundo de los libros, lo que compete a la lectura y la escritura, las principales preocupaciones de Borges. Además, estas maniobras nos muestran las maneras de leer de Borges en cuanto a una propuesta de categorización de su propia obra. Recordemos que la crítica literaria puede entenderse como un diario de lecturas. En el caso de Borges, este diario responde a las exigencias de su oficio crítico y de su trabajo intelectual.

Pero siempre Borges está pensando en una propuesta de lectura del mundo a partir de su crítica, un desarrollo de habilidades de interpretación y de sabiduría para desenhebrar o tejer relaciones textuales (tejido) desde lo más común: la vida; hasta lo más extraordinario: los libros; desde un punto común para Borges: el descubrir el mundo a partir de sus lecturas, este acto que se transforma en términos de crítica literaria como el acto de la lectura, la labor cotidiana de leer y pensar la literatura. Este tejido entre la literatura y la vida lo podemos ver en varios ensayos de Borges, pero nos centraremos en “Sobre los clásicos” y “Valéry como símbolo”, dos textos de *Otras inquisiciones*.

En un ensayo tan brillante como “Sobre los clásicos”, Borges (2007a, 182-3) apuntó lo siguiente:

¿Qué es, ahora, un libro clásico? [...] Mi primer estímulo fue una *Historia de la literatura china* (1901) de Herbert Allen Giles. En su capítulo segundo leí que uno de los cinco textos canónicos que Confucio editó es el *Libro de los Cambios* o *I King*, hecho de sesenta y cuatro hexagramas, que agotan las posibles combinaciones de seis líneas partidas o enteras. Uno de los esquemas, por ejemplo, consta de dos líneas enteras, de una partida y de tres enteras, verticalmente dispuestas. Un emperador prehistórico los habría descubierto en la caparazón de una de las tortugas sagradas. Leibniz creyó ver en los hexagramas un sistema binario de numeración; otros, una filosofía enigmática; otros, como Wilhelm, un instrumento para la adivinación del futuro, ya que las sesenta y cuatro figuras corresponden a las sesenta y cuatro fases de cualquier empresa o proceso; otros, un vocabulario de cierta tribu; otros, un calendario.

Recuerdo que Xul-Solar solía reconstruir ese texto con palillos o fósforos. Para los extranjeros, el *Libro de los Cambios* corre el albur de parecer una mera *chinoiserie*; pero generaciones milenarias de hombres muy cultos lo han leído y releído con devoción y seguirán leyéndolo. Confucio declaró a sus discípulos que si el destino le otorga cien años más de vida, consagraría la mitad a su estudio y al de los comentarios o *alas*.

Este es un ejemplo claro de una reflexión acerca de la estética de la recepción literaria de un texto. En “Sobre los clásicos”, Borges reflexiona sobre qué hace que un libro se convierta en un clásico, argumentando que no es una cuestión de antigüedad o canonización, sino de la capacidad del texto para generar nuevas lecturas e interpretaciones a lo largo del tiempo. Aquí, Borges muestra su concepción de la lectura como un proceso activo, en el que el lector establece conexiones entre la literatura y la vida, tejiendo significados que evolucionan con cada nueva lectura.

Este ensayo también enfatiza la idea de que los clásicos no son obras fijas, sino que se redefinen continuamente a partir de las lecturas individuales y colectivas, lo que coincide con la noción de la lectura como una forma de descubrir el mundo y construir relaciones textuales.

En la cita que tomamos se puede encontrar varios niveles de interpretación y de intención semántica en cuanto a la formulación de un sentido en sus palabras. Primero toma un libro que es un clásico, pero no es un libro literario, aunque se lo puede interpretar de infinitas maneras, como si fuese un texto literario. Luego trabaja desde las diferentes formas de lectura y hermenéutica que se le dio a lo largo de la historia, como son los referentes de Confucio, Leibniz, Herbert Allen Giles, Xul-Solar y el mismo Borges. Además de referir las distintas alusiones de sentido y funcionalidad del I Ching como sistema de numeración, filosofía enigmática, instrumento de adivinación del futuro, vocabulario de una tribu, calendario, un tipo de estilo artístico simulando el arte chino o influenciado por el arte asiático, etc., lo cierto es que este libro es una fuente inagotable de sentidos, interpretaciones, lecturas y placer estético, por lo que lo convierte en un clásico.

Además, el I Ching tiene una relación muy cercana con la vida en cuanto a su intensidad en la interpretación del texto o de los signos; en este caso, un señalamiento muy importante para la recepción literaria, y principalmente, para Borges o para el establecimiento conceptual y ético del papel del libro en la vida de Borges. Para el escritor argentino, el libro o la literatura impregna un sentido primordial en la vida de quien lo lee.

El libro o la literatura se convierte en un punto de reflexión acerca de la relación que tiene el lector o el crítico con el mundo; a partir de su interpretación, construye un vínculo con la realidad; es decir, no solo es un acto de lectura cualquiera, el crítico lee al texto como si fuese la lectura del mundo. Este punto es donde se intersecan la vida y el libro para Borges.

Para cerrar esta parte de “Sobre los clásicos”, vuelvo a la cita para mostrar una mirada crítica de Borges (2007a, 184), siempre en vigilia:

La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas. [...] Cada cual descreo de su arte y de sus artificios. Yo, que me he resignado a poner en duda la indefinida perduración de Voltaire o de Shakespeare, creo (esta tarde de uno de los últimos días de 1965) en la de Schopenhauer y en la de Berkeley. Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.

Un clásico se construye a partir de las lecturas que se le dan a ese libro; es como un dispositivo de activación de diferentes lecturas y vivencias con ese libro. Lo que lo mantiene vigente y vivo es que sea leído. Así como los dioses mueren cuando la gente deja de creer en ellos, los libros viven mientras se los siga leyendo, porque en ese acto es donde se le da vida al texto y al lector, en su papel como lector; de ahí que sea importante este oficio del crítico, para que perdure o perviva la vida del libro y del lector.

Borges asume su condición de crítico desde el establecimiento consciente de su tarea como lector. Porque la gloria de un escritor se la pone a prueba en la soledad del acto de la lectura. El crítico demuestra su oficio a partir de colocar a prueba su propia lectura, sus referentes, la supervivencia de la experiencia crítica a partir de la lectura y la escritura de dicha lectura a través del ensayo. Pero, como lo señala agudamente Borges (2007a, 184), se lee “con previo fervor y con una misteriosa lealtad”; ya tenemos cierto juicio de por medio en el ejercicio crítico, y este juicio es medido por las emociones que despierta esa lectura.

Pasemos a “Valéry como símbolo”, otro ensayo del libro *Otras inquisiciones* (1952). Este texto es un homenaje por la muerte del poeta francés, pero Borges (2007a, 78) acude a un método comparativo para llegar a reflexionar sobre la poética de Valéry. Como lo señalamos, arranca su texto con una comparación con la figura de Walt Whitman, pero este cotejo no es inocente, quiere marcar un precedente:

Aproximar el nombre de Whitman al de Paul Valéry es, a primera vista, una operación arbitraria y (lo que es peor) inepta. Valéry es símbolo de infinitas destrezas pero asimismo de infinitos escrúpulos; Whitman, de una casi incoherente pero titánica vocación de felicidad; Valéry ilustremente personifica los laberintos del espíritu; Whitman, las interjecciones del cuerpo. Valéry es símbolo de Europa y de su delicado crepúsculo; Whitman, de la mañana en América. El orbe entero de la literatura parece no admitir dos aplicaciones más antagónicas de la palabra *poeta*. Un hecho, sin embargo, los une: la obra de los dos es menos preciosa como poesía que como signo de un poeta ejemplar, creado por esa obra.

La estrategia de Borges parte de una comparación de dos poetas muy lejanos en su concepción de poesía, sus estilos y sus condiciones de producción; de hecho, el propio Borges coloca de frente la operación como una pésima idea. En esta revelación hace ya un gesto crítico, no de humildad, sino de evidenciar una lectura más profunda en su comparación. Muestra que su *tertium comparationis* no es superficial, sino de una evaluación meditada y pensada. En su posible arbitrariedad comparativa hay un ejercicio reflexivo. Es una pequeña artimaña de lectura borgeana, la simulación.

Luego, pone en evidencia la distancia entre los dos poetas, mientras Valéry es una propuesta que se apega al vínculo entre poesía y pensamiento abstracto o con el espíritu; la figura de Whitman se la relaciona con las emociones, los afectos y el cuerpo. Valéry representa el atardecer de la racionalidad cartesiana de Europa y Whitman el despertar de los sentidos y las emociones de América. Estos parámetros de comparación son importantes para meditar acerca de las categorías en las que le interesa leer a la poesía, Borges: el pensamiento y el cuerpo.

Pero, a fin de cuentas, al culminar la cita une a estas dos miradas distintas en una misma proposición: “la obra de los dos es menos preciosa como poesía que como signo de un poeta ejemplar, creado por esa obra” (Borges 2007a, 78). La obra en general de estos dos poetas se filtra o mimetiza con la vida del poeta, construyendo o creando un poeta o una “voz poética” ejemplar de cada uno. Un Valéry icónico con el pensamiento como *Monsieur Teste* y un Whitman tan sensitivo como el de *Canto a mí mismo*. Borges piensa, siente y realiza ese cruce primordial entre la literatura y la vida, como un síntoma de su propia realidad. La relación del mundo y de la vida se tamiza desde la relación que se tiene con la literatura.

¿Desde qué lugar de enunciación piensa Borges la concepción de la literatura y su planteamiento crítico o teórico? Desde una profesión de fe, su credo literario, su

credo a la amistad al libro, desde su predisposición a la crítica. Como lo afirma en “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”:

[U]n libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. [...] La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000. (Borges 2007a, 151-2)

El libro se constituye como un nexo con el mundo; para Borges, su ejercicio crítico se designa o se orienta en la construcción de puentes o relaciones, vínculos e intersecciones de su mundo idealizado, que es la literatura y su formulación o encuentro con la vida. Borges no concibe el mundo sin los libros, la biblioteca, la literatura, la lectura del mundo y la escritura. Por eso el pensar la relación de Borges y la crítica viene de la mano de vislumbrar un proyecto de vida para el autor de los ensayos hechos inquisiciones.

Hablábamos de un credo o salto de fe literaria para Borges, no como el salto de fe o el establecimiento de la fe en sacrificio para Kierkegaard. En el caso del escritor argentino, se asimila la literatura misma como una condición de fe, porque para Borges el mundo se descubre día a día a través de la literatura. Su profesión de fe es netamente una profesión a partir de la sacralización del libro, pero no existe una biblia o un libro divino; todos los libros se convierten en sagrados, es el acto de la lectura lo que lo hace sagrado o divino. Como lo cita en “Del culto de los libros”: “Un libro, cualquier libro, es para nosotros un objeto sagrado” (Borges 2007a, 110). La fe borgeana es una fe en sí mismo como un ser de la literatura, no como personaje, que es común encontrarlo en sus cuentos como personaje, sino como una suerte de *ethos* o ética de Borges en cuanto al libro, como si fuese la construcción del mundo mismo, como que la literatura hiciese un poco más llevadera la vida en este mundo tan funesto y sin conciencia; de esta manera se concibe su “Profesión de fe literaria”. Con este ensayo cierra *El tamaño de mi esperanza*, libro de 1926 que el propio Borges no quiso incluir en sus *Obras Completas*. Este libro tiene una “Posdata” al final, que refleja cierta rebeldía crítica de Borges y también lo que decíamos anteriormente de su producción de ensayos en revistas y segmentos literarios para luego pasar al formato libro: “Confieso que este sedicente libro es una de citas: haraganerías del pensamiento; de metáforas, mentideros de la

emoción; de incredulidades; haraganerías de la esperanza. Para dejar de leerlo, no es obligación agenciárselo: basta haberlo ido salteando en las hojas de *La Prensa, Nosotros, Valoraciones, Inicial, Proa. J. L. B.*” (Borges 1998b, 151). Me interesa señalar dos cosas con esta nota de posdata: primero, que se puede notar a un Borges emocional y afectivo en su autocrítica, y segundo, que hay una preocupación por sus textos y lecturas, pero que ya fueron publicados estos ensayos en otros medios y necesitaba buscar otra vinculación con el lector que sea acorde con su planteamiento crítico; a Borges le interesaba ser leído, por eso trabaja sus ensayos y los reúne para que formen parte de otro universo de lectura, en este caso, un libro. Esto lo concibe como un acto de resistencia; la lectura como acto en sí es una propuesta de resistencia, no solamente del pensamiento, sino también de la experiencia estética. Se puede concebir como un acontecimiento fenomenológico de la crítica en la vida misma, es decir, que aparece de repente y acontece en su condición de un acto de lectura como un referente de resistencia. Conuerdo con este “ethos borgeano”.⁶ Hay que aclarar que luego esos mismos ensayos de *El tamaño de mi esperanza* fueron excluidos por el propio autor de sus *Obras Completas*, pero este gesto compromete dos cuestionamientos: ¿en verdad Borges no quería que se leyese esos ensayos? ¿O con esta exclusión promueve una suerte de necesidad misteriosa de lectura de esos ensayos? Para mí, prevaleció la afirmación de la segunda pregunta.

Justamente, esta declaración de credo de la “Profesión de fe literaria” parte de un par de desavenencias con ciertos críticos de su obra poética y Borges les dice:

Tales esfuerzos de incompreensión (que al describir aquí he debido atenuar, para que no parezcan inverosímiles) justifican esta profesión de fe literaria. De este mi credo literario puedo aseverar lo que del religioso: es mío en cuanto creo en él, no en cuanto inventado por mí. En rigor, pienso que el hecho de postularlo es universal, hasta en quienes procuran contradecirlo.

Este es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él. En la poesía lírica, este destino suele mantenerse inmóvil, alerta, pero bosquejado siempre por símbolos que se avienen con su idiosincrasia y que nos permiten rastrearlo. (Borges 1998b, 143)

Esta cita reflexiona sobre la relación entre literatura y autobiografía, estableciendo un vínculo entre la creación literaria y la experiencia vital del autor.

⁶ La idea de un *ethos* viene de los fascinantes trabajos sobre “El ethos barroco” de Bolívar Echeverría, que inciden en la importancia de la crítica a la modernidad capitalista, para poder hacer más llevadera la vida moderna. Ver Echeverría (2000). “El ethos barroco”, y ver Echeverría (2001). “Modernidad y capitalismo (15 tesis)” en *Las ilusiones de la modernidad*.

Borges plantea que toda obra literaria, aunque no sea explícitamente confesional, revela de algún modo la visión del mundo, las obsesiones y el destino del escritor.

La expresión “profesión de fe” indica que Borges no solo plantea una teoría, sino que la vive como una convicción profunda, similar a una creencia religiosa. Esto sugiere que su concepción de la literatura no es solo intelectual, sino existencial. Toda obra literaria, directa o indirectamente, refleja la vida del autor. Incluso la ficción más alejada de la experiencia personal del escritor lleva su huella, porque en última instancia, escribir es interpretar el mundo desde la propia subjetividad. La literatura adquiere valor poético cuando transmite una visión del destino humano, una revelación sobre la existencia. Este “destino” no es necesariamente una fatalidad predeterminada, sino una trayectoria que se dibuja en las palabras y en la imaginación. En la poesía, la expresión del destino se da a través de símbolos y metáforas, que no revelan de manera directa la experiencia del autor, pero permiten intuirlo. Los símbolos construyen un mapa de significados personales que el lector puede descifrar.

La literatura siempre lleva consigo una interpretación del mundo del autor, consciente o inconsciente. La literatura no es solo una construcción externa y objetiva, sino que está impregnada de la subjetividad de quien la escribe. Además, el uso de la palabra “confiesa” en “nos confiesa un destino” evoca la idea de la literatura como una forma de revelación, un medio a través del cual el escritor, voluntaria o involuntariamente, transmite su visión del mundo. En este sentido, la literatura se convierte en un acto de interpretación mutua: el autor interpreta su propio destino a través de la escritura, y el lector, a su vez, interpreta esa revelación a través de su lectura.

Si toda literatura es autobiográfica en algún grado, el papel de la crítica literaria no es solo analizar la estructura, el lenguaje o la estética de una obra, sino también desentrañar las huellas de la subjetividad del autor. La crítica, en este sentido, se convierte en un ejercicio hermenéutico que busca rastrear los signos de esa “confesión” implícita en los textos.

Desde esta perspectiva, la crítica literaria no solo estudia los textos en sí mismos, sino que debe indagar en la constelación de influencias, obsesiones y preocupaciones que modelan la escritura. Al hacerlo, el crítico se acerca al proceso de lectura que Borges promovía: una lectura que no se limita a lo inmediato, sino que detecta las conexiones ocultas entre la literatura y la vida.

Además, esta visión plantea un desafío para la crítica contemporánea: si toda literatura es autobiográfica, incluso las lecturas que hacemos de una obra son, en cierto modo, autobiográficas también. Cada crítico interpreta desde su propio horizonte de experiencias, lo que implica que la crítica literaria es también una forma de lectura subjetiva y, en última instancia, un acto de escritura que lleva la marca de quien la realiza.

Esta cita plantea una idea profunda sobre la naturaleza de la literatura: toda obra es, en última instancia, un reflejo del escritor, aunque sea de forma cifrada o simbólica. La literatura no es un simple artificio de la imaginación, sino una manera de construir y transmitir significados sobre la existencia.

En este contexto, el papel de la crítica literaria es interpretar esas huellas del autor en la obra, estableciendo puentes entre el texto, su creador y la experiencia de lectura. Así, la crítica no solo analiza, sino que también participa de ese juego de confesiones y revelaciones, convirtiéndose en un diálogo continuo entre la literatura, la vida y el lector.

Este Borges de 1926 se lo nota sensitivo, afectivo y subjetivo al enunciar que “toda literatura es autobiográfica”, afirmando su “Yo” de enunciación, que es la propia materia de sus libros, que se constituye como una consigna de la conceptualización del ensayo y su establecimiento creativo desde Montaigne (2007, 5-6): “Así, lector, soy yo mismo la materia de mi libro”, cita que figura en una especie de prólogo de *Los Ensayos*, un paratexto que se llama “Al lector”. Montaigne acude a su experiencia y a su conocimiento para poder conformar y construir el concepto de ensayo. El ensayo se puede pensar como algo híbrido, contaminado, subjetivo y poroso porque cruza la vida de quien escribe con las particularidades de la experiencia en la legitimación del acto de la escritura. La voz del “yo” de Borges se manifiesta como voz fuerte en el ensayo; te cuenta sus afectos, sentires, pensares, además de sus ideas. El ensayo no es solo un género literario, sino un método de reflexión que se nutre de la experiencia personal para su composición y explicación de temas universales. Por este tipo de particularidades se puede conceptualizar que el Borges de 1926 perdura en toda su carrera como crítico y ensayista. Este accionar frente al mundo es lo que podemos pensar como una ética referente de su devenir con los libros, ese “ethos borgeano” que mencionamos anteriormente.

El “ethos borgeano” se refiere a la identidad ética, estética e intelectual que caracteriza la obra y la figura de Jorge Luis Borges. Se construye a partir de su estilo literario, sus preocupaciones filosóficas, su visión del mundo y su actitud ante la literatura y la realidad. Borges no solo escribe, sino que piensa constantemente en el acto de leer. Su *ethos* está marcado por la idea de que el lector es quien completa la obra, reconstruyendo sentidos y conexiones ocultas.

El “ethos borgeano” es el de un crítico que entiende la literatura como una forma de conocimiento, de emociones y de experiencias, que desconfía de las certezas y que encuentra en los libros una fuente inagotable de sentido. Su obra ensayística nos invita a leer con una actitud crítica y a reconocer que, en última instancia, la literatura es una de las maneras en que intentamos descifrar el mundo.

La obra de Borges está marcada por una tensión entre la experiencia vivida y la experiencia literaria. Aunque Borges ha sido considerado un escritor frío e intelectual, su literatura está atravesada por los afectos y las emociones, aunque presentados de forma simbólica y filtrada por la ironía. Los afectos en Borges no son explosivos ni sentimentales, sino que emergen a través de estructuras simbólicas y metáforas que los vuelven más enigmáticos y sugerentes.

Su *ethos* político-literario es el de un escritor que desconfía de las grandes narrativas ideológicas. Su rechazo a los totalitarismos (nazismo, peronismo, comunismo) se debe a su defensa de la libertad y del pensamiento. Borges desafía la idea de una literatura nacional cerrada. Aunque muchos de sus ensayos tienen elementos argentinos, su obra está más cerca de un universalismo literario, donde Kafka, Shakespeare o la literatura china son tan suyos como Lugones o Evaristo Carriego.

En tiempos de discursos políticos autoritarios, Borges elige la literatura como un espacio de resistencia. Su ironía, su rechazo a la grandilocuencia y su preferencia por la sugerencia antes que por la afirmación directa son, en sí mismos, gestos políticos.

El “ethos borgeano”, visto desde estas categorías, revela una crítica que no solo es una exploración intelectual del lenguaje y los símbolos, sino también un espacio de experiencia, afecto y posicionamiento ante el mundo. Borges es un escritor de la emoción contenida, de la estética depurada y del escepticismo político, cuyo legado es una literatura que nos invita a pensar la realidad como un laberinto donde la lectura, la memoria y la imaginación son las únicas herramientas para orientarnos.

El “ethos borgeano” puede entenderse también como una ética de la lectura y del ensayo crítico, pues Borges fue un lector apasionado y un ensayista lúcido. Su manera

de leer y escribir sobre literatura establece un modelo de aproximación a los textos que podemos analizar desde la ética de la interpretación, la reescritura y el diálogo —a veces roto— con la tradición.

Borges no concibe la lectura como un acto pasivo, sino como una experiencia de descubrimiento, interpretación y apropiación creativa. Al leer, no solo absorbemos información, sino que transformamos el texto a partir de nuestras experiencias y saberes previos. Su idea de que “un escritor elige a sus precursores” indica que la lectura no es lineal ni definitiva, sino un acto de construcción activa.

Borges promueve una lectura que va más allá del significado evidente. Sus cuentos y ensayos están llenos de pistas ocultas, referencias intertextuales y paradojas que desafían la comprensión inmediata. Su modelo de lector ideal es aquel que sabe indagar, dudar y relacionar textos aparentemente inconexos. Rechaza la idea de la lectura obligatoria. Para él, leer debe ser un acto de goce, no una imposición. Su famosa frase “Si un libro les aburre, déjenlo” encarna su *ethos* de la lectura como una elección libre y placentera. Borges desconfía de las interpretaciones absolutas y de los dogmas literarios. Para él, la lectura es un proceso infinito, donde cada generación y cada lector descubren nuevos sentidos en los textos.

A diferencia de la crítica académica tradicional, que busca evaluar la calidad de un texto con criterios rígidos, Borges practica una crítica basada en la conversación con los autores, donde las ideas fluyen libremente y las fronteras entre lector y escritor se desdibujan. Su *ethos* crítico valora la inteligencia como un juego donde el lector es invitado a participar activamente en la construcción del sentido.

En sus ensayos, Borges asume que ningún libro existe en el vacío. Su método crítico consiste en conectar obras de diferentes épocas y tradiciones, revelando continuidades inesperadas. En “El escritor argentino y la tradición”, por ejemplo, argumenta que la literatura argentina no debe limitarse a lo gauchesco, sino que puede apropiarse de cualquier tradición, igual que lo hizo la literatura inglesa con Shakespeare.

Desde la perspectiva hermenéutica, el “ethos borgeano” nos ofrece una ética de la interpretación basada en la pluralidad de sentidos y en la idea de que todo texto es inagotable. Borges nunca da una lectura definitiva, sino que abre nuevas preguntas y posibilidades de lectura.

El “ethos borgeano” no solo define su estilo como escritor, sino que también propone una manera de leer e interpretar la literatura. Su ética de la lectura se basa en la

libertad, el placer y la reescritura constante. Su ética del ensayo rechaza el juicio autoritario y favorece el diálogo, la intertextualidad y la imaginación crítica.

Borges nos deja un modelo de lector y crítico que no busca verdades absolutas, sino que disfruta del proceso de interpretación y construcción de sentidos. En su obra, leer es siempre un acto de exploración, de juego intelectual y de asombro infinito. Borges nos enseña que interpretar no es solo descifrar significados ocultos, sino también imaginar nuevas formas de leer. Su *ethos* crítico implica una actitud creativa ante los textos.

El *ethos* se puede pensar como un mecanismo o ámbito que desarrolla un ambiente para establecer o resistir la vida cotidiana; son prácticas, costumbres, hábitos, valores compartidos de un grupo social o cultural. El *ethos* es una práctica individual, un actuar, una ética; puede ser pensado desde el concepto de la *vita activa* de Hannah Arendt en *La condición humana*.⁷ Esta *vita activa* se la debe instaurar desde los parámetros de la política o la filosofía política; es una labor, un trabajo y una acción, un movimiento, una ética practicante. El *ethos* es una condición practicante de la vida, que te permite pensar y reflexionar sobre la vida, tu actuar y proceder.

En el caso de Borges, es su respuesta frente al mundo; él siempre va a contestar desde su pensar cómo vivir la realidad o el mundo, y esto es siempre, a partir de la biblioteca, los libros, la literatura. El “*ethos* borgeano” es confrontar la realidad a partir de la literatura; es decir, desde la crítica. Su proceder con la realidad es colocar en crisis al mundo a partir de la lectura y la crítica. De hecho, este es un carácter político o una postura política de Borges. Pienso en el “*ethos* borgeano” como una postura política de resistencia frente al mundo actual. Es más bien una forma de leer, de descentrar el pensamiento.

Este puente entre estética y política que colocamos en correspondencia con la obra crítica de Borges se lo piensa a partir de la ética o el giro ético entre estas dos aristas de la filosofía. Rancièrre (2019, 231-2), en su ensayo “El giro ético de la estética y la política”, nos clarifica los conceptos:

⁷ Ver Arendt (2003). *La condición humana*. Este trabajo de Arendt es probablemente una de las interpretaciones de la historia contemporánea más importantes que se hayan escrito. En el caso de la *vita activa*, se constituye en el eje de acción del pensamiento social y político de la filósofa alemana.

La ética significa la disolución de la norma en el hecho; en otras palabras, la incorporación de todas las formas de discurso y práctica bajo el mismo punto de vista indistinto. Antes que significar norma o moralidad, la palabra *ethos* significa dos cosas: morada y, a la vez, forma de ser o el estilo de vida que corresponde a esa morada. La ética, así, es el tipo de pensamiento en el que se establece una identidad entre un ambiente, una forma de ser y un principio de acción. El giro ético contemporáneo es la conjunción específica de estos dos fenómenos. Por un lado, la instancia del juicio, que evalúa y decide, se ve degradada por el imperioso poder de la ley. Por el otro, la radicalidad de esta ley, que no deja alternativa, equivale a la simple restricción de un orden de las cosas. La creciente indistinción entre hecho y ley da lugar a una dramaturgia sin precedentes de maldad, justicia y reparación infinitas.

El “ethos borgeano” descompone los lineamientos aparentes para la crítica literaria normativa y tradicional. Pero en este acto de descomposición o descentramiento acontece como forma de vida, como estilo de vida; como un lugar seguro y paradigmático para el lector crítico de obras literarias, donde se disuelve la norma al hecho de práctica de lo real; es decir, toma a la literatura como un referente de la realidad, no como lo contrario, la realidad como el modelo de la literatura. En este romper de la lógica racional entre hechos y pensamiento se disemina el giro ético de la estética y la política.

Acudiendo al buen criterio de Bolívar Echeverría, quien tiene un excelente ensayo acerca de la lectura: “*Homo legens*”⁸, que por cierto arranca con un epígrafe de Jorge Luis Borges que dice “El lector escribe la obra una y otra vez”; yo pensaría que de hecho lo escribió pensando netamente en Borges y en Margo Glantz, a quien le dedica este ensayo. Echeverría (como gran lector) reflexiona sobre la lectura desde su propio acto como una necesidad vital del ser humano, pero sobre esta idea, piensa que la persona que lee es un engranaje imprescindible para la construcción de la modernidad como un proyecto de bienestar social para el mundo, y si este engranaje del ser humano que lee (concebido como *Homo legens*) no funciona o se pierde, el proyecto de esta supuesta modernidad va a fracasar. Vamos al pensamiento de Echeverría (2019, 26):

¿Qué es el *homo legens*? El *homo legens* no es simplemente el ser humano que practica la lectura entre otras cosas, sino el ser humano cuya vida entera como individuo singular está afectada esencialmente por el hecho de la lectura; aquel cuya experiencia directa e íntima del mundo, siempre mediada por la experiencia indirecta del mismo, más convincente para él que la anterior: la que adquiere en la lectura solitaria de los libros.

⁸ Ver Echeverría (2019). “Homo legens” en el libro *Vuelta de siglo*. Este ensayo se fundamenta en la conceptualización de la persona lectora, no como un lector normal, sino que su mundo depende del hábito de la lectura. Es una figura particular de la modernidad.

Echeverría construye su noción del *homo legens* pensando críticamente en un tipo de sujeto que surge en la modernidad capitalista; especulamos que está pensando en parte en Borges, porque la idea, forma o figura que lo define a Borges es su labor como lector, su relación con los libros, con la biblioteca, con el universo, con el mundo. No es una actividad cualquiera, es la acción motora que compagina y completa su vida. Pero Echeverría pensaría en Borges como una figura articulada al poder, como lector y como intelectual público. El “*ethos* borgeano” acontece como una práctica convictiva hacia el placer de la lectura y su incidencia en la relación con el mundo; ese acto, justamente, es la conciencia crítica de Borges con la literatura. Este *ethos* lo podemos observar en su propio juicio al final de su ensayo “Del culto de los libros”: “El mundo según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo”. (Borges 2007a, 114). El mundo en sí mismo es el libro y la biblioteca, el universo; esta ética practicante de lectura y crítica borgeana se instituye como una capacidad de interpretación y decodificación semántica de la realidad a partir del dispositivo de agenciamiento llamado libro. Cierro esta reflexión con palabras de Echeverría (2019, 36) pensando en la acción motivadora de la lectura: “el *homo legens* lee ‘por puro placer’. Para él, la lectura no es un medio que va a llevarlo a alcanzar un fin, sino un fin en sí mismo”. El ser humano concebido como un ser-lector, como una capacidad fenomenológica de la ontología del ser que lee, el “*ethos* borgeano”. Este ser-lector que acontece en el mundo por el placer de la lectura y que, como lo dice Borges y lo lee con atención Bolívar Echeverría, tiene la capacidad de escribir la misma obra varias veces más que el propio creador.

La lectura se la ve como una actividad esencial en la construcción de la modernidad y en la configuración de la subjetividad humana. Echeverría analiza la figura del hombre lector en contraste con otras formas de interacción con el mundo, destacando cómo la lectura no solo es una herramienta de conocimiento, sino también una práctica que transforma la manera en que los sujetos comprenden la realidad. Los puntos básicos del “Homo legens” son que la lectura debe plantearse como práctica esencial para la construcción de la cultura y el pensamiento moderno. Además, la relación entre oralidad y escritura, y cómo el acto de leer influye en la manera en que se organiza el conocimiento. También existe impacto de la lectura en la subjetividad, especialmente en la formación del individuo moderno. Y, por supuesto, el peligro de la

pérdida de la lectura profunda en un contexto contemporáneo dominado por la inmediatez de la información digital.

La lectura es un acto fundamental para la autonomía del pensamiento y el desarrollo crítico del individuo. Echeverría aborda la lectura no solo como una actividad intelectual, sino también como una práctica que configura la manera en que los seres humanos se relacionan con su entorno. Su análisis se inscribe dentro de un marco teórico más amplio, en el que estudia la modernidad, la cultura y las formas de vida dentro del capitalismo.

En “Homo legens”, Echeverría destaca la lectura como una práctica esencial que configura la subjetividad moderna y permite una distancia crítica frente a la inmediatez de los hechos. Si en la visión de Rancière en “El giro ético de la estética y de la política”, la indistinción entre hecho y norma erosiona la capacidad de juicio, en la concepción de Echeverría el acto de leer se convierte en un espacio de resistencia contra esa disolución, ofreciendo un marco desde el cual el individuo puede reconstruir la relación entre experiencia, conocimiento y ética. La lectura crítica, en este sentido, se opone a la subordinación total de la norma al hecho, pues establece un vínculo dialéctico entre el texto y su interpretación, promoviendo una reflexión autónoma y no determinada por un orden dado de las cosas.

Por otro lado, el “ethos borgeano” como ética de la lectura se fundamenta en la idea de que leer no es solo un acto intelectual, sino una forma de habitar el mundo. Borges concibe la lectura como un modo de vida en el que la literatura no es una mera acumulación de textos, sino un diálogo constante con la tradición, la imaginación y el conocimiento. Este *ethos* comparte con Echeverría la noción de que la lectura es un ejercicio de libertad y construcción subjetiva, una manera de resistir a la homogeneización impuesta por la inmediatez de los discursos dominantes.

Desde esta perspectiva, la crítica de Rancière a la indistinción entre norma y hecho podría interpretarse como una advertencia sobre la pérdida de esa distancia reflexiva que tanto Echeverría como Borges consideran crucial. La lectura crítica, entendida como una ética, permite precisamente recuperar esa distancia, ofreciendo un espacio en el que la interpretación no queda reducida a una simple adaptación a un orden preestablecido, sino que se convierte en un ejercicio de cuestionamiento y recreación del sentido.

En conclusión, si el giro ético contemporáneo descrito por Rancière implica una absorción del juicio por el poder de la ley, el *Homo legens* y el “ethos borgeano” proponen la lectura como un acto de resistencia frente a esa fusión, reivindicando la capacidad de interpretación como un espacio de autonomía y construcción de significado. Así, la ética de la lectura no es solo una práctica intelectual, sino una manera de configurar la subjetividad y el mundo desde una posición crítica y reflexiva.

Hablar de una poética de la crítica sería como establecer un cuestionamiento un tanto paradójico, pero del mismo modo es una propuesta de reflexión a una “forma” de hacer crítica que no solo analiza la obra de manera académica o desde una perspectiva técnica, sino que se realiza un texto con un estilo estético y literario, convirtiendo a la crítica en una obra de arte en sí misma. La crítica literaria puede tener elementos poéticos, en el sentido de generar nuevas ideas y significados. Borges es un gran ejemplo de esta premisa crítica, acudiendo a corrientes como la hermenéutica, la teoría de la recepción estética o la deconstrucción en sus ensayos. Estas líneas teóricas consideran que el acto crítico tiene un carácter interpretativo y creativo, cercano al proceso estético.

Sergio Pastormerlo (2007, 26) asume una tarea fascinante, la de pensar la relación entre literatura argentina y la crítica borgeana. Como buen heredero de la academia de la Universidad Nacional de La Plata, de la mano de Jorge Panesi y José Luis de Diego, señala: “La gravitación de Borges sobre la literatura argentina, escribí antes, procede principalmente de su crítica, ese espacio de intervenciones desde el cual llevó adelante sus operaciones y rupturas. No leer a Borges es un buen método para no entender la literatura argentina, y en esta afirmación ‘Borges’ significa, antes que nada, Borges crítico”. La mirada crítica de Jorge Luis Borges establece todo un panorama de lecturas que afinan y transforman las maneras de acercarse a los sistemas literarios, en el caso de estudio de Pastormerlo, la literatura argentina. Eso quiere decir que Borges trabaja su crítica como un ejercicio de cuestionamiento de todo un sistema de tradiciones y planteamientos ya establecido; lo que hace es intervenir todo un panorama y realizar rupturas importantes que marquen nuevos caminos para interpretar la literatura de su país.

Quiero referirme al tema pertinente de este estudio y a un ensayo que estuvo siempre acompañándome todo este camino de reflexión acerca de Borges y su oficio como crítico literario. El texto es “Borges como problema” de Juan José Saer. Voy a

plantear este tejido de pensamientos como si fuese un homenaje en forma de urdimbre entre la prosa, ideas y afectos de estos dos maestros —Borges y Saer— en su accionar como ensayistas.

Como los paradigmas de la deconstrucción, donde la polémica es una normativa, Borges utiliza la contienda, el desacuerdo y la discusión a favor del ejercicio crítico. No es una pulsión solamente de generar una polémica o colocar ciertos elementos en evidencia en sus ensayos críticos; más bien acude a una estrategia de lectura como un campo de batalla, donde lo entrega todo en su paciente y meticuloso oficio de ensayista y crítico, pero también aprovecha esta coyuntura para trabajar y poner en crisis ciertos sistemas de pensamiento y sentencias críticas en cuanto a la formación del canon, la historia de la literatura o pensar con detenimiento el propio objeto material de la literatura, como sería el lenguaje y la composición de las palabras.

Pero este accionar crítico se pone en marcha en consideración del trabajo de las formas en cuanto un proceso constitutivo de pensar al ensayo como un artificio entre el pensamiento y los afectos, para que el resultado que propone Borges sea un texto con una carga de ideas y fuentes de consulta, pero también con una valoración y ejecución de experiencia estética muy evidente e importante. No es un texto cualquiera, es un ensayo de crítica literaria de Borges.

Esta mixtura de alta combustión es lo que siempre fue, un llamado que me convocaba a la lectura, la reflexión, el estudio o simplemente al disfrute, que es algo imperioso y necesario en este oficio tan desprestigiado como lo es el de crítico literario.

La imagen con la que arranca el ensayo de Saer es brutal y por eso creo que también necesaria, hablando de Borges: “Buena parte de sus ensayos, reseñas, artículos o conferencias son verdaderas descargas de artillería, y a veces incluso meras variantes del acto surrealista por excelencia, consistente, como es sabido, en salir a la calle con un revólver y disparar contra la multitud” (Rowe, Canaparo y Louis 2000, 19). Para Saer, Borges aprovecha un ensayo para descargar fuertemente contra una teoría en específico, poetas o escritores que no son de su agrado o alegar en contra de cualquier gusto literario que no sea de su concilio. Probablemente sea cierto, pero eso justamente es el acto o el oficio de la crítica.

La crítica no tiene que ser objetiva y sensata; tiene que ser apasionada y subjetiva, con una propuesta de lectura clara y convictiva y que accione o muestre detalles de lectura que antes no fueron señalados o, si fueron tomados en cuenta, esta

vez será desde otra mirada, perspectiva o contienda. Desde la perspectiva de Borges, la crítica literaria no debe ser pacífica; tiene que ser confrontativa y directa, colocando en tensión las pulsiones afectivas de la lectura, es decir, no es una opinión neutra y objetiva, sino una violenta revuelta de lo que te afecta y te hizo levantar la mirada de la página para constatar que tuviste una reacción en tu cuerpo por esa lectura en específico.

La crítica de Borges es una crítica desmedida o que tiende a la desmesura porque es pasional. Desde la “Posdata” con la que cierra, *El tamaño de mi esperanza* evidencia su rebeldía en su lectura y su crítica. Para Borges, la literatura, la biblioteca o los libros son su ecosistema de vida y de candor para poder ver el mundo desde la imaginación, no desde la ceguera o la objetividad. Borges sale a la calle con un facón para poder tener conciencia de su pasado y cruzar la puerta hacia el futuro de las letras de su país, porque él infringió los límites y propuso un nuevo canon, uno donde él también figuraba y no la tradición expuesta y pensada desde la academia o la medida.

Sería hipócrita buscar solamente a la razón como el elemento que prime los textos críticos de Borges. Me impresiona y asisto al duelo del *polemós* que imprecia Borges en sus ensayos críticos, porque son contaminados, híbridos y desmedidos; nunca subestima al lector, sino que está tentándolo siempre y provocándolo. Borges acude al duelo crítico desde la condición del compromiso de la amistad y del que camina contigo; no es desaprensivo y te deja solo en la caminata, confluye al encuentro, a la discusión y al desencuentro, si es necesario. Nunca rehúye la contienda, porque sabe que es el mecanismo con el que la crítica y la teoría literaria tienen su proceso de estudio y reflexión. No es un crítico pasivo, quieto y sereno; es un crítico muy activo, polémico, caminante y convictivo. Por eso “tematiza” en la ficción los problemas de la crítica, como es el caso de los cuentos “Pierre Menard, autor del Quijote” o “Examen de la obra de Herbert Quian”, por nombrar los más representativos; la crítica contamina sus otros textos o géneros. Por eso, sale con su artillería a la calle.

Vuelvo a otra parte del ensayo de Saer: “A decir verdad, su actitud es menos la de un crítico que la de un polemista. Para el verdadero crítico todo debe ser sometido a examen, tanto los argumentos propios como los ajenos; para el polemista, en cambio, el asunto consiste únicamente en ganar la discusión” (Rowe, Canaparo y Louis 2000, 19). Borges presenta su proceso argumentativo como si fuese un texto narrativo; te cuenta una historia, de hecho, te cuenta su historia al leer un libro o un fragmento, y eso es lo que hace posible el trabajar y construir argumentos. La lectura de Borges puede ser una

lectura polémica y descabellada, pero jamás será una lectura superficial y simplona; siempre imprime su pasión y su gusto en la escritura y la lectura. Borges es un gran estratega retórico; pero su lectura no se agota en la anécdota o en las operaciones retóricas de convencimiento. Él utiliza las “formas” como su paradigma de escritura; sus ensayos están cruzados desde la vivencia estética, en tanto que evocadora de emociones y sentimientos, hasta dar nuevas interpretaciones de los textos a partir del concepto de lectura como reescritura. Borges se inmiscuye en una polémica porque tiene clara su convicción pasional por la literatura, no es un lector desubicado y desabrido, expone sus preferencias, sus teóricos, sus desavenencias, su criterio, en definitiva. Y claro que le gusta ganar la discusión, porque para eso se argumenta.

Saer coloca el siguiente criterio: “Los títulos de los ensayos de Borges, *Inquisiciones*, *Otras inquisiciones*, *Discusión*, su interés por el arte de injuriar, el argumento de ‘Los teólogos’, de sus cuentos policiales, de sus historias de cuchilleros, y su predilección (verbal) por la épica, son pruebas más que suficientes de su agresividad orgánica” (Rowe, Canaparo y Louis 2000, 20). En mi inferencia de esta cita de Juan José Saer, la condición del escritor, lector o crítico no tiene que ser de un hombre de escritorio, con lentes, traje y un nivel de pacatería muy alto. De hecho, el crítico puede tener enojo, malos ratos, desilusiones, sentimientos, ira, desequilibrio y estar fuera de la razón, muy cercano a la pasión. Muy tibio e irreal este criterio de la cita; el crítico es humano y se equivoca, es un ser contaminado y polémico, como cualquier otro.

Borges empezó su carrera de crítico muy joven y la llevó hasta su muerte; toda su vida pasó leyendo y escribiendo crítica o ensayo para vivir. Sus trabajos estuvieron siempre asociados a los libros: bibliotecario, articulista, conferencista, profesor, traductor, ensayista, crítico, coleccionista, historiador de la literatura, teórico de la literatura. Siempre lo que más me ha gustado de esta cercanía, convivencia, trabajo, oficio o pasión por los libros es que despierta los instintos, te hace reaccionar frente al mundo. La lectura es un acto de cambio y transformación, porque cuando lees y escribes, te sientes vivo. Tratas de percibir, sentir o emocionarte con la experiencia de la lectura que es gozosa y placentera, además de ser de carácter individual.

Para ir cerrando y despidiéndonos de la lectura de Saer, voy a realizar una cita larga:

[C]uando se leen con atención sus ensayos, se puede comprobar que a menudo la argumentación borgiana es fragmentaria, sostenida más por el temperamento afirmativo del autor que por la lógica de la exposición; su eficacia proviene, no del rigor

demostrativo, sino de la vivacidad estilística y formal. [...] El texto borgiano, en la plenitud de sus logros, por la misteriosa fuerza del arte, legítima, gracias a la magia que le es propia, la extracción dudosa de algunos atributos que lo componen. Y como en no pocos casos de la historia literaria, su obra es la refutación colorida y rugosa de la exangüe teoría que pretende sustentarla. (Rowe, Canaparo y Louis 2000, 27).

Esta cita tiene dos partes; la primera es la única vez que Saer muestra su sinceridad en cuanto a la lectura de Borges. De hecho, cae en un error muy sugerente e importante. El tratar de contrapuntear en contra de la escritura argumentativa de ensayos de Borges hace que en realidad luzca lo mejor que tiene esa literatura borgeana: lo vivo e impecable del estilo y lo formal en los ensayos de Borges, característica que no tendrá ningún otro ensayista. Esta característica es imprescindible para tratar de estudiar o criticar los textos ensayísticos de Borges: el recurso del estilo y las formas. Esto viene de la mano con que los ensayos de Borges también abundan en contenido, pero le da preferencia a las “formas”.

La segunda parte de la cita de Saer tiene dos apelativos y conceptos que voy a resaltar. Asocia el texto borgeano con la “misteriosa fuerza del arte” y también “la magia que le es propia”; estas dos particularidades también son dos cuestionamientos que muchos escritores pasan toda su vida tratando de encontrar o que las musas en cierto caso no le susurraron tan fuertemente al oído, o tal vez ya el canto de la musa fue tan desvalorizado como el trabajo de crítico que se dedicaron a otra cosa y ya no pueden seguir pronunciando los delirios que los poetas tan imperiosamente quieren que les llegue. Pues esa misteriosa fuerza del arte, o que también la llaman magia, es un proceso de construcción que se lo hace y refiere todos los días en el oficio de la escritura; no es un acuerdo entre lo divino, lo sagrado y lo mortal, como si fuese un concilio que llega a partir de los años o tal vez se va al pasar de los mismos. Esta misteriosa fuerza se la compete a partir de la lectura detallada y convictiva, a partir de la escritura encarnada y pasional. Borges trabajó esa “misteriosa fuerza o magia” toda su vida, en el caminar en su oficio de crítico.

Las propias estrategias de reformular o reestructurar sus propios libros; el caso de *Discusión* puede ser el más evidente, donde hace de este libro un dispositivo crítico impecable. Su reconceptualización de sus ensayos y su propio proceso de hacer una antología y colección de su libro, como si fuese un editor, es una maniobra crítica. El libro *Discusión* de Jorge Luis Borges no permaneció inmutable entre su primera y su segunda edición; fue un territorio en constante transformación. Reconceptualizado y rearmado, sufrió numerosas modificaciones: algunos ensayos fueron eliminados, otros

añadidos, y ciertas conferencias se transfiguraron en ensayos, evidenciando así la naturaleza dinámica del pensamiento borgeano, siempre en diálogo con su propia obra.

Y el caso de *Otras inquisiciones* es replantear el concepto de ensayo; este libro reconduce cómo pensar al texto desde una perspectiva estética y bella, pero también contribuye al mundo crítico borgeano.

Ya no queda mucho que decir o valorar. Admiro a Borges por esa pasión absoluta a la que desmedidamente se entregó por entero a la literatura, porque siempre fue humilde en asumir que la lectura es más importante que escribir y porque nos compartió todas sus manías a partir de su oficio como crítico. Por eso rescato mucho esta parte borgeana que algunos no lo reconocen o denostan por leerlo bajo el velo de la timidez y la tibieza. Borges, como buen argentino, es pasional en lo que hizo, y lo que mejor hizo es leer y escribir, es decir, hacer crítica literaria polémica, política, estética y consciente.

En ese mismo camino, Beatriz Sarlo lo piensa a Borges desde sus aportes a la crítica literaria desde la plataforma de la revista *Sur*, específicamente en un corpus de ensayos que fueron publicados en los primeros cinco años de vida de la revista, entre 1931 y 1935; me refiero al texto “Borges en *Sur*: un episodio de formalismo criollo” (1982).⁹ En estas contribuciones para *Sur*, Borges realiza una operación de atención a los rasgos de rescate y enunciación de un criollismo urbano. Resitúa la importancia de las orillas, el suburbio, los almacenes, los márgenes imprecisos entre el campo y la ciudad. El criollismo urbano es un cambio de figura ideológica en la sociedad y la literatura argentina; pasa del protagonismo de las historias del gaucho del siglo XIX a los orilleros o los inmigrantes de inicios del siglo XX. Con las nuevas perspectivas de lectura que construye Borges en estos ensayos que analiza Sarlo, trata de buscar una nueva posición en cuanto al sistema literario argentino. Descentrar la estructura del canon de la literatura de su país; en este caso se manifiesta en el desplazamiento de la figura icónica del *Martín Fierro*. Pasar la atención de la poética de la literatura argentina del gaucho al compadrito, de la pampa a las orillas del suburbio urbano, es una operación crítica que Borges realizó en sus ensayos de esa época de la revista *Sur*, específicamente en “Séneca en las orillas” y “El Martín Fierro”.¹⁰

⁹ Ver Sarlo (2007). “Borges en *Sur*: un episodio de formalismo criollo” en *Escritos sobre literatura argentina*. Gran ensayo de Sarlo para problematizar a Borges y su labor como crítico literario.

¹⁰ “Séneca en las orillas” se publica en el n° 1 de la revista *Sur*, en el verano de 1931; luego este ensayo cambia de nombre a “Las inscripciones de los carros” y pasa a formar parte del libro *Evaristo Carriego*. El ensayo “El Martín Fierro” se publicó en el número 2 de la revista *Sur*.

En “Séneca en las orillas”, Borges realiza una operación crítica que luego será un rasgo, huella o marca de sus lecturas; el mecanismo de lectura es sacar el detalle de su contexto y leer el detalle como un artificio literario. El ejercicio de Borges en este ensayo es contarnos su experiencia como *flâneur* al salir a las calles de Palermo en Buenos Aires y fijarse en las inscripciones que tienen los carros:¹¹ “Importa que mi lector imagine un carro. No cuesta imaginárselo grande, las ruedas traseras más altas que las delanteras como con reserva de fuerza, [...] Otra es la que previeron ustedes, la de atender. Pero nombres como éste, corresponden a otro género literario menos casero” (Borges 2008, 171-2).

El detalle (las inscripciones de los carros) es sacado de su contexto y luego analizado como si fuese una figura literaria para devolverlo al contexto anterior, la lectura del detalle en función de su condición de relacionar el mundo: a partir de la literatura. Borges todo lo toma o asume como si fuese un texto literario. La operación borgeana es que analiza la frase fuera de su contexto original y primigenio; para darle una carga conceptual, saca la frase o la inscripción de su aparente realidad o funcionalidad. Esta inscripción o frase, Borges la lee como si fuese poesía o una figura literaria; es decir, que la inserta en el mundo de la literatura para que sea un referente de la realidad.

Percibe con extrañamiento su alrededor para convertirlo en un tema de crítica literaria, trabaja desde sus lecturas e impulsos del mundo como si fuese un libro, siempre como si fuese un libro. Sarlo (2007, 162-3), luego de aproximar esta lectura de señales, inscripciones y extrañamientos borgeanos a la teoría formalista de Viktor Shklovski, coloca una sentencia muy afinada de este mecanismo crítico borgeano: “Percibir de nuevo, esto es: percibir aquello que no ha sido percibido o lo ha sido según pautas ‘desgastadas’; producir, luego, un mecanismo textual. Lo nuevo es más que la mitad del arte. Percibir extremadamente, estéticamente, lo que la mirada imprecisa de la cotidianidad ha sepultado. Por ejemplo: las inscripciones de carro”. Ver estéticamente es ver con sorpresa o extrañamiento lo cotidiano; esta facultad la tienen los niños, ellos ven con mucha ilusión y extrañeza lo cotidiano, pero el artista también trabaja con esa mirada. En nuestro caso específico, el comportamiento del crítico es ver o leer todo como si fuese literatura, sorprenderse o extrañarse de lo que lee, o cuestionarse: ¿qué es

¹¹ Por carros Borges se refiere a las carretas que son guiadas por caballos; pueden ser de carga o para llevar personas.

eso extraño que estoy leyendo?, es decir, asumir su oficio desde lo que llamamos el “*ethos* borgeano”.¹²

Para seguir las huellas de este camino investigativo, necesitamos repensar la definición y evolución del concepto de ensayo, para poder analizarlo desde las particularidades críticas que maneja Borges en sus lecturas y su devenir en la escritura de ensayos.

2. El ensayo en tensión

Si el ensayista sobrevivió, lo harán los lectores.
(Leonardo Valencia, *Ensayos en caída libre*)

El ensayo parte como una forma desobediente; es el género que no acata los límites o las reglas de la gramática, fractura los esquemas del pensamiento y se posiciona de manera beligerante frente al mundo en el que se desarrolla. Es un desafío para la lectura, una forma de escritura que estalla en su devenir estético en conjunto con sus marcas críticas. El ensayo es un combate a las normas generales de la lógica, de ahí su relación con la paradoja.

El ensayo es una forma de escritura que es indeterminada, no se la puede cristalizar, siempre está en constante transformación y movimiento; por lo que es una figura moldeable para el pensamiento, los afectos, los sentires, los cuerpos, el tiempo y el espacio. Desde esta particularidad es donde se quiere llegar a reflexionar acerca del habitar en un lugar en específico; para el caso de Borges serían sus lugares ideales dentro del universo: el libro, la biblioteca y la literatura.¹³ El centro de reflexión es la dimensión en que la cultura y la escritura del ensayo se intersecan: pensar el ensayo desde las articulaciones con las estructuras de poder, el sentido sígnico, semántico y de

¹² En otro ensayo, Sarlo también se enfoca en evaluar a Borges desde sus textos críticos. Ver Sarlo (2007, 166-180). “Borges: crítica y teoría cultural”. En este ensayo coloca el debate sobre las lecturas de obras “menores” que examina Borges en sus trabajos críticos. Beatriz Sarlo señala que la poética borgeana se articula en dos vertientes: los procedimientos formales y el criollismo bárbaro. Borges, al cuestionar cómo leer y cómo escribir, logra integrar un sistema literario coherente desde una aparente heterogeneidad. Esta estrategia, que prioriza la forma sobre el contenido, convierte la literatura en un “hecho sintáctico”. En este ensayo, Sarlo analiza la inclinación de Borges hacia la literatura “menor” y lo fragmentario, destacando su afinidad con la estética de la diferencia. Quiero acotar que son características cercanas a la deconstrucción. Además, resalta cómo Borges desplaza el canon literario, colocando lo marginal al centro y redefiniendo las fronteras de la crítica y la escritura. Su obra presenta un carácter político implícito, al transgredir las tradiciones establecidas y construir un *ethos* crítico y ético desde las orillas del lenguaje y la literatura.

¹³ La conferencia de Borges llamada “El libro”, que fue dada el 24 de mayo de 1978 en la Universidad de Belgrano, es una muestra de su proximidad y cariño al dispositivo libro. Ver Borges (2011).

significación, las imbricaciones entre escritura, cuerpo, trayectorias, prácticas, conocimiento, categorías y sus vínculos con el pensar, sentir, habitar, recordar, relatar, ensayar.

Hoy es necesario redescubrir el significado del verbo *habitar*. Debemos describir con atención los gestos, las decisiones, los hábitos, los lugares, los momentos y los recuerdos por los cuales sentimos que habitamos el mundo, el continente, el país, la ciudad, el sector, el barrio, el escenario, la literatura, el libro, el ensayo y que ese espacio literario-escritural sea nuestro. Nos apropiamos de la forma ensayo.

El ensayista es un ser marginal, que gusta mucho de los bordes y las fronteras. Es una especie de mezcla entre coleccionista y caminante.¹⁴ Coleccionista de libros, ideas, pensamientos, experiencias, sentimientos, afectos, sentires, ilusiones, imaginarios, ideologías, inquietudes, etc. Y es caminante de sensaciones, lugares, recuerdos, memorias, espacios, tristezas, vivencias, etc. Esta simbiosis hace que juntemos la necesidad de escribir sobre nuestro habitar en el mundo, de ahí que podamos concebir al ensayo como una forma de habitar la escritura. Siempre debemos tener presente que una persona intelectualmente libre es mucho más peligrosa que una con libertad económica. La reflexión y la tensión del ensayo nos proponen esta especie de libertad o emancipación intelectual.

Nos remitiremos al texto “¿Es posible definir el ensayo?” de Jean Starobinski para reflexionar acerca del ensayo. Escrito en 1983, es una obra impecable, que toma como base de análisis *Los Ensayos* de Montaigne.¹⁵

Desde una perspectiva etimológica se señalan las palabras con que se refirieron a la obra de Montaigne: *conatus*, *tentamina*. La palabra *conatus* es intento, empeño, empresa; pero también es movimiento y potencia según Spinoza.¹⁶ Nos interesa la intención que quiere proyectar Starobinski al mencionar estas palabras; nada es inocente, todo es intencional. El ensayo es un intento de errar o ensayar; pero a su vez

¹⁴ Ver Forster (2022), *El ensayo como filosofía*. También ver Pauls (2004), *El factor Borges*. “Letra chica”, en este capítulo se explica la relación borgeana entre caminar y leer. Borges era un apasionado de caminar y, por supuesto, de la lectura también.

¹⁵ Ver Montaigne (2007). Hay que señalar que esta publicación sigue la edición de 1595 de Marie de Gournay; además, tiene un prólogo de Antoine Compagnon. La edición y traducción es de J. Bayod Brau. Es un trabajo meticuloso y muy cuidado que da relevancia al ojo crítico de una edición (la de Marie de Gournay, una mirada femenina acerca de la escritura de Montaigne) con cambios del original que formulan una lectura actual y precisa del mundo del ensayo. Recomiendo mucho leer esta edición para reflexionar sobre el ensayo, la escritura, la literatura, el mundo, la vida, la condición humana en sí misma.

¹⁶ Ver Spinoza (1987, 87). Y ver Deleuze, Gilles (2021). La filosofía de Spinoza es una ontología de la potencia, por lo que la potencia vendría a convertirse en la esencia o sustancia para conservar la naturaleza propia, su propio ser. Este concepto será imprescindible para la *Ética* y, por ende, para el reflexionar el *ethos* del ensayo.

tiene un empeño, una intención, que conlleva movimiento, cambio y transformación. “[E]nsayar deriva de *exagiare* que significa pesar. Cerca del término se halla *examen*: aguja o lengüeta del fiel de la balanza y, por extensión, acto de pensar, examen, control” (Starobinski 1998, 31). De todas las palabras que involucran el esfuerzo de análisis etimológico de definir al ensayo, nos quedamos con esta cita, donde se colocan palabras claves para poder acercarse a palpar o tocar el ensayo: pesar, porque el ensayo coloca en la balanza las ideas y la escritura; también como un acto de pensar junto a examen y control, porque el examen es una evaluación, un juicio. “[H]ace del ensayo un sinónimo de puesta a prueba o búsqueda de una prueba. Se trata, convengámoslo, de cartas de nobleza semántica que nos llevan a admitir que la mejor filosofía es la que se manifiesta bajo la forma del ensayo”. (Starobinski 1998, 31-2). En definitiva, es poner en evaluación las ideas y el conocimiento; realizar un juicio acerca de las formas estéticas en cuanto al saber.

El ensayista no puede eludir nada de lo que le rodea, toma todo lo que tiene a la mano para su trabajo de ensayar; además, tiene una relación o articulación con su cuerpo, activa su desarrollo y conciencia del cuerpo para generar su escritura, activa sus competencias motoras para que su escritura se relacione desde la complejidad del cuerpo en su totalidad y no solamente desde la concepción tradicional que parte desde la mente; el ensayista piensa, crea y escribe con todo su cuerpo. “Montaigne hace el ensayo del mundo, con sus manos y sus sentidos” (35). Subrayamos la importancia de la sensibilidad y conciencia de los sentidos en la escritura, en este caso sentir con las manos en su ensayar; la escritura parte desde el cuerpo.

En el ensayo aparece de manera fenomenológica una voz; esta voz es particular y profunda, concibe la conducción del razonamiento de las ideas del ensayo y a la par nos muestra o nos oculta las condiciones de las formas estéticas que se traslucen en el texto. La voz del ensayista, ese uno mismo como materia formal de lo que se escribe y se interpreta en el ensayo. La voz del ensayista aparece en la escritura bajo el manto del ‘yo’ de enunciación, esa postura o posición desde donde se reconoce el plano discursivo, su profundidad analítica y retórica para que, en conjunto con el lector, formen la simbiosis del acontecimiento de la escritura ensayística y su lectura. En este instante es donde el ensayo se vuelve un dispositivo que activa, mueve, acciona el pensamiento del lector y el hecho estético, como un afán de agenciamiento entre la voz

del ensayista y el lector para librar la voluntad o el espíritu del ensayo en su ejecución misma.

Lo que se pone a prueba, justamente, es el poder de ensayar, de poner a prueba, la facultad de juzgar y la de observar. Para cumplir plenamente con la ley del ensayo, el ensayista debe ensayarse a sí mismo. [...] Éste es el aspecto reflexivo, la vertiente subjetiva del ensayo, en el cual la consciencia de sí se despierta como una nueva instancia del individuo, instancia que juzga la actividad del juicio, que observa la capacidad del observador. [...] En el ensayo según Montaigne, el ejercicio de la reflexión interna es inseparable de la inspección de la realidad exterior. Después de haber abordado las cuestiones morales, escuchado las sentencias de los autores clásicos, afrontando los desgarros del mundo actual, al tratar de comunicar sus *cogitaciones*, se descubre consustancial a su libro, ofreciendo una representación indirecta de él mismo, que solo pide completarse y enriquecerse: “Yo soy la materia de mi libro”. (Starobinski 1998, 36)

Si bien es cierto que el ensayo participa de la reflexión interna, es decir, de uno mismo, también debemos ser conscientes de que esta reflexión va de la mano del acontecer de la realidad exterior, es decir, del ver y aprender del otro. Como lo propondría Paul Ricoeur (2006), el “sí mismo como otro”. Si no existe esta correspondencia del ‘yo’ que construyo a partir de mi experiencia, así como del conocimiento que me llega desde fuera, no se puede forjar el ensayo.

“Escribir, para Montaigne, es, de nuevo y una vez más, ensayar, con fuerzas siempre renovadas, con un impulso primario y primigenio, para tocarlo al lector en lo vivo y arrastrarlo a pensar y a sentir más intensamente. A veces, para sorprenderlo, escandalizarlo y provocar su réplica”. (Starobinski 1998, 38). Se nota claramente que Starobinski busca colocar a Montaigne al lado de las pasiones en cuanto a su relación con el ensayo y la escritura. El ensayo se concibe como una forma de escritura; yo le sumaría el apelativo “una forma pasional de escritura”.¹⁷ Esta forma escritural traspasa ese *pathos* al lector para hacer de ese entorno ensayístico una frecuencia de intersección de saberes, conciencia, goce estético, emociones y afectos. El ensayo impregna al lector con su pasión desbordante como una forma estético-literaria, lo que enriquece de manera positiva la relación entre escritura y lectura.

El ensayo acontece en el mundo, porque lee al mundo, evoluciona, cambia y se transforma. Tiene una historia como concepto; se lo puede mirar desde diferentes perspectivas o lentes. A fin de cuentas, cada ensayista trata de definirlo en cada instante

¹⁷ Ver Derrida (2011). *Pasiones*. En este libro, Derrida concibe las pasiones desde su vínculo con el mundo del pensar y el nombre propio, es decir, el enunciar.

cuando se enfrenta a su propia escritura: “Hablar del ensayo es hablar de su escurridiza definición” (Valencia 2023, 61).

“El método de Montaigne consiste en dar cuenta, apasionadamente, de su propio modo de pensar. Tan ardoroso es a veces que hasta se dificulta hallar las palabras: las percepciones fluyen a partir de él” (Grimm 2009, 249). La clave del ensayo está en rendir cuentas de una pasión, de un desbordar de las emociones, que, a su vez, se traduce en pensamiento. La facultad que apremia al ensayo es de carácter pasional, no va de la mano de la lógica, sino del *pathos* que desmedidamente condiciona las maneras de pensar y su escritura. “[A Montaigne] Nada se le escapa. Hace suyo lo que se le aparece en el camino. Para todo encuentra la palabra justa: a menudo se lo ve buscarla, hasta que finalmente la encuentra” (Grimm 2009, 250). Es importante señalar que la misma concepción o atribución podría dársele a la figura del ensayista. El ensayista toma todo lo que tiene a la mano para la construcción de su texto: experiencias, percepciones, intuiciones, afectos, pensamientos, conocimiento, lecturas, teoría.

“Bacon fijó el carácter del ensayo. Sus ensayos no son, como los de Montaigne, tratados para ilustrar sus aficiones literarias, sino, por así decirlo, breves extractos de libros más extensos jamás escritos; y, al mismo tiempo, expresiones del pensamiento personal” (Grimm 2009, 251). Grimm marca la diferencia de estilos en la construcción de los ensayos en Bacon y Montaigne, mientras el francés se inclina hacia el “ilustrar sus aficiones literarias” como una manera de practicar el ensayo a partir de la hermenéutica del texto literario; el inglés propone “breves extractos de libros más extensos jamás escritos”, donde se evidencia la brevedad del texto y lo inacabado, el estar abierto y no cristalizado, pero además como “expresiones del pensamiento personal”, que define claramente las líneas conceptuales y de acción del ensayo: como una forma de pensamiento. Ensayar no solamente es pensar; también es sentir y percibir el mundo.

3. El *agón* de la escritura: el ensayo como *forma*

La palabra *agón* compete a diversas maneras de encarar su significado; desde su visión etimológica nos remite a sus raíces griegas que señalan o enfocan al horizonte de la confrontación, la lucha, la pelea. Asimismo, la “agonística” se refleja como el acercarse hacia la contienda, al certamen público. El carácter agonal del ensayo se puede percibir en la contienda de ideas, argumentos y experiencias, la figura del estado

de tensión del ensayo; pero esta maniobra u operación del texto se la puede examinar desde la constitución de esta forma libre de la escritura en contraposición a la estructura rígida y limítrofe de los géneros.

Adorno en “El ensayo como forma” nos invita a pensar el ensayo como una oposición a la ideología. Aunque comúnmente se le considera un género, en realidad es una forma de libertad, lo que sugiere que el ensayo es más una forma que un género. Adorno establece una distinción entre el ensayo y la ciencia, reconociendo en el ensayo momentos de poesía, pero siempre desde una mirada crítica a la ideología. Como él señala:

[El ensayo] Devora las teorías que le son próximas; tiende siempre a la liquidación de la opinión, incluso aquella de la cual parte. Es, lo que ha sido desde el principio, la forma crítica *par excellence*; y ciertamente, en cuanto crítica inmanente de las obras espirituales, en cuanto confrontación de lo que son con su concepto, crítica de la ideología. (Adorno 2003, 28-9)

Para el positivismo, la forma es vista como un obstáculo para el contenido. Sin embargo, desde la perspectiva adorniana, forma y contenido están intrínsecamente entrelazados. La manera en que se expone un pensamiento nunca es neutral, y Adorno rompe con la idea de que la forma puede ser algo secundario o ajeno al contenido. También apunta al ensayo como la “forma crítica por excelencia”, cuestión que la veremos cercana a los propósitos de los ensayos de Borges, en cuanto a su oficio crítico.

Para Adorno, todo contorno neutro es ideológico; esta visión viene desde el pensamiento de Nietzsche. En nuestro caso de estudio, al distanciar cualitativamente al ensayo del discurso científico, propone que no existe un concepto neutro, porque el ensayo es una hibridación entre concepto y experiencia. Nietzsche (2012) lo pondrá un poco más claro en “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”,¹⁸ donde explica que la brecha entre el lenguaje (la manera de concebir el mundo) y el mundo es gigante, porque nunca se llegará a la “cosa en sí”, la idea pura; es decir, que no hay relación de verdad entre lo que decimos y el mundo, esta relación siempre va a estar mediada por la ideología.

¹⁸ Ver Nietzsche (2012). También, Ver Cano (2015). “Más allá de lo verdadero y lo falso: La nueva filosofía nietzscheana” y ver Borges (2007a). “La esfera de Pascal”. En este ensayo, Borges pone a prueba las nociones de dios, verdad y la relación con la realidad; siempre me pareció encontrar un eco del ensayo de Nietzsche que menciono anteriormente.

La especificidad del ensayo es querer decir un conocimiento con conceptos, pero desde una experiencia indecible, que no se puede decir. Esto se puede concebir como la relación conflictivo-paradójica con el mundo del ensayo, donde reniega de la idea de la creación. Esta escena es muy similar al mito de Sísifo, donde el personaje mitológico carga la piedra sabiendo que al momento de llegar a la cima volverá a caer el peso muerto, pero de igual manera es tan necesario volver a realizar la misma acción, a pesar de ser consciente de que no lo logrará jamás. De este modo, el acto de ensayar está vislumbrado en la concepción específica de su imposibilidad.

Para Adorno, el ensayista no se encarga de la creación. El ensayo es un producto derivado; por ende, no hay creación, todo existe de lo que es derivado. No se puede escribir desde cero, sin referencias y a la intemperie; siempre ensayamos desde las ideas de otros, desde las categorías y conceptos de otros, para colocarlos en tensión y crisis, pero siempre arrancamos desde un historial de lecturas y experiencias: “Se rebela contra la idea de obra capital, ella misma reflejo de la creación y totalidad. Su forma acata el pensamiento crítico según el cual el hombre no es creador, nada humano es creación. El ensayo mismo, siempre referido a algo ya creado, ni se presenta como tal ni aspira a nada que lo abarca todo, cuya totalidad equivaliera a la de la creación” (Adorno 2003, 27). Nadie sabe bien a lo que está aludiendo el concepto que se está construyendo en el ensayo; es una puesta en común de perplejidades; es decir, que en el ensayo se pone a prueba o a discusión sus propias dudas, cuestionamientos o confusiones sobre un tema en particular. Por eso hay un intercambio de ideas acerca del desconcierto y la incertidumbre sobre el asunto propuesto; pero siempre hay una disposición de diálogo y a la vez contienda de estas ideas.

Vamos a enfocarnos en los detalles. En el ensayo, el detalle que nos conmueve es el detalle que nos afecta, como el *punctum* que expone Barthes en *La cámara lúcida*; lo concibe como esa punzada que atraviesa el corazón del receptor de una imagen, es decir que el *punctum* genera emociones y afectos. Así mismo funciona el detalle en el ensayo; es lo que me afecta.¹⁹ El detalle mínimo que rompe con la cordura del lector.

¹⁹ Ver Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2001). “Percepto, afecto y concepto” en *¿Qué es la filosofía?* En este subcapítulo se muestra la relación entre estos tres elementos fundamentales de la filosofía: percepto, afecto y concepto. Elementos centrales para la comprensión de cómo percibimos el mundo, cómo nos afecta y cómo lo conceptualizamos. El percepto es la captura directa de las experiencias sensoriales, lo que percibimos a través de nuestros sentidos. Es crucial para nuestra forma de comprender el mundo, pero es un elemento subestimado en la filosofía tradicional. El afecto se refiere a las emociones y estados de ánimo que experimentamos en reacción o relación a los perceptos. No son simplemente reacciones emocionales, más bien están directamente relacionados con nuestra forma de percibir el mundo. De hecho, son fuerzas activas que influyen en nuestra relación con el mundo y cómo lo

El ensayo no es pensar, es hacerse escenario de la experiencia, sin desenmarañarla; también el pensamiento tradicional recibe de dicha experiencia sus impulsos, pero sin eliminar los recuerdos. El ensayo es un camino escrito, en realidad un chaquiñán, un camino no definido, con muchas irregularidades y como si fuese una especie de desvío o sendero alternativo; no es un camino lindo, liso o perfecto; es una callejuela o sendero indeterminado, poco explorado. Un chaquiñán escrito. Yo señalaría con énfasis que es una experiencia escrita, una experiencia que se manifiesta con un objeto en particular; la operación es no eliminar el recuerdo de este chaquiñán y este objeto específico. Apropiarse de la memoria en la relación de este espacio o camino con el objeto evocado. En definitiva, habitar la escritura del ensayo.

¿Qué le pasa a un ensayista? La experiencia es constitutiva del ensayo como forma. Borges acariciará tentativamente una explicación sobre la experiencia y la forma al final de su ensayo “La muralla y los libros”: “podríamos inferir que *todas* las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un ‘contenido’ conjetural” (Borges 2007a, 15). La forma se debe y se construye a sí misma, no tiene una dependencia del contenido, más bien una relación con los conceptos. Como lo reflexiona Borges, las formas se dinamizan en sí mismas, antes de acudir al aprobatorio de un juicio elaborado por el contenido. Asimismo, “todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (Borges 2007a, 15). El silencio del arte, lo que no se dice justamente, ese espacio que se le brinda a la interpretación, lo que conduce a la forma, ese es el hecho estético: la experiencia.

El ensayista necesita siempre estar en crisis con lo escribible. Si se podría mencionar, sería como estar en contacto conflictivo con lo que quiero escribir y no puedo; como si la estrategia o el recurso fuese perseverar en mi propia rareza; una especie de “como no sé de ese tema, voy a ensayar, voy a escribir o intentar/ensayar escribir”. El método del ensayo es mantener a raya la arrogancia del saber, que el saber

comprendemos. El concepto es la forma en la que categorizamos y comprendemos el mundo a través de la razón y el pensamiento abstracto. Son abstracciones que nos permiten organizar y comprender nuestras experiencias de manera más generalizada. Estos tres elementos interactúan entre sí en la experiencia humana y en la generación de pensamiento filosófico. Para la completa comprensión de la experiencia humana y el mundo como tal necesitamos de estos tres elementos, no solo la abstracción del conocimiento (conceptos), sino también las emociones y percepciones (afectos y perceptos). Tomo estas señales particulares también para reflexionar acerca del ensayo, su composición y su recepción lectora.

no sea lo que nos salve, en tanto caer en el ensayo y no concluir. El verdadero peligro es que los saberes colonicen la escritura.²⁰

Es importante pensar la fragilidad como un recurso, no como una debilidad ni un obstáculo. El ensayo puede ser visto como poner a través del lenguaje la fragilidad de la experiencia, que es lo indecible o lo ilegible.²¹

El ensayo no sigue una lógica discursiva, pero no es ilógico, lo que para Adorno sería que no exista una correspondencia explícita entre forma y contenido; por esta razón el ensayo debe ser pensado como una forma que se adapta a varios deseos, para dejar de lado la arrogancia del saber y proponer una lectura desde los afectos. La plasticidad del pensamiento hace que la realidad sea inverosímil, para tener claridad de que lo que podemos codificar son los significados posibles.

La lectura es más un acto de escucha que de comprensión. Con el ensayo se intensifican o despiertan los sentidos, lo visual, la escucha. El ensayo es un artefacto inestable donde la premisa es intentar sobrevivir en la pura incógnita, por lo que las hipótesis deben ser incalculables en cuanto a la eficiencia de los argumentos con una economía de recursos. Esa voz que nos susurra en el ensayo y que luego se carnifica de manera material y signica nos estremece en su desarrollo de un asunto a partir de interrogantes desmedidas y conjeturas inacabadas.

El ensayo (d)escribe una perenne búsqueda de desvíos o desvaríos múltiples. No se escribe para contar lo que ya se encontró. El ensayo no es un despliegue de argumentos para elaborar conclusiones que ya están formuladas antes. El ensayo es un intento donde aparecen posibilidades del error, y se busca un hallazgo, el extrañamiento, como lo concebiría Shklovski (2008). El ensayo es abrazar una forma incierta. “el ensayo en cuanto forma se expone al error lo mismo que tal aprendizaje; su afinidad con la experiencia espiritual abierta tiene que pagarla con la falta de esa seguridad, a la que la norma del pensamiento establecido teme como a la muerte. El ensayo no tanto desdeña la certeza libre de dudas como denuncia su ideal” (Adorno 2003, 23).

²⁰ Ver Quijano, Aníbal. (2017). También, ver Walsh (2005). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: Reflexiones latinoamericanas*. Ver Said (2012). *Cultura e imperialismo*. Y Thiong’o, Ngũgĩ wa (2015). Son trabajos que teorizan esta propuesta de resistencia decolonial de la escritura en cuanto al avance impositivo de los saberes en su ejecución en el marco de la escritura, académica por lo menos. Una especie de resistencia escritural al ejercicio del poder que surge desde la jerarquía del conocimiento.

²¹ Ver Duarte (2020). Increíble ensayo narrativo sobre el arte de escribir y el proceso de pensamiento literario, inagotable en el querer percibir la experiencia estética.

El ensayo puede ser como traducir un texto que no se ha escrito todavía.²² En la escritura ensayística se es capaz de inventar su propio objeto y también crear la reacción que se dio en el cuerpo del ensayista. En la teoría y la crítica literaria se formulan o encuentran problemas y límites, pero en el ensayo lo que importa es la distorsión y la condición anacrónica de la literatura. El ensayista se pregunta por la naturaleza de la sensibilidad de algo que le inquieta, no para buscar o darle sentido a un texto. Esta última operación es justamente el detonante de los ensayos de Borges, lo que le inquieta y lo cuestiona: “inexplicablemente me satisfizo y, a la vez, me inquietó. Indagar las razones de esa emoción es el fin de esta nota” (Borges 2007, 13). Y, “Como la otra, la historia de la literatura abunda en enigmas. Ninguno de ellos me ha inquietado, y me inquieta, como la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a Quevedo” (Borges 2007, 46). Estas dos citas pertenecen al *incipit* de los ensayos “La muralla y los libros” y “Quevedo”, respectivamente, los dos textos del libro *Otras inquisiciones*.

Inquisiciones y Otras inquisiciones. Son dos de los libros de ensayos de Borges, el primero de 1925 y el segundo de 1952. Lo que salta a la vista es la categoría de nominación que ejecuta el escritor argentino en cuanto a sus ensayos; los mira como textos de una examinación cuidadosa de algo, pero no descontemos los castigos por los delitos en contra de la fe. Gran estratagema la que usa Borges para pensar sus ensayos en tensión.

La literatura hace un desvío de la realidad, toma otro camino; por eso el ensayo se concibe desde ese otro camino, se lo piensa desde el margen, la frontera y el camino aledaño, no el principal, el chaquiñán. Hay que aprender a mirar más allá del sentido, hay que aprender a percibir o saborear las formas. El escritor moderno siempre quiere ir a la lengua, a la generalidad moral, pero llega a la irreductibilidad de su existencia; si no hay esta disposición para afectarse, no hay ensayo, se requiere algo más que la pura erudición. Lo que interesa en el ensayo es ponerse en la ambigüedad de la experiencia, en esa zona ciega e innumerable.

Toda la tensión del ensayo se evidencia en el poder agonal del ejercicio de la escritura del ensayo en la constitución de sus formas. Esta estrategia de categorización

²² Ver Harwicz, Ariana y Gómez Guthart, Mikaël (2020), *Desertar*. Este es un libro, editado por Damián Tabarovsky, donde se cruza la conversación, la literatura y la traducción; es un texto que piensa la traducción y la literatura como una imposibilidad tentadora hacia el malentendido, un exquisito ensayo acerca de lo indecible de traducir, desde el motivo de una buena conversación entre los autores y su editor.

del mundo del ensayo se verá intensamente reflejada en las inquisiciones (ensayos) de Borges.

4. Pensar el ensayo desde Latinoamérica como una poética del pensamiento

Nuestro mundo acaba de encontrar otro.
(Montaigne, *Los Ensayos*)

La revolución fue un ensayo intelectual
(Germán Arciniegas, “Nuestra América es un ensayo”)

El ensayo es, como lo reconoció también
Lukács,
básicamente relacionalidad.
(Liliana Weinberg, “El ensayo como una poética del pensamiento”)

Germán Arciniegas en “Nuestra América es un ensayo” en 1963 parte con una pregunta muy pertinente: “¿Por qué la predilección por el ensayo —como género literario— en nuestra América?” (1979, 5). Este cuestionamiento es una afirmación que se inserta de manera orgánica en América latina, acontece en su proceso de elección, designación y desarrollo de una aventura del pensamiento en este nuevo mundo.

De hecho, la conformación de las nuevas repúblicas en nuestro continente viene de la mano con la construcción de un discurso común revolucionario y latinoamericanista en la plataforma del ensayo como su punto de encuentro y desarrollo del pensamiento. En esta generación de un discurso afín o común, la literatura y, más concretamente, el ensayo, cobra un papel protagónico en Latinoamérica.²³

Acudiendo a la respuesta del cuestionamiento inicial de Arciniegas: “La razón de esta singularidad es obvia. América surge en el mundo, con su geografía y sus hombres, como un problema. [...] América es ya, en sí, un problema, un ensayo de nuevo mundo, algo que tienta, provoca, desafía a la inteligencia” (Arciniegas 1979, 5). El ensayo construye de un tema un problema y viceversa, de un problema lo hace tema. El camino del ensayista parte de la reflexión del problema, o de manera explícita, de la

²³ Ver Scavino (2010), *Narraciones de independencia: Arqueología de un fervor contradictorio*. En este libro, de manera muy elocuente, el profesor Scavino propone un trabajo de arqueología de cartas, proclamas, ensayos y poemas escritos antes, durante y después de las revoluciones en América latina y analiza las narraciones que emergen de estos dispositivos de la idea de nación, para crear un apelativo de enunciación en la región: un “nosotros” para pensar la identidad y la representación política del latinoamericano. Además de cohesionar de manera clara la fuerza que tiene el ensayo y la literatura en la generación de esta reflexión identitaria.

constitución de un problema para pensar; eso es justamente el definir al ensayo como una poética del pensamiento. Ese presente o actualidad del ensayo que emerge al momento de escribir y pensar, el ensayo se instituye y se lo piensa desde las propiedades del instante de la escritura y el pensamiento.

De hecho, el mismo Arciniegas hace una puntualización en cuanto a la condición histórica del choque cultural formulado desde 1492 en correspondencia del ensayo: “Ensayos se han escrito entre nosotros desde los primeros encuentros entre el blanco con el indio, en pleno siglo XVI, unos cuantos años antes que naciera Montaigne” (1979, 5). Con este panorama se puede establecer una asimilación orgánica desde el nacimiento de Nuestra América con el aparecer de la forma ensayo.

En este caso particular es pensar al continente americano desde su novedad, como un manuscrito inédito que surge entre dos océanos, y su acontecimiento es pensarlo desde el intentar, el ensayar, el errar; es decir, su problemática explícita se encuentra en la misma condición fenomenológica del aparecer en su particularidad cultural, de ahí que la forma ensayo sea tan imprescindible para su pensamiento. Siguiendo las huellas de reflexión de Arciniegas (1979, 7):

El ensayo entre nosotros no es un divertimento literario, sino una reflexión obligada frente a los problemas que cada época nos impone. Esos problemas nos desafían en términos más vivos que a ningún otro pueblo. [...] América ha sido, en la parte nuestra, un continente de revoluciones y no de guerras. [...] Y la revolución, naturalmente, era un producto de la agitación intelectual, de los ensayos que se escribieron como preludeo de la emancipación. Primero se emancipó la mente y luego se fue a la pelea. [...] Que se piense con libertad, sin sujeción al dogma acuñado en otras tierras, y ya hay una emancipación del espíritu, que es la que cuenta.

El ensayo en América latina se carnifica; es como si la palabra se materializase en carne en la generación, no de mentes o ideas nada más, sino de cuerpos que sienten, se afectan, piensan y ensayan.²⁴ Nuestra América se origina de la mano de nuestros ensayistas, desde la generación de textos que cobran vida e importancia orgánica para el desarrollo de la identidad de un continente: lo latinoamericano. Pero esta condición del cuerpo y la escritura se lo piensa desde sus características textuales; lo que quiero referir es que América latina toma forma desde la generación de cuerpos textuales con la

²⁴ Ver Derrida (2012), “La palabra soplada”. En este ensayo, Derrida trabaja la idea de que la palabra se vuelve carne, toma los textos de Antonin Artaud, los trabaja desde su escenificación (*El teatro y su doble*) para poner en discusión la idea del autor o la muerte del autor para dar importancia a la escritura o la palabra como un aparecer de un cuerpo textual. Esto se relaciona con la idea de hacer material la escritura como un cuerpo carnificado.

construcción y reflexión de los ensayos que hicieron de esta región, un pueblo independiente y que camina.

La figura de Jorge Luis Borges es central en la tradición ensayística latinoamericana. Su obra, caracterizada por la erudición, la intertextualidad y el juego conceptual, establece un puente entre la tradición ensayística clásica y las preocupaciones intelectuales de América latina. A diferencia de los ensayistas decimonónicos como Sarmiento o Martí, quienes abordaban el ensayo como un medio para la construcción de identidad nacional, Borges lo emplea como un espacio de exploración filosófica y literaria, con una perspectiva más universalista que nacionalista; planteando al ensayo como un problema, no como un medio de expresión.

Uno de los rasgos distintivos de Borges dentro de esta tradición es su manera de reformular el canon. Mientras ensayistas como Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña buscaban una síntesis entre la cultura europea y la latinoamericana, Borges desestructura esta dicotomía al postular que toda literatura es, en cierto sentido, una reescritura infinita. En ensayos como “El escritor argentino y la tradición” o “Kafka y sus precursores”, Borges sugiere que la tradición no es algo dado, sino un constructo flexible que cada escritor puede reinventar, una idea que influyó profundamente en generaciones posteriores de ensayistas y escritores latinoamericanos.

Además, Borges introduce en la tradición ensayística latinoamericana un tono lúdico e irónico, que contrasta con la gravedad de muchos de sus predecesores. Su estilo, marcado por la precisión y la concisión, ha sido un modelo para ensayistas contemporáneos como Ricardo Piglia, Liliana Weinberg, Augusto Monterroso, César Aira y Sergio Pitol, quienes también exploran la hibridación entre ensayo, ficción y reflexión crítica. Así, Borges no solo amplía el horizonte del ensayo latinoamericano, sino que lo transforma en un espacio de experimentación intelectual que sigue vigente en la actualidad.

La contribución de Borges al ensayo latinoamericano también radica en su capacidad para desmontar los límites entre los géneros. Su ensayo no es meramente un ejercicio académico ni un texto de exposición didáctica, sino una “forma de escritura” en la que se fusionan la erudición, la imaginación y la reflexión filosófica. En muchos casos, sus ensayos tienen la estructura y el tono de una narración breve, al punto de que algunos de sus relatos más famosos (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Examen de la obra

de Herbert Quain”, “El idioma analítico de John Wilkins” o “Pierre Menard, autor del Quijote”) pueden leerse como ensayos ficcionales, en los que se despliegan hipótesis sobre la literatura y el conocimiento. Esta hibridación influyó en otros escritores latinoamericanos como Octavio Paz, quien en *El arco y la lira*, *Corriente alterna* o *Los hijos del limo* también difumina las fronteras entre ensayo y creación literaria.

Otro aspecto fundamental en la relación de Borges con la tradición ensayística latinoamericana es su concepción del tiempo y la historia. Mientras que ensayistas como José Enrique Rodó en *Ariel* o Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* concebían el ensayo como una herramienta de interpretación histórica y social, Borges introduce una dimensión ahistórica y atemporal. En sus textos, las referencias pueden venir de la literatura clásica, de la filosofía budista, del pensamiento medieval o del policial inglés, lo que demuestra una idea de la cultura no como algo lineal, sino como un conjunto de espejos y laberintos interconectados. En este sentido, su obra descoloca la idea tradicional de un “ensayo latinoamericano” vinculado exclusivamente a las problemáticas de la región y lo inscribe en un horizonte global, como una poética del pensamiento.

Asimismo, Borges ejerce una influencia indirecta sobre el ensayo latinoamericano al revalorizar la tradición ensayística inglesa y francesa. A través de sus traducciones y comentarios sobre escritores como Thomas De Quincey, G. K. Chesterton o Michel de Montaigne, Borges amplía el repertorio de modelos para los ensayistas latinoamericanos, alejándose de las figuras tradicionales de la intelectualidad hispanoamericana. Su reivindicación de la literatura fantástica, el cuento policial y de las formas breves del ensayo también resuena en la generación de libros como *Discusión*, *Inquisiciones* y *Otras inquisiciones*, con un estilo fragmentario y una mirada irónica en sintonía con su obra de ficción.

En definitiva, Borges no solo enriquece la tradición ensayística latinoamericana con su estilo y sus temas, sino que la transforma profundamente al introducir una nueva forma de entender la relación entre literatura, historia y pensamiento. Su legado se percibe en la obra de ensayistas contemporáneos que, al igual que él, abordan el ensayo como un género abierto, en el que la reflexión y la imaginación se entrelazan en un juego intelectual sin límites.

“El propósito estético es un denominador común de todos los ensayos literarios. [...] La belleza y el deleite son los objetivos, [...] el ensayista ha tomado prestadas técnicas de los otros géneros literarios” (Skirius 2004, 15). El ensayo siempre va a estar implícito como forma escritural dentro del marco de la recepción estética, desde su propia concepción como forma. El ensayista muestra sus habilidades con el tratamiento de la palabra en cuanto a la planificación del objeto textual y, para este objetivo, toma ciertas particularidades de otros géneros como la poesía, el cuento o el teatro para resaltar su configuración persuasiva y retórica. Opta por figuras literarias, escenarios, personajes, diálogos, etc., para poder concebir un texto vivo, sensible y bello.

Jorge Luis Borges, magistral escritor de cuentos, compone su ensayo “La muralla y los libros” contándonos una historia verdadera del pasado chino; luego, conjetura sobre las diferentes interpretaciones posibles de su significado. Cuando concluye que la forma es más significativa que el contenido conjetural, señala uno de los motivos básicos del escritor literario: el estético. Esta conclusión a su ensayo es el equivalente del desenlace en un cuento. Así las técnicas narrativas comunes a la ficción se emplean a veces en la no-ficción del ensayo. [...] En general, el escritor se enfrenta a la dificultad de llegar a un clímax en el ensayo tan eficazmente como en la ficción. El equivalente ensayístico del clímax sería más bien, con frecuencia, un sumario, una declaración de la tesis o una metáfora particularmente poderosa. [...] El ensayo puede acercarse a la poesía tanto como a la ficción en prosa. (Skirius 2004, 15-6)

La cita plantea una reflexión sobre la relación entre el ensayo y la narrativa, con especial énfasis en la manera en que Borges difumina las fronteras entre ambos géneros. En “La muralla y los libros”, Borges parte de un hecho histórico —la construcción de la Gran Muralla China y la quema de libros ordenada por el emperador Shih Huang Ti— y a partir de ahí desarrolla una serie de conjeturas sobre el posible significado de estas acciones. Sin embargo, su conclusión no se centra en una interpretación definitiva del acontecimiento, sino en el reconocimiento de la belleza formal del pensamiento especulativo en sí mismo. Es decir, Borges valora más la estructura del ensayo, su arquitectura conceptual, que cualquier conclusión definitiva sobre su contenido.

Este comentario de Skirius señala que esta manera de cerrar el ensayo es análoga al desenlace de un cuento, lo que evidencia cómo Borges aplica estrategias narrativas propias de la ficción en su ensayo. En este sentido, su escritura ensayística no se limita a la argumentación lógica o expositiva, sino que también emplea recursos estilísticos como la progresión dramática y la sorpresa final, lo que hace que sus ensayos tengan una intensidad y una estructura más cercanas a la ficción.

Por otro lado, la cita también destaca que el ensayo puede alcanzar momentos de “clímax”, aunque estos no sean equivalentes a los de la narrativa tradicional. En el caso del ensayo, el punto culminante puede manifestarse como un aforismo, una metáfora reveladora o una síntesis conceptual potente. Borges, con su estilo conciso y su inclinación por las ideas paradójicas, logra dar a sus ensayos una contundencia similar a la de los relatos breves, lo que refuerza la idea de que el ensayo literario no solo comunica ideas, sino que también busca producir un efecto estético en el lector, a través de su vinculación con la experiencia, las emociones y los afectos.

Finalmente, Skirius resalta la flexibilidad del ensayo, que puede acercarse tanto a la prosa como a la poesía. Borges mismo consideraba que la literatura es una reescritura infinita, y en su obra los géneros se entrecruzan constantemente. Sus ensayos, con su tono evocador y su construcción simbólica, no solo exponen ideas, sino que también generan imágenes y ritmos que los aproximan a la poesía. Así, Borges contribuye a expandir los límites del ensayo latinoamericano, demostrando que puede ser un espacio tan creativo y estético como cualquier otro género literario.

El ensayista compete con todas las facultades del escritor; en su trabajo con la fusión entre las palabras y las ideas, transforma y transgrede las normas específicas de la exposición para trabajar de la mano de la retórica con diferentes funciones explícitas de la poesía o la prosa. Es por eso que se concibe al ensayo desde la óptica de “la prosa de las ideas”. Estas condiciones de construcción y creación del ensayo se acompañan desde los señalamientos de la estética y la creación de lo bello. Esta caracterización del ensayista la pienso a partir de la figura y la escritura de Borges.

Para cerrar este capítulo, quiero acudir a una cita de José Miguel Oviedo trabajando el tema del papel de Borges como ensayista y su influencia en la literatura del continente:

Con alguna frecuencia suele olvidarse que el magisterio de Borges no solo consistió en habernos enseñado a escribir de un modo que antes no existía en América, sino en hacernos *pensar* la literatura desde un ángulo totalmente nuevo. Borges nos mostró que el acto de leer y el de escribir, el de recordar e imaginar, el de razonar y soñar, podían confluir y alcanzar una asombrosa armonía. Esta armonía constituye un verdadero estatuto del arte literario de nuestro tiempo: el *estatuto borgiano*, que siendo inconfundible, puede ser reinterpretado y reactualizado sin cesar —un mundo de invención infinita que invita al juego tanto como a la reflexión profunda. (Oviedo 1991, 96)

Esta apreciación sobre la literatura de Borges que realiza el crítico José Miguel Oviedo es muy pertinente en los objetivos que nos encontramos para esta investigación. El primer punto relevante es la conciencia de que la forma de escritura de Borges no existía antes en América; él incursiona con su propio estilo, su modo propio. Luego, Oviedo pasa a un elemento imprescindible para el estudio de Borges: el autor argentino piensa y reflexiona sobre la literatura permanentemente, como si ejerciera el oficio de teórico de la literatura; además, su “pensar la literatura” es desde un ángulo, perspectiva o visión totalmente particular y propia, pero siempre congeniando con los objetivos de la teoría y la crítica literaria. Para Borges existen dos verbos de suprema importancia: leer y escribir. De hecho, a partir de estos dos verbos se concilia el acto de ensayar para Borges; pero, en este criterio de Oviedo, los conjuga con otros verbos que funcionan como diferentes predicados: recordar (memoria), imaginar (ficción), razonar (pensamiento) y soñar (juego). Estas articulaciones para Borges conforman un ambiente de laberintos ficcionales que se relacionan de manera armónica y, hasta cierto punto, constituyen un mundo estético y literario propio.

Esta armonía constituye un referente único para el arte literario, de ahí que se coloque el apelativo de *borgeano* a este tipo de textos, cuando las características son afines a estos menesteres de memoria, ficción, pensamiento y juego; además, solo los grandes escritores poseen esta clase de categorías muy del siglo XX como “kafkiano” o “borgeano”, como si fuese un sello inconfundible de su estilo.

Para finalizar, encontramos una referencia muy precisa para este tipo de apelativo antes explicado: “puede ser reinterpretado y reactualizado sin cesar”. Esto quiere decir que los ensayos o la literatura de Borges no se agotan, no envejecen, se mantienen actuales y rozagantes: vivos. Además de la versatilidad de sus textos, que es su *mood* de supervivencia, como bien lo señala Oviedo, puede ser leído como un juego o como una reflexión profunda.

Este es el Mundo Borges, el escenario donde sus ensayos —en este caso particular de investigación— será nuestro punto de partida como un laberinto circular de un soñador que es soñado.

Capítulo segundo

Borges y sus operaciones críticas

1. La crítica como género literario

El crítico es un escritor.

(Jean Starobinski, *La relación crítica*)

Metodología.

Surgirá de la crisis.

(Leo Felipe, *Historia universal del after*)

Se podría definir la edición como un género literario

híbrido, multimediático. E híbrido sin duda es.

(Roberto Calasso, “La edición como género literario”)

Pensar a la crítica como un género literario permite tener en consideración la proximidad del crítico a “las formas”, característica que fue establecida en la capacidad de pensar al ensayo en su devenir como forma, cuestionamiento ya explicado antes en la lectura de Lukács y Adorno. O como lo señala Northrop Frye (1991, 15-6) en *Anatomía de la crítica*: “La tónica de la crítica literaria es un arte y, a todas luces, también la crítica es una especie de arte”. Esta misma perspectiva comparte Barthes en varios de sus ensayos acerca de pensar el oficio de la crítica, porque lo que en realidad une o interseca las figuras del crítico con la del creador es el ejercicio y oficio de la escritura.²⁵ En palabras del propio Barthes (1998, 48) en *Crítica y verdad*: “ahora el escritor y el crítico se reúnen en la misma difícil condición, frente al mismo objeto: el lenguaje”. La disputa por la lengua o el lenguaje como un material de acción escritural es inherente a los papeles o disciplinas de creadores y críticos. Además, la crítica realiza un ejercicio de escritura en conjunto con los libros que lee, trabaja y estudia para su texto crítico.

²⁵ Ver Barthes (1998), *Crítica y verdad*; también Barthes (2011), *El grado cero de la escritura*.

La crítica se convierte en un ejercicio híbrido, contaminado y creativo. No está escindido o apartado del ámbito autoral; a decir verdad, convive, comparte y camina de la mano de la escritura. Como cualquier trabajo, la crítica se desempeña con los mismos materiales que el creador, enfrenta sus miedos, coloca carácter y estilo a su redacción y concibe el acto de escribir como algo orgánico y natural de su universo. Las palabras híbrido, contaminado y creativo no tienen ninguna carga negativa, sino que definen características inherentes al proceder de la literatura; es por eso que podemos categorizar a la crítica como un género literario.

El texto es algo poroso que, a través de la elección y sintaxis de palabras con una intención determinada, provoca una reacción en su constitución como un artificio estético y conjetural para el ser humano. Como cualquier texto literario, la crítica despierta reacciones afectivas, sensoriales y pasionales en los lectores.

Para hacer crítica necesitamos escribir nuestras ideas, lecturas, pensamientos, sensaciones, intuiciones, sentimientos, afectos; escribimos nuestra memoria afectiva, escribimos hasta de lo que queremos olvidar; en definitiva, escribimos todo lo que percibimos e interpretamos de una lectura. De hecho, la crítica se encuentra localizada en un espacio liminal y fronterizo que asimila la conjunción de caminos de una lectura placentera y profunda al mismo tiempo. En cuanto a la crítica y su relación específica con la lectura, Raymond Williams (2013, 9) la caracteriza como una “lectura madura”, donde se realiza un proceso de evaluación y comparación. Además, señala que “Esta clase de lectura es lo que se denomina lectura crítica; la crítica no es más que un conjunto de respuestas obtenidas a través de dicha lectura, construidas de forma articulada e inteligible” (9). Restituyo el proceso donde existen primero cuestionamientos para enfrentar la lectura y la crítica; esto nos permite acceder a las respuestas y a las conjeturas de la lectura.

Esta actividad, llamada crítica, compromete muchos términos y categorías en su realización; también involucra muchas facultades y habilidades lectoras, interpretativas y hermenéuticas. La crítica es un proceso, pero nunca será el seguir una receta o mecánicamente reproducir unos pasos a realizar. Hay que saber analizar, separar o descomponer las partes de un todo, identificar elementos, examinar detenidamente, revelar los supuestos e interrelaciones, aprender a comentar, emitir un juicio. Aprendemos a exponer semejanzas y diferencias en las acciones de comparar y contrastar, exponemos a detalle en la descripción, pero al mismo tiempo discutimos una

tesis o un enunciado, evaluamos el texto cuando explicamos o exponemos razones o causas, pero también exploramos como un proceso sistemático del texto, interpretamos y justificamos proporcionando razones y pruebas de lo que leemos. Y por sobre todo esto hacemos el intento imposible de contar la experiencia estética acontecida en la lectura; llegar a eso inenarrable es lo virtuoso de la crítica.

La crítica surge de la necesidad de cambio, emerge para dar un giro a la mirada y proponer otra perspectiva. La crítica es ver de otra forma, percibir de otra manera, mirar de otro lado. Para nuestro caso particular, leer de otra forma o desde otro lado. El crítico hace un ejercicio constante de ordenar y desordenar la biblioteca,²⁶ trabaja en la construcción de un *corpus* e indaga sus facultades para crear categorías de análisis. El crítico discrimina información y libros, ordena vínculos, redes y categorías; palpa con su vida el ejercicio de leer a través de su criterio. Ordena, desordena y reordena sus lecturas; esto es construir un *corpus*. Construye constelaciones críticas.

La crítica también emerge desde un cambio social, un compromiso. La crítica es parte de la historia y la sociedad. René Wellek (1959, 19) en su *Historia de la crítica moderna (1750-1950)* posiciona un criterio afín al señalado:

El propio crítico en persona estará condicionado por su misma vida: educación, exigencias de su vocación, necesidades del público. [...] La crítica forma parte de la historia general de la cultura y está encuadrada, por consiguiente, en un marco histórico y social. Sobre ella pesan muy claras influencias: los cambios generales del ambiente intelectual, la historia de las ideas e incluso los sistemas filosóficos concretos, aunque todo lo dicho quizá no haya producido por sí la estética sistemática. Constantemente tendremos en cuenta estas vinculaciones.

La crítica está cruzada por la vida del que ejerce este oficio, además de que se inserta en el campo de la historia y la sociedad con un papel importante de los principios de relación o vinculación con el conocimiento, la estética, el arte y la cultura; todo este panorama es el espacio de acción de la literatura.

Foucault (2018) en *¿Qué es la crítica?* muestra que el asunto tratado en esta definición es un *proyecto* que “no deja de formarse, de prolongarse, de renacer en los confines de la filosofía, muy cerca de ella, muy en su contra, a sus expensas, en dirección a una filosofía por venir, acaso en lugar de toda filosofía posible” (45-6). La crítica no se cristaliza, ni esencializa; la crítica está en constante cambio, transformación

²⁶ Ver Benjamin (2015). *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. También, ver Calasso (2021). *Cómo ordenar una biblioteca*. Y ver Borges (1998a). “El libro” en *Borges oral*. Estos son ejemplos de escritores en su condición primigenia del primer acto de crítica literaria: ordenar la biblioteca, categorizar. Para Borges, el universo es una biblioteca.

y contingencia. Por eso es un proyecto que evoluciona y que va de la mano de las influencias y referencias que se muestran en la vida de quien escribe crítica, porque en realidad vive la crítica.

Se puede pensar que la crítica se permite concebirla como una actitud de vida o una manera de relacionarse con el mundo: “cierta manera de pensar, de decir, también de actuar, cierta relación con lo que existe, con lo que se sabe, con lo que se hace, una relación con la sociedad, la cultura, una relación, asimismo, con los otros, y que podríamos llamar, digamos, ‘la actitud crítica’” (Foucault 2018, 46). La crítica permea los aspectos de la vida diaria, funciona en las particularidades de los escenarios de lo cotidiano, al igual que la literatura se permite ingresar en el mundo como una participación inherente a la vida. La crítica dibuja los entornos de cómo compartimos y convivimos en el mundo, no solo de la literatura, sino de la vida misma. Como si la actitud crítica pudiera verse como una virtud en general, cuestión que se puede evidenciar en los ensayos de Borges y, por supuesto, en la relación que mantiene con sus oficios y labores vinculadas con la crítica literaria.

Al llevar a la crítica a la orilla de la vida diaria y cotidiana, constituye un proceso que se activa a partir de los afectos y la experiencia, por lo que se vuelve memorable y entrañable para la persona que escribe crítica literaria. Es un estamento que parte desde la subjetividad; no se puede tomar a la crítica literaria como una participación exógena de uno mismo y que se mire desde los lentes de la objetividad, porque la lectura ya es una cuestión de pasiones que se activa con el texto, además de la impronta que va a generar el escribir lo que percibimos.

La crítica literaria puede ser no más que una explicación razonada del sentimiento que le produce al crítico el libro que está criticando. La crítica jamás puede ser una ciencia: en primer lugar porque es demasiado personal, y en segundo lugar, porque se desarrolla con valores que la ciencia desconoce. El punto de referencia es la emoción, no la razón. Juzgamos una obra de arte por el efecto que produce en nuestra más sincera y vital emoción, y por nada más. (Williams 2013, 41)

El lector, como el crítico, realiza un proceso de discernimiento de la experiencia estética; en su intento de racionalizar lo acontecido, pierde la certeza de lo que perciben. Por eso, tanto la lectura a través del juicio subjetivo como la crítica con sustento argumentativo son acciones que van de la mano de los afectos y las sensaciones que implica reconocer la experiencia estética accionarse en el cuerpo del lector-crítico.

Nadie está a salvo de esa sensación; no tenemos dicha educación formalmente, es un acontecimiento que sucede en el devenir de la lectura, la pasión inherente del texto transustancialmente depositada en el cuerpo del crítico, en el acto de la lectura.²⁷

Un crítico debería sentir el impacto de una obra de arte en toda su fuerza y complejidad. Para hacerlo, él mismo debe ser un hombre de fuerza y complejidad, lo que no es muy común entre los hombres de la crítica. Un hombre de una mezquina e insolente naturaleza no escribirá otra cosa que mezquinas e insolentes críticas. Y un hombre que es educado emocionalmente es tan extraño como un fénix... Generalmente, cuanto más formado académicamente esté un hombre, más se convertirá en un ignorante emocional. (Williams 2013, 41)

La fuerza que detona la explosión de la crítica está implícita en la sensibilidad de los afectos que produce la lectura de manera subjetiva y pasional de un texto. La crítica no puede ser racional, sino desmedida en su perceptibilidad del mundo; esta activación de los sentidos a partir de la experiencia estética hace que nuestro pensamiento se vuelva dinamita hecha palabras, como lo quiso algún día Nietzsche: “Yo no soy un hombre, soy dinamita”, en *Ecce Homo*.

No podemos olvidar o descartar que las operaciones de la crítica funcionan o se remiten al carácter relacional que se establezca en sus procesos de construcción o reflexión de un *método* o una *teoría*; justamente este es el panorama que explica Jean Starobinski en “La relación crítica”. En esta obra, el historiador suizo hace un estudio genealógico de la actividad crítica, donde se pone de relevancia a la crítica como “una facultad de discernimiento” (2008, 14). En esta ojeada histórica de la crítica se observa la importancia que le da al concepto de juicio. Señala que en 1694 en francés se designaba a la palabra crítica como “el arte de juzgar una obra del espíritu” (14), que la prioridad en cuanto a sus significaciones “pertenecen al acto del juicio” (15). Existe una focalización de importancia en la conducta de la crítica ilustrada heredera de la filosofía kantiana y sus “críticas”, con especial énfasis en la *Crítica del juicio*.²⁸ Pero el paso que da Starobinski en su ensayo es cuando despoja a los textos de ser portadores de autoridad y los convierte en objetos de saber; es decir, los desacraliza: “Lo que cuenta más es el sentido —según la razón y el gusto, el juicio y el sentimiento personales—

²⁷ Ver Schlenker (2021). En este artículo, Schlenker realiza una propuesta de reflexión acerca de la traducción y la *transustanciación* de la obra literaria en el caso específico del escritor Paul Engel bajo el seudónimo de Diego Viga.

²⁸ Ver Kant (2005). *Crítica del juicio*. Particularmente la Primera parte, sección primera: Libro primero y Libro segundo. Capítulos específicos donde se coloca la importancia en el juicio estético y la diferencia entre lo bello y lo sublime. Este es el fundamento para la crítica ilustrada racionalista. Hasta la mitad del siglo XX será el paradigma a seguir.

que el intérprete tratará de develar. He aquí un giro capital, el momento en que la crítica, que ya no trabaja para restituir una autoridad preestablecida, se convierte ella misma en poder *instituyente*". (2008, 21-2). Para hacer una recuperación correcta de esta cita, Starobinski acude a la interpretación como una condición de sentido, más no de establecimiento sacralizado de nombres, autores, teorías, métodos, textos o libros. Se hace una lectura de la obra en su constitución de dispositivo de agenciamiento de significado del mundo para el lector. El discernimiento y el juicio son una capacidad cognitiva-estética, no funcionalmente de valor. A pesar de que se hace una evaluación de las características principales del texto, lo que brinda una localización precisa del emerger de la crítica es la conexión especial que surge con la literatura o el arte, la experiencia estética; y que esta relación crítica se instituye en sí misma como un referente o una creación.

Starobinski apuesta al equilibrio en un crítico, entre el ejercicio técnico de la metodología y la libre reflexión: "Si hiciera falta definir un 'tipo ideal' de crítico, me inclinaría por un compuesto de rigor metodológico (ligado a las técnicas y a sus procedimientos verificables) y disponibilidad reflexiva (libre de toda atadura sistemática)" (2008, 39). Yo coincido con Starobinski, pero también me inclino por la maleabilidad y condición multifacética del crítico para cohabitar varios espacios disciplinarios. Una persona que se dedica a la crítica literaria se encuentra en varios frentes y linderos, se encuentra en el "entre"; además, coloca como punto primordial el pensar, sentir, reflexionar e interpretar los signos que surgen en su lectura, las sensaciones que despiertan las corazonadas y obsesiones viciosas de los detalles de vivir en el desorden mental de la biblioteca personal de los afectos y pensamientos. Este peregrinaje intelectual y multidisciplinario permite tener muchas formas de leer y no encerrarse en una sola teoría, tampoco aplicar metodologías sin reflexión alguna y peor aún, solo dedicarse a la limitación del análisis inmanente. Todos estos enfoques hacen de la crítica un ejercicio y un oficio completo e intenso. Una especie de laicidad de la crítica o un carácter de "independiente" como apelativo o predicado de la crítica. Sí, está bien tomar partido en una posición o postura crítica, pero no comprometerse con ninguna teoría, sino saber caminar con soltura en el complicado sendero del abismo de la teoría literaria. El crítico debe tener las habilidades, destrezas, conocimiento y herramientas necesarias para poder cruzar y unir caminos entre la literatura y la teoría literaria; eso específicamente es un trabajo multidisciplinario de textualidad y tejido.

Yo reconozco al crítico en la figura del amigo, una categoría afectiva, pero a la vez política,²⁹ un papel cercano, pero no hacia lo íntimo, una relación muy afectiva, pero sin compromiso. De hecho, Borges está muy familiarizado con esta categoría del amigo; él tiene un gran nexo con la amistad, no solo porque escribió acerca de la amistad, sino porque forjó muy buenas amistades que ciñeron su desarrollo como escritor, y creería que también como lector, y por supuesto, como crítico.

La amistad es una de las pasiones argentinas, tiene su propio día de festejo, no necesita aliarse a otras celebraciones, porque la amistad construye su propio mundo, con sus propias reglas. El amigo no tiene compromiso alguno, más que el de la amistad; su lazo de unión es sincero y honesto y, como buen amigo, comparte tiempo de calidad, pero también te enfrenta y señala las cosas que estás haciendo mal. De hecho, en eso se basa el pacto de la amistad. El buen amigo te guía y te acompaña, no solamente cuando te va bien en la vida, sino en los momentos más complejos. Su visión acerca del mundo que se construye es real y horizontal, no te habla desde atalayas de enunciación, sino desde el amor de la sinceridad. Te critica con amor, igualdad y honestidad.

Particularmente en Borges, la amistad es un tema primordial en su literatura. Los amigos de Pierre Menard quieren hacer justicia a las malas críticas realizadas a la gran obra del simbolista francés “autor del Quijote”. En “Funes el memorioso”, el recuerdo de Funes es lo que motiva una nota necrológica para recordar con cierto tono sagrado a este superhombre cimarrón, pero probablemente el cuento más importante acerca de la amistad sea “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”³⁰, cuando se apropia de la

²⁹ Carl Schmitt formuló su teoría del amigo-enemigo en su obra *El concepto de lo político* (*Der Begriff des Politischen*), publicada en 1932. En esta obra, Schmitt sostiene que la distinción fundamental de lo político radica en la oposición entre amigos y enemigos. Según él, la política no puede entenderse únicamente en términos de moralidad, economía o legalidad, sino que se basa en la capacidad de distinguir entre quienes son aliados (amigos) y quienes representan una amenaza existencial para la comunidad (enemigos). Para Schmitt, la política está marcada por el conflicto y la posibilidad de lucha, y es esta distinción la que define al soberano, quien tiene la autoridad de identificar al enemigo y decidir sobre el estado de excepción. Ver Schmitt (1998). *El concepto de lo político*. Por otro lado, la amistad puede verse desde otra conceptualización política en un texto fundamental para reflexionar acerca de esta relación; hablamos de *Políticas de la amistad* de Jacques Derrida. Es una obra que explora el concepto de amistad desde una perspectiva crítica, reinterpretando su lugar en la historia del pensamiento político occidental. Derrida examina cómo la amistad ha sido concebida en términos de exclusión y jerarquía, vinculada tradicionalmente a la fraternidad masculina y al modelo de la reciprocidad. A través de un análisis desconstruccionista, Derrida cuestiona las nociones clásicas de lealtad y comunidad, y sugiere que la política misma está estructurada por una exclusión fundamental del "otro" que no encaja en las categorías tradicionales de amistad. El texto también se interroga sobre las implicaciones éticas y políticas de la amistad en un mundo globalizado, buscando abrir espacio a formas de relación más inclusivas y menos excluyentes. Derrida invita a repensar la amistad como una relación no cerrada y no posesiva, donde la apertura hacia el otro y la alteridad es crucial. Ver Derrida (1998). *Políticas de la amistad*.

³⁰ Ver Borges (2008, 673-676). “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”. Cuento perteneciente al libro *El Aleph*, publicado en 1949.

diferencia y entiende definitivamente al “otro”, hace un juicio propio de justicia y se pone del lado del desertor Martín Fierro, “el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (Borges 2008, 675).

También trata el tema de la amistad desde sus ensayos. En “Nuestro pobre individualismo”, ensayo del libro *Otras inquisiciones* señala lo que define a la amistad para su país: “el argentino, para quien la amistad es una pasión” (Borges 2007a, 43-4). En este mismo ensayo hace gala del vínculo que existe entre la amistad y la literatura argentina: “Profundamente lo confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito que se matara a un valiente y se puso a pelear en contra de sus soldados, junto al desertor Martín Fierro” (Borges 2007a, 44), recurriendo al tema del cuento que mencionamos antes, sobre Tadeo Isidoro Cruz. Y retratando que en el *Martín Fierro*, libro insigne de la argentinidad, se muestra a la amistad como un tema.

Existe otro texto borgeano sobre el tema, titulado “Los amigos”, fechado el 20 de diciembre de 1970 y publicado en *Tiempo de Sosiego*, folleto del laboratorio Roche S. A., Buenos Aires, Año V, N° 18, primera quincena de enero de 1972; y luego también publicado en *Proa*, Buenos Aires, Tercera Época, N° 23, mayo/junio de 1996. Primero quiero señalar los diversos marcos de publicación de los ensayos de Borges. En este texto en particular, primero fue concebido muy cerca de la Navidad de 1970; luego, un poco más de un año más tarde, fue publicado en un folleto de un laboratorio farmacéutico y diez años posterior a la muerte del autor, en la revista *Proa*, un medio muy prestigioso en el mundo de las letras latinoamericanas, revista fundada en 1922 por el propio Borges. Los ensayos de Borges son textos que tienen un itinerario muy particular, tanto en sus condiciones de producción como en los medios de publicación, y eso también incide en su concepción y planteamiento crítico.

El *incipit* de “Los amigos” arranca con una afirmación certera y precisa: “La más íntima de las pasiones argentinas es la amistad; yo pienso mucho en mis amigos” (Borges 2015b, 156). En este texto describe su relación de amistad con su padre, quien le enseñó sobre metafísica, filosofía, poesía, ajedrez, anarquismo individualista, los ensayos de Montaigne y el pragmatismo de William James; pero también le enseñó sobre la amistad, ya que él le presentó a tres grandes amigos para Borges: Ricardo Güiraldes, de quien hablará en este mismo texto; Macedonio Fernández, también

nombrado en este ensayo; y a Evaristo Carriego, a quien le ofrecerá un libro de ensayos.³¹

El segundo amigo que describe es Ricardo Güiraldes. Como lo señalamos, lo caracteriza diciendo:

De este otro amigo voy a hablar. No he conocido hombre más bueno; la cortesía (ya alguna vez lo dije) era la primera forma de su bondad. Nos conocimos hacia 1924. Yo no era nadie y él era un escritor conocido [...] Era el más generoso de los lectores; en mis torpes manuscritos adivinaba, de un modo casi mágico, lo que yo había querido decir y no había llegado a decir. (Borges 2015b, 158)

Al tercer amigo que se refiere, lo hace con el apelativo de genio; se refiere al escritor andaluz Rafael Cansinos-Assens. A quien admira por su conocimiento y su importante aporte en cuanto a la traducción de muchos autores que influenciaron mucho en la lectura y escritura de Borges. Al final también menciona dos amigos importantes de quienes “es imposible omitir mención de sus nombres” (Borges 2015b, 160); estos amigos son Alejandro Xul Solar y Macedonio Fernández.

Borges habla de sus amigos, pero en realidad fueron sus maestros, quienes lo acompañaron, formaron y caminaron juntos con una consideración de amigo y con una compañía de crítico a la vez. Todos estos nombres de amigos de Borges influenciaron mucho en sus lecturas, en su escritura, en su mundo, en su vida. Pero su relación la establece en su contacto o vínculo con los libros, que constituyen su mundo.

Borges no habla de ser amigo de los escritores que conoce pero a veces habla de ser su lector, como si ellos perteneciesen menos al mundo cotidiano que al mundo bibliotecario. Hasta en el reino de la amistad predomina la función de lector. Lector, y no escritor. Según Borges, el lector usurpa la tarea del escritor. [...] Para él, la lectura es una suerte de panteísmo, esa antigua escuela filosófica que tanto interesó a Spinoza. (Mangel 2003, 73)

Esta reflexión escrita por Alberto Manguel la realizó un día cuando caminaba junto a Borges por la calle Florida en Buenos Aires en uno de sus paseos antes o después del ritual de lectura que tenían. Borges necesitaba gente que le lea en voz alta por su ceguera; uno de esos privilegiados “amigos” que acompañaron a Borges en sus lecturas fue Manguel, de ahí también una connotación para este vínculo de amistad con la biblioteca y la lectura. Para Alberto Manguel, Borges se convirtió en un amigo, en un maestro.³²

³¹ Ver Borges (2008, 109-199). *Evaristo Carriego*.

³² Ver Manguel (2003). *Con Borges* es un libro muy íntimo y afectivo; cuenta la historia de acompañamiento y amistad entre Alberto Manguel y Jorge Luis Borges. Este último necesitaba personas

El amigo es aquel que camina contigo, el que te acompaña, te guía, te muestra, te cuida y te aprecia. Derrida lo define como “Aquel que me acompaña”³³ en su libro *Políticas de la amistad*. Pienso en la figura de Borges transitando y caminando los chaquiñanes de la crítica, de la mano de sus amigos, de la mano de sus maestros, de la mano de sus críticos. A pesar de que parezca muy anecdótico, Borges transita su camino de crítico a partir de sus amigos, de sus libros, de sus lecturas, de sus críticos. El crítico se convierte en una luz de resistencia y supervivencia de la lectura.

El crítico camina, se mueve, transita; también acompaña, respeta y discute las epistemologías discursivas del compañero, del amigo, que al final de cuentas es un “otro”. El crítico es un amigo no parcializado, sino más bien sincero y honesto. Es un amigo que acompaña y lee a tu lado, es una persona que reflexiona contigo, que dialoga contigo, que escribe contigo. El crítico y el libro de crítica te acompañan en el entorno de desarrollo y convivencia con el mundo.

Borges, en su carrera crítico-literaria, fue tal vez el escritor argentino que más libros hizo en colaboración con sus amigos. Jorge Luis Borges cultivó a lo largo de su vida una prolífica colaboración con diversos escritores, en especial con su gran amigo Adolfo Bioy Casares, con quien formó una de las duplas más productivas y emblemáticas de la literatura argentina. Juntos, bajo los seudónimos de H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch, crearon obras como *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Un modelo para la muerte* (1946), *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* (1955), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977), caracterizadas por el humor irónico y una crítica social y literaria mordaz. También editaron antologías como la influyente *Antología de la literatura fantástica* (1940) junto a Silvina Ocampo, y la *Antología poética argentina* (1941). Estas

que le leyese en voz alta por su ceguera, pero no solo era el vínculo de la lectura, sino también la convivencia entre la lectura y la amistad que se forja entre los libros, las personas, los autores, las historias y quien te lee. Un excelente libro que te enseña la importancia de la biblioteca, la lectura y la amistad.

³³ Ver Derrida (1998, 195-217). “Aquel que me acompaña”. En este capítulo, Derrida profundiza en la idea de la amistad como una relación compleja que va más allá de la simple proximidad o reciprocidad. Derrida desafía la noción tradicional de la amistad basada en la presencia física y el reconocimiento directo del otro. Examina cómo el amigo es también una figura que puede acompañarnos simbólicamente o incluso en su ausencia, cuestionando las fronteras entre presencia y ausencia en la relación amistosa. Derrida también reflexiona sobre la ambigüedad del “acompañar”, sugiriendo que el amigo no es solo alguien que está físicamente a nuestro lado, sino una figura que puede habitar en nuestras decisiones y nuestro ser, lo que introduce una dimensión ética y política en la amistad. En este análisis, Derrida confronta el concepto tradicional de la amistad política, vinculada a la solidaridad masculina y la exclusión del otro, proponiendo una apertura hacia formas de compañía más complejas y menos excluyentes. Desde esta mirada de Derrida, los libros nos acompañan, las lecturas críticas nos acompañan, los críticos nos acompañan.

colaboraciones no solo exploraron los géneros policial y fantástico, sino que a través de ellas, Borges y Bioy construyeron un universo propio lleno de ingenio y parodia.

Además de su vínculo con Bioy Casares, Borges trabajó con Margarita Guerrero en *Manual de zoología fantástica* (1957) y su ampliación, *El libro de los seres imaginarios* (1967), explorando criaturas mitológicas y fantásticas, además de su estudio sobre *El "Martín Fierro"* (1953). Con Betina Edelberg escribió *Leopoldo Lugones* (1965); con María Esther Vázquez escribió *Literaturas germánicas medievales* (1966) y la *Introducción a la literatura inglesa* (1965), obras de corte académico. Con Alicia Jurado escribió *Qué es el budismo* (1976) y con María Kodama, *Breve antología anglosajona* (1978). Otras colaboraciones incluyen la *Antología clásica de la literatura argentina* (1937) con Pedro Henríquez Ureña, y *Antiguas Literaturas Germánicas* (1951) con Delia Ingenieros, así como trabajos con José Edmundo Clemente en *El lenguaje de Buenos Aires* (1952); con Esther Zemborain de Torres publican *Introducción a la literatura norteamericana* (1967). Estas colaboraciones muestran el carácter multifacético de Borges, quien encontró en sus amigos y colegas un espacio fértil para la creación crítica y experimental, extendiendo su genio literario a diversos géneros y enfoques, siempre con un trasfondo crítico hacia las estructuras tradicionales.³⁴

En estos libros mencionados en este último párrafo se ve una capacidad crítica de Borges, creando categorías, realizando un trabajo de antologador, afirmando su papel como lector especializado y como crítico de la literatura. Es un crítico que ilumina los senderos oscuros, que te guía, te acompaña, que comparte y camina contigo. El amigo no abandona, el crítico tampoco; y en estos casos, es Borges como amigo y maestro guiando las lecturas junto a sus colegas. Es completamente un ejercicio crítico, un ejercicio de resistencia.

Borges nos acompaña en este camino crítico como amigo y maestro a la vez, iluminando aspectos de la lectura en los que su aguda capacidad crítica lo define como un apasionado de los libros, sagaz e inteligente. A la vez, en su oficio como crítico literario, su escritura se enmarca en la creación o formulación de un discurso público. Borges se convierte en un crítico o un intelectual público que ofrece una capacidad de vislumbrar diferentes capacidades de leer y escribir. La crítica de Borges se manifiesta

³⁴ Ver Borges (1981). *Obras completas en colaboración, 1. Con Adolfo Bioy Casares.* y ver Borges (1983). *Obras completas en colaboración, 2. Con Betina Edelberg, Margarita Guerrero, Alicia Jurado, María Kodama y María Esther Vázquez.*

en diferentes espacios, medios y situaciones. Es decir que los ensayos de Borges son textos críticos que se instalan en diferentes puntos de publicación y, por ende, en múltiples escenarios de discusión y estudio; pero nunca dejan de tener su trasfondo crítico. Y hay que tener en cuenta que los trabajos de Borges como antologador o historiador de la literatura también muestran sus habilidades, destrezas, competencias y operaciones como crítico literario.

El *corpus* elegido para el presente estudio de los ensayos de Borges fue pensado desde diferentes perspectivas y anomalías en su concepción, ejecución, producción y publicación. Para lo que se definieron diferentes categorías de análisis que se desarrollarán y explicarán en los siguientes acápite del presente capítulo, tratando de mostrar las operaciones críticas que realiza Jorge Luis Borges en su lectura y escritura. Por esta razón es necesario el explicar y puntualizar el recorrido de creación, publicación, transformación y cambios de los textos del *corpus*.

“La biblioteca total” fue publicado únicamente en el N° 59 de la revista *Sur* (mayo de 1939); como lo muestra su título, es la antesala conceptual del cuento “Biblioteca de Babel”. “La muralla y los libros”, publicado por primera vez en el diario *La Nación* el 22 de octubre de 1950 y luego incluido en *Otras inquisiciones* (1952). “El escritor argentino y la tradición” fue presentado inicialmente como conferencia en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires en 1951, se publica por primera vez en *Cursos y Conferencias*, la revista del Colegio Libre, en 1953; en 1955 se publica en el N° 232 (enero-febrero) de revista *Sur*; en 1957 se lo incluye en la segunda edición de *Discusión*, libro que inicialmente se publicó en 1932, y en 1971 se vuelve a publicar en revista *Sur* en el N° 329 (julio-diciembre). “Kafka y sus precursores” fue publicado primero en el diario *La Nación* el 18 de agosto de 1951; también fue un fragmento del curso sobre Kafka brindado el mismo año en el Colegio Libre de Estudios Superiores y luego reunido en el libro *Otras inquisiciones* (1952). Y “El idioma analítico de John Wilkins”, artículo publicado en el diario *La Nación* el 8 de febrero de 1942 y luego incluido en *Otras inquisiciones* en 1952.

Como podemos ver, los ensayos de Borges para este estudio aparecen principalmente en el formato de textos para revistas o diarios, de hecho, en revista *Sur* y en el diario *La Nación* en su mayoría, para luego pasar a la publicación como libro. “El escritor argentino y la tradición” parte como conferencia, pero luego pasa al formato de artículo de revista y luego al libro. Y sus libros de ensayos son pensados como

antologías de textos que ya fueron escritos o tuvieron su peregrinaje en otros medios de publicación o van pasando de cierta época a otra, según el criterio editorial del propio autor. Este formato de trabajo de escritura para revistas o diarios formula cierta manera apegada a lo reducido, poderoso e intenso del sentido, es decir que son ensayos cortos, pero contundentes. No es lo mismo que pensar directamente, en su mayoría, en un libro de ensayos como *Nueve ensayos dantescos* (1982) o en textos que sean para conferencias, como *Siete noches* (1980). O también en el caso específico de pensar las conferencias brindadas en la Universidad de Belgrano en Buenos Aires entre el 24 de mayo y el 25 de junio de 1978, donde brinda cinco conferencias que luego son recopiladas y publicadas en formato libro con el título *Borges, oral* (1979). En este caso son textos más largos y ejemplificados, con una intención de largo aliento, como también lo es el caso de *This Craft of Verse*, que son las seis conferencias sobre poesía que dictó en inglés en la Universidad de Harvard entre 1967 y 1968.³⁵

En cuanto al oficio de la crítica en revistas y diarios, Borges estuvo siempre relacionado con la escritura en medios de comunicación. Resalta su trabajo por diferentes épocas en varios medios. En 1922 funda la revista *Proa* junto a Ricardo Güiraldes, Alfredo Brandán Caraffa y Pablo Rojas Paz; es la revista donde muestra sus influencias ultraístas. La revista *Martín Fierro*, activa desde 1924 hasta 1927, fue la revista vanguardista argentina que tuvo una incidencia histórica en el devenir intelectual del Río de la Plata. Revista *Sur*, fundada en 1931 por Victoria Ocampo, fue una de las revistas literarias más influyentes de la Argentina. Borges colabora desde sus inicios y fue parte del Consejo o Directorio Editorial; en esta revista publicó algunos de sus ensayos, reseñas, traducciones y relatos breves. *Sur* fue clave en su carrera, dándole visibilidad internacional. En la revista *El Hogar*, Borges colaboró en este medio desde los años 30 hasta finales de los 40; publicó ensayos, artículos literarios, reseñas y críticas de libros. Esta colaboración lo ayudó a mantenerse económicamente y afianzar su presencia en el mundo cultural argentino. *Revista Multicolor de los Sábados* es el suplemento de un medio popular, el diario *Crítica*. Borges dirigió dicho suplemento entre 1933 y 1934; fue una importante vitrina para Borges porque le permitió experimentar en su narrativa. De este proceso nace *Historia universal de la infamia*

³⁵ Ver Borges, Jorge Luis. 2001. *Arte poética. Seis conferencias*, 2.^a ed. Barcelona: Editorial Crítica. En todos los libros de conferencias de Borges es admirable que esos textos no hayan sido leídos, sino hablados; Alberto Manguel menciona en el libro *Con Borges* que, estando ciego, memorizaba palabra por palabra cada conferencia, por lo que pienso que los ensayos de Borges son una poética de la memoria y la repetición.

(1935). Revista *Los Anales de Buenos Aires*: En 1946 Borges comenzó a dirigir esta revista junto a Bioy Casares; publicaba ensayos, cuentos y poesía. La mencionada revista fue editada hasta 1948. Borges comenzó su colaboración con el diario *La Nación* el 11 de febrero de 1940 con el ensayo “Algunos pareceres de Nietzsche”³⁶ y continuó durante varios años; publicó ensayos, cuentos y textos críticos. Con esta colaboración, su figura como escritor se afianzó en Argentina e Hispanoamérica.³⁷

El acercamiento de Borges al oficio de la crítica se posiciona en toda su obra; no es una etapa o época en particular, sino que esta pasión por la lectura y la crítica la concibe siempre y camina su vida literaria con esa premisa. De hecho, el tomo IV de sus obras completas se edita bajo el marco de sus textos o intervenciones críticas específicamente; eso no significa que en los tres primeros tomos no se haga presente. Desde *Evaristo Carriego* (1930), que es su primer libro de ensayos que se encuentra en el tomo I, existe un papel importante de pensar al ensayo como una constante en la obra de Borges. Pero hay que tener en consideración que el mismo Borges discrimina tres libros de ensayos anteriores a *Evaristo Carriego* de sus *Obras Completas*: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). Tres obras muy importantes que ya sugieren una huella en el oficio como crítico y ensayista de Borges. Estos tres libros fueron separados de sus *Obras Completas*, pero enfocan un criterio de Borges al evaluar estos textos en cuanto a su época de juventud y su dación de léxico inclinada hacia el criollismo de la prosa utilizada por Borges en ese tiempo; pero eso no significa que desentone en su manera de leer o de ejercer con claridad y precisión la crítica literaria. A decir verdad, estos tres libros son el centro de atención o

³⁶ Ver Borges, Jorge Luis. 2007d. *Textos recobrados II (1931-1955)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 178-82.

³⁷ Ponemos en relevancia los siguientes estudios y libros de recopilación de los ensayos de Borges en diferentes medios: ver Louis (2014). *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras*. En este brillante estudio, Annik Louis hace un recorte para trabajar las condiciones de producción de los textos de Borges que publicó en *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica*; estos textos son los que harán como guía para la publicación de los cuentos de *Historia Universal de la Infamia* (1935). También, ver Borges (1999). *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires/Barcelona: Emecé. En este libro se publican los textos que Borges publicó en la revista *Sur*, pero que no fueron incluidos en las *Obras Completas*. Asimismo, ver Sarlo, (2007). “Borges en *Sur*: un episodio de formalismo criollo” en *Escritos sobre literatura argentina*. Ensayo imprescindible de la crítica argentina sobre Borges, donde plantea la estrategia de Borges en cuanto a sus publicaciones en *Sur* y el revisionismo de un criollismo cosmopolita. Además, ver Borges (1986). *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*. Este es un libro con edición de Enrique Sacero-Garí y Emir Rodríguez Monegal, donde muestran un fuerte interés en los textos críticos de Borges en dicha revista. También, ver Borges (2000). *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires: Emecé. En este libro se incluyen los ensayos y artículos de Borges que no fueron recopilados en *Textos cautivos*. De la misma forma, ver Barei (1999). *Borges y la crítica literaria*. Este es un excelente libro de la crítica cordobesa, donde estudia los textos y las condiciones de producción de Borges en la revista *El Hogar*.

de estudio de muchos críticos expertos en la obra de Borges, que hacen un rescate muy necesario de su calidad literaria.

El primer ensayo crítico publicado por Jorge Luis Borges fue "*Chronique des lettres espagnoles. Trois nouveaux livres*", publicado el 20 de agosto de 1919 en el diario *La Feuille* de Ginebra. En este artículo, Borges analiza tres libros españoles, empleando el francés no solo como idioma, sino también como un canal de expresión crítica característico del estilo francés de la época: irónico y distanciado. Con este ensayo arranca sus *Textos recobrados (1919-1929)*,³⁸ siendo éste su primer texto ensayístico publicado.

De la misma forma, los últimos textos críticos de Borges fueron los prólogos de la *Biblioteca personal*,³⁹ que quedaron incompletos por su fallecimiento en 1986 y una entrevista llamada "Borges, un tejedor de sueños", publicada en el diario *La Prensa* de Buenos Aires con fecha 3 de agosto de 1986, una entrevista de Amelia Barili.⁴⁰ Es una entrevista que parecería una reflexión de sus operaciones escriturales, como una especie de clarificar una poética de algunos textos del autor, pero también se podría afirmar que es una aproximación a su criterio como lector.

Toda su vida, Borges la brindó a la literatura, con énfasis en la lectura. No solamente en su trabajo como bibliotecario, sino en su oficio de crítico literario, en su faceta de ensayista, de articulista en revistas, suplementos literarios, diarios; además, de su claro reconocimiento como escritor.

En este mínimo recorrido elaborado en este acápite, se formuló una aproximación a la definición de crítica que podemos registrar y denotar en el oficio de Borges como ensayista. Además, iluminamos las trayectorias de los textos ensayísticos de Borges y, claro, reflexionamos en su caminar y acompañamiento como amigo, compañero, maestro y crítico. Este camino nos permite ingresar un poco más a profundidad este oficio de la crítica literaria, además de trabajar a continuación con los ensayos seleccionados para ilustrar las operaciones críticas que realiza Borges.

³⁸ Ver Borges (2015a). *Textos recobrados* de Jorge Luis Borges son una colección de tres tomos que incluye artículos, ensayos, poemas, y otros escritos que, en su mayoría, no fueron incorporados en sus obras completas. El criterio principal de esta edición fue reunir materiales dispersos en periódicos, revistas, prólogos, y conferencias, así como algunos textos menos conocidos que Borges publicó en su juventud o en contextos específicos, como colaboraciones con otros escritores o ediciones limitadas. No por estas circunstancias dejan de ser importantes; en definitiva, acentúan la gran actividad como crítico literario que tuvo Borges en toda su obra.

³⁹ Ver, Borges (1988). *Biblioteca personal (prólogos)*.

⁴⁰ Ver, Borges (2015b). *Textos recobrados III (1956-1986)*.

2. Intervenciones críticas y rupturas en cuanto a la tradición y la herencia literaria: “Kafka y sus precursores” y “El escritor argentino y la tradición”

No hay final para la influencia.
(Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia*)

De un modo muy especial se dará cuenta
de que inevitablemente será juzgado
con arreglo a las normas del pasado.
(T. S. Eliot, “La tradición y el talento
individual”)

¿Cómo se define el original y la copia?, ¿desde qué parámetros se respeta o no la tradición de una literatura? y ¿cómo se evalúa o se valora la influencia de otros escritores en nuestra obra? Todas estas preguntas son disparadores para ponernos a pensar o repensar acerca de temas en que Borges fijó su interés de una manera disruptiva y con un criterio polémico hacia las líneas críticas que se manejaban como autorizadas en este par de ensayos que vamos a trabajar en este acápite.

El problema que se plantea entre la tradición y la novedad en las literaturas nacionales tiene un trasfondo en cuanto a herencias y citas. Para Jacques Derrida, el concepto de herencia concibe un proceso de transformación; no se puede apreciar a la herencia como un hecho dado, sino como una tarea. Por otro lado, el establecer una posible fidelidad a un legado no significa repetirlo, sino cuestionarlo o abrirlo a varios enfoques.⁴¹

El ser humano, en su estancia en el mundo, en el marco de la historia universal, siempre busca dejar una huella y ser reconocido; por eso tenemos cementerios, tradiciones, rituales, escribimos libros, creamos arte, etc. Desde esta perspectiva, la escritura es un acontecimiento para dejar una huella, una marca, una diseminación de nuestro “yo” en los demás. A partir de estas premisas se constituye o construye una tradición o una herencia, pero también, de hecho, una individualidad. Porque a su vez tenemos que ser conscientes de que no escribimos a la intemperie y tampoco escribimos en soledad; lo hacemos de la mano de nuestros maestros, nuestros amigos, nuestros críticos.

⁴¹ Estas son nociones que son colocadas en tensión en los libros sobre *phantasmas*, espectros o simulacros y en los que tratan a su vez de archivo. Son conceptos que se trabajan en la filosofía de la deconstrucción para tratar de definir legados filosóficos y literarios. Ver Derrida (2012). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Y ver Derrida (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*.

Tal vez de las peores huellas que deja el ser humano son sus propios desechos en el planeta. Desde esa misma urgencia podemos pensar que la necesidad de dejar una huella o una marca es un acto vinculativo de la vida del ser humano, pero habría que pensar asimismo que la escritura es una forma de contaminación, no solamente ensuciar la página en blanco, sino infectar el sentido a partir de la experiencia estética, un traspaso o un contagio, un resto de esa sensación de experiencia que se transmite a partir del texto; la experiencia cobra materialidad sígnica y semántica en la escritura.

Borges no pensó en la contaminación, pero sí en la influencia, las citas, los precursores, la tradición y sus restos. De tal forma, también pensó en las marcas, huellas, rastros, indicios y trazos que nos deja la literatura o los libros en nuestras vidas, y de igual manera, las huellas o cicatrices que deja la vida en la literatura. Desde esta mirada parten estos dos ensayos, que lo que hacen es intervenir de una manera crítica en la tradición y realizan una ruptura con la misma, para construir su propio sentido o significado de tradición.

Borges (2007a, 107), en el inicio de “Kafka y sus precursores”, coloca una particularidad que convoca a meditar de acuerdo a los sentidos; habla de Kafka: “creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y diversas épocas”. ¿Cómo se imagina la voz de Kafka o sus hábitos? La voz se la piensa a partir de la lectura; es el fenómeno de encontrar la tesitura de las características propias, específicas y particulares del “yo” de Kafka que se disemina en otras obras de la literatura universal. Cuando Borges menciona los hábitos, nos lleva a reflexionar sobre las estrategias narrativas de Kafka. La lectura atenta de un crítico experimentado, como Borges, le permite captar estas particularidades y recordar los mecanismos y decisiones estilísticas de un autor.

Estos dos elementos —la voz y los hábitos— son captados con agudeza por Borges, pero esta maniobra es fruto de años de lectura y análisis hasta convertirse en un gesto crítico. No se trata solo de reconocer influencias intertextuales, sino de percibir la profundidad del estilo individual de un autor, en este caso Kafka y su eco en otras obras. Borges lleva esta reflexión más allá de la intertextualidad tradicional, explorando las particularidades de forma, emoción y recepción que dan lugar a un diálogo único entre los textos.

Pero, muy probablemente, es que en esa voz que escucha Borges, o en esos hábitos que los separan de los demás elementos de la narración, esté identificando otras voces, otros hábitos, otros gestos, que solamente podían ser vistos o notados al leer a

Kafka. Primero rastrea un juego filosófico muy importante para la vida y la experiencia de Borges, la paradoja de Zenón acerca del movimiento. Esta fuente inagotable de reflexión e ironía la aprendió o heredó —si se me permite enunciar el verbo— de su padre. Borges, cuando era chico, jugando ajedrez con su padre, aprende acerca de esta dicotomía teórica entre Aquiles y la tortuga. Por esta particularidad no solo queda una huella o una marca en su umbral de la memoria, sino en su memoria afectiva; percibe a *El Castillo* de Kafka desde sus recuerdos y desde sus afectos, de la mano de Zenón.

Borges (2007a, 107) en su segunda referencia distingue entre “forma” y “tono”: “En el segundo texto que el azar de los libros me deparó, la afinidad no está en la forma sino en el tono”. Esta relación de afinidad y tono es un vínculo muy agudo e intencional; premedita su contexto a través de una terminología musical: solo se puede afinar si llegas al tono requerido. Esto es sustancialmente un ejercicio básico para reconocer las destrezas del músico o intérprete. La afinación afecta al tono porque, si un instrumento no está bien afinado, las notas pueden sonar más altas o más bajas de lo esperado, alterando la percepción del tono en relación con otras notas. Gran juego sonoro-conceptual de Borges. En este caso, el autor argentino es sensible de pensar en cuanto al tono narrativo que caracteriza a Kafka para poder ser consciente de su registro narrativo específico; para mi punto de vista, este elemento pertenece a la forma.

La estrategia de Borges consiste en vislumbrar a detalle ciertas constelaciones teóricas e intertextuales entre los gestos narrativos de Kafka y leerlos casi arbitrariamente en otros autores, sin que eso signifique una marca de tradición, sino más bien una postura genealógica (al estilo nietzscheano del término, que lo permita). Enrique Mandelbaum hace una excelente entrada en *Borges babilónico: Una enciclopedia* acerca de la relación Kafka y Borges:

Tal vez el mayor homenaje de Borges a Kafka sea el texto “Kafka y sus precursores” de 1951 (*Otras inquisiciones*), en el cual hace de la literatura del autor un modelo original para romper con una visión histórico-cronológica de la relación entre las obras y presentar ese campo literario como una estructura en la que una obra con fuerte poder expresivo, como la tradición establecida de Kafka, tiene la capacidad de modificar la diacronía enteramente, al suscitar una lectura original de autores consagrados. Así Kafka, para el argentino, cambió toda la literatura: “Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”. (Schwartz 2023, 310)

Lo paradójico con este texto, me refiero a “Kafka y sus precursores”, y con el ejercicio crítico puesto en escena por Borges, es que tanto lo “kafkiano” como lo “borgeano” son las dos tendencias de estilo que marcan la literatura del siglo XX, es

decir que, en sus propuestas escriturales, forman dos tradiciones próximas y diferentes a la vez, pero en definitiva, tradiciones. Aunque se trate de huir con todas las fuerzas del pasado, llega a ti en un futuro cercano. Como lo señala Mandelbaum, este ensayo rompe con las condiciones básicas de lo cronológico en cuanto a la historia de la literatura, que al final es la historia de las influencias en la literatura, pero en definitiva la obra de Kafka supera el pasado y construye un nuevo futuro. Lo mismo se podría decir de la literatura de Borges.

En el ensayo de Borges encontramos una propuesta genealógica de las herencias literarias, desde su rastreo y emergencia de las “supuestas” influencias que se encuentran en el acto de leer la obra de Kafka, pero todo esto solamente funciona en su oficio de especulación crítica, es decir, enunciar un “aquí y ahora” de cierta perspectiva, situación o acontecimiento; eso es especular. En el caso de las influencias, se enuncia un “aquí y ahora” crítico desde la obra de Kafka hacia atrás en cuanto a sus precursores, en otras palabras, que desde la actualidad podemos pensar y elegir nuestras influencias, por supuesto.

En cuanto a la genealogía, acudiremos a Michel Foucault (2004, 11-3), leyendo el término de la mano de Nietzsche:

La genealogía es gris, meticulosa y pacientemente documental. Trabaja con pergaminos embrollados, borrosos, varias veces reescritos.

Paul Ree se equivoca, como los ingleses, al describir génesis lineales, al ordenar, por ejemplo, sólo en función de lo útil, toda la historia de la moral: como si las palabras hubiesen guardado su sentido, los deseos su dirección, las ideas su lógica; como si este mundo de cosas dichas y queridas no hubiese conocido invasiones, luchas, rapiñas, disfraces, astucias. De ahí la necesidad, para la genealogía, de una indispensable cautela: localizar la singularidad de los acontecimientos, fuera de toda finalidad monótona; atisbarlos donde menos se los espera, y en lo que pasa por no tener historia —los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos—; captar su retorno no para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reconocer las diferentes escenas en la que han representado distintos papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han sucedido (Platón en Siracusa no se convirtió en Mahoma...).

La genealogía exige, pues, del saber minucia, gran número de materiales acumulados, paciencia. Sus “monumentos ciclópeos” no debe construirlos a golpe de “grandes errores beneficiosos”, sino de “pequeñas verdades sin apariencias, establecidas según un método riguroso”. En resumen, un cierto empeño en la erudición. La genealogía no se opone a la historia como la visión altiva y profunda del filósofo, se opone a la mirada de topo del sabio; se opone, por el contrario, al despliegamiento metahistórico de las significaciones ideales y de las indefinidas teleologías. Se opone a la búsqueda del “origen”.

Foucault, en esta cita, rechaza la idea de una historia lineal y teleológica, como la que proponen Paul Rée y algunos pensadores ingleses. La genealogía que él defiende no busca un origen puro ni una evolución progresiva de los conceptos, sino que se

sumerge en los archivos del pasado con minuciosidad, descubriendo los fragmentos dispersos y contradictorios que han dado forma a las ideas, valores y discursos actuales; se fija en los detalles tal vez minúsculos que son dejados de lado por la historia.

En este sentido, la genealogía no es un viaje retrospectivo ordenado, sino una exploración en la que cada hallazgo ilumina un punto del pasado de manera inesperada. No se trata de construir una narrativa continua donde las palabras, los deseos y las ideas mantengan un sentido estable, sino de mostrar cómo han sido deformadas, apropiadas, desplazadas y resignificadas en distintos contextos. La moral, por ejemplo, no es el resultado de un progreso racional, sino de un campo de fuerzas donde operan el conflicto, la imposición y la reinterpretación.

Desde esta perspectiva, la genealogía parte del presente y avanza hacia atrás de manera fragmentaria, reconociendo las discontinuidades y rupturas que han dado forma a lo que hoy consideramos natural o evidente. En lugar de buscar grandes verdades estructurales, se sumerge en los pequeños detalles, en las grietas de los archivos, en los silencios de la historia. Así, la genealogía se opone a una historia monumentalista o filosófica que persigue esencias y finalidades últimas; en cambio, es una mirada que desestabiliza los relatos heredados y revela la contingencia de los discursos y prácticas que estructuran nuestro mundo.

Borges hace el trabajo de construir una genealogía del estilo kafkiano en su rastreo por la literatura universal; no le importa si en verdad los referentes que cita fueron influyentes en la obra de Kafka, le interesa que su lectura de percepción de voces, hábitos, tonos y formas se intersequen en la constelación de su memoria, ingenio, imaginación y afectos; eso justamente es el oficio crítico de Borges. Nunca está buscando de forma racional un origen teleológico del universo literario de un autor; está buscando su lectura propia y descabellada o irracional de su mundo propio en la obra de un autor. Este es el mecanismo genealógico borgeano.

En la construcción de dicha genealogía, Borges acude a lo más íntimo para constelar su lectura, a los sentimientos, los afectos, lo escondido, lo irreverente, lo que no se dice o se explicita. La lectura del detalle que hace Borges se instala en la iluminación de una parte del rastreo de formas que no quiere ser mostrada. En definitiva, Borges hace de su construcción genealógica una muestra de sus afectos en correspondencia con su lectura crítica.

Borges, en su ensayo, plantea que un escritor como Kafka no solo tiene precursores en el pasado, sino que su obra misma redefine retroactivamente quiénes son esos precursores. Es decir, la influencia no opera de manera cronológica ni causal, sino que es una construcción que se actualiza desde la mirada del lector contemporáneo. Borges observa que ciertos rasgos de Kafka pueden encontrarse en textos anteriores, pero estos textos solo adquieren su “sentido kafkiano” porque Kafka ha existido y ha configurado una manera de leerlos.

Desde esta perspectiva, la genealogía foucaultiana y la idea borgeana de los precursores coinciden en su rechazo a una historia lineal y esencialista. Foucault insiste en que la genealogía debe identificar las discontinuidades, los desplazamientos y los juegos de poder que moldean el presente. No busca un origen puro ni una evolución progresiva, sino que rastrea las variaciones y contingencias que han hecho posible lo que hoy consideramos evidente. Borges, por su parte, nos muestra que los significados no son fijos y que el pasado es reinterpretado constantemente desde nuevas perspectivas.

Así, la relación entre ambos textos radica en que tanto la genealogía de Foucault como la idea de los precursores en Borges sugieren que el pasado no es un conjunto de hechos inmutables, sino una construcción que cambia según las preguntas que le hacemos desde el presente. En ambos casos, el sentido no está dado de antemano, sino que se construye a partir de una lectura cuidadosa y atenta a los detalles, reconociendo que el pasado no es una continuidad homogénea, sino un campo de tensiones, reescrituras y reconfiguraciones.

Borges es un rebelde, un revolucionario tanto de la escritura como de la lectura. De hecho, me inclinaría a decir que es mucho más radical en sus operaciones de lectura y crítica. Con sus propuestas de lectura y de crítica promueve nuevas visiones o perspectivas acerca de la tradición y el canon literario. Harold Bloom (2004, 474) en *El canon occidental* nos brinda ciertas señales de este tipo de establecimientos críticos en la obra de Borges:

Como casi toda su obra, es intensamente literario: sabe y declara que él es consecuencia de otros, y que la contingencia gobierna su relación con la literatura anterior. [...] Lo que Ellman dijo del Joyce obsesionado con Shakespeare, que su única ansiedad era incorporar tantas influencias como fuera posible, parece mucho más cierto de Borges, quien abiertamente asimila y a continuación deliberadamente refleja toda la tradición

canónica. Si este abierto abrazo de sus precursores menoscabó la obra de Borges es un problema complejo, que en este capítulo intentaré abordar.

El tema de la influencia o, más puntualmente, “la ansiedad de la influencia” es un punto central en la obra crítica de Harold Bloom.⁴² Pero, como lo expone Bloom, es una visión muy cercana a la propuesta de “Kafka y sus precursores” de Borges; podemos especular que Borges puede ser claramente un precursor crítico de Bloom en cómo pensar la influencia y la herencia en la historia de la tradición literaria de Occidente. En el caso específico de *El canon occidental*, que en definitiva me parece una obra monumental, pero demasiado ostentosa para tratar de decirnos la “totalidad” de lo que en realidad vale la pena leer en occidente, cuestiono que mucho de lo mejor de occidente quedó fuera o en los márgenes de este canon. A decir verdad, el canon de lectura de Borges siempre se encuentra en los márgenes, en las orillas; no es seducido por el centro, busca en la rareza o lo marginal la belleza; sin duda, su propia literatura es concebida desde la propia marginalidad. Pero la operación crítica de *La ansiedad de la influencia* se la puede ver claramente en el texto de Borges sobre Kafka. La herencia de un autor o una tradición literaria en una escritura en particular se la puede observar o construir de acuerdo a las señales particulares de esa influencia, pero teniendo en cuenta su rastro de diferencia; es decir que nunca existe una obra original, no hay una creación primigenia y prístina, toda la literatura está contaminada por la influencia de la literatura misma, lo que existe es un estilo y un sentido que va siendo diferido en el tiempo y en el establecimiento de su diferencia al no ser el original, como opera una cita literaria y su construcción dialógica entre textos,⁴³ recordemos que la literatura es un tejido textual entre varias obras, voces, autores, cuerpos, criterios, afectos, sentires, pensamientos, que

⁴² Ver Bloom (2009). *La ansiedad de la influencia: Una teoría de la poesía*. En este libro nos presenta cómo los poetas enfrentan la influencia de sus predecesores en el proceso creativo. Bloom argumenta que la poesía surge de una lucha dialéctica con los grandes autores del pasado, quienes ejercen una presión tan profunda que los poetas posteriores sienten la necesidad de reinterpretarlos o “desviarse” de ellos para afirmar su propia voz. Este conflicto es el núcleo de la “angustia” creativa, que se desarrolla a través de estrategias como la reinterpretación, el rechazo parcial o la sublimación de esa influencia. Es especialmente valioso para entender la creación artística como un diálogo dinámico y conflictivo con el pasado, aunque su enfoque excluye voces no occidentales y otras formas de creatividad fuera del canon tradicional. También, ver Bloom (2011). *Anatomía de la influencia: La literatura como modo de vida*. En este libro explora sus preocupaciones críticas y el mapeo de su ejercicio crítico a través de las apreciaciones de las influencias e intersecciones de estilos entre autores cercanos a su pasión lectora.

⁴³ Ver Compagnon (2020). *La segunda mano o el trabajo de la cita*. En este libro, Compagnon, como gran teórico y crítico literario, descompone el mundo de la cita literaria en su devenir como obra, no sólo como parte de, sino en su constitución misma de un trabajo completo, impecable e indispensable para el crítico o el ensayista. Como decía Montaigne, “no hacemos sino glosarnos los unos a los otros”. También, ver Block de Behar (1999). *Borges: La pasión de una cita sin fin*. En este libro se analiza el uso de las infinitas citas de varios autores en la literatura de Borges como si fuese un curioso e infinito diálogo literario.

van dialogando entre sí para forjar el devenir de la experiencia estética en el texto literario.

Volvamos al texto de Borges (2007a, 109) para pensar lo heterogéneo y la comparación de referentes en cuanto a la lectura, todo esto leyendo desde una perspectiva de operaciones críticas del autor argentino:

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. El poema “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.

La clave de este párrafo se encuentra en la individualidad y la diferencia. Lo heterogéneo marca la diferencia entre individuos, grupos colectivos, culturales; en el caso de los textos y autores también funciona de la misma manera. Lo que le da identidad o lo hace único es que es diferente; nunca es porque es original, porque nada es original, todo parte desde algo que lo precede; además, funciona en su condición de la diferencia. La copia es diferente al original, justamente porque, al ser igual o réplica de lo llamado original, denota su diferencia por ser otra cosa y no lo mismo. En el campo de la textualidad, la diferencia es su marca o señal referencial, porque existen múltiples influencias o herencias textuales entre autores, pero lo que define el estilo propio de tal o cual autor es lo que hace que se diferencie del resto. *Différance*⁴⁴ es una categoría teórica que juega con distintos lineamientos en cuanto a los procesos de significación. Este término conceptual de la deconstrucción derridiana reconoce la diferencia entre dos textos u objetos en su materialidad signíca en referencia a la independencia o individualidad de uno y otro, pero también en correspondencia de su diferir en el tiempo. No reconocemos las marcas de un signo hasta que no esté en un contexto y muestre sus diferencias; en el caso del ensayo de Borges, funciona en su ejecución de diferencia de los referentes solamente cuando leemos la obra de Kafka. En otras palabras, nosotros reconocemos a la paradoja de Zenón, la prosa de Han Yu, la filosofía de Kierkegaard y el poema de Browning únicamente cuando los leemos en las distintas y heterogéneas obras de Kafka, siendo este un mismo estilo y un mismo autor. Parecería paradójico lo explicado, pero es la conjetura de la influencia para Jorge Luis Borges.

⁴⁴ Ver Derrida (2010), “La Différance”, en *Márgenes de la filosofía*.

Esta es la manera en la que plantea el problema de la influencia y la herencia literaria el autor argentino. Se enfoca en reflexionar sobre el papel de referencia de otras poéticas en otra obra, pero esto se descubre al pasar del tiempo; cada autor puede construir a sus precursores a su preferencia conceptual, ideológica, teórica, filosófica y ética (si es posible). Es como trabajar con un espectro, con un simulacro, con un *phantasma* que influye en otra persona, pero sin exponerse o presentarse con esa condición de la “metafísica de la presencia”, la voz de Kafka (presencia) que escuchaba Borges en los otros textos de Zenón, Han Yu, Kierkegaard y Browning. Derrida (2012b, 12) nos clarifica un poco este panorama: “No hay *ser-con* el otro, no hay *socius* sin este *con-ahí* que hace al *ser-con* en general más enigmático que nunca. Y ese *ser-con* los espectros sería también, no solamente pero sí también, una *política* de la memoria, de la herencia y de las generaciones”. Es como escuchar la voz del padre de Hamlet presentarse a su hijo para reclamar su venganza y el príncipe, a su vez, acudir a la locura como una simulación de su proyecto de venganza, que no es justamente de él mismo, sino del *phantasma* o espectro de su padre. Dicha venganza no podría darse en el porvenir o en el futuro, si no existiese el acontecimiento de la traición del pasado y su representación en forma del espectro o simulacro en el presente; ese diferir en el tiempo es lo que conceptualiza la categoría del *ser-con* para pensar la política de la memoria y de la herencia.

Para cerrar el ensayo “Kafka y sus precursores”, Borges (2007a, 109) acude a reflexionar sobre la categoría de precursores para propiciar estimativamente el golpe de intensidad que busca el final de este texto, el pensar al revés, a contramano o a contrapelo (como Benjamin):

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* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o lord Dunsany.

Borges propone el *crear* a los precursores, no desde la mirada de la influencia o la herencia como algo ya dado, sino como un proceso de transformación y construcción. Es un ejercicio de crítica literaria que rompe con el concilio natural de la razón, pero con esta maniobra lo que hace es conformar otro tipo de planteamiento para razonar la lectura en cuanto a los referentes de un escritor. El autor argentino aclara que esa labor

del precursor “modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”; el poner el cuestionamiento en el cómo concebimos el pasado tiene que influir en nuestra expectativa del futuro. En el caso de la literatura de Borges, él pone en crisis al pasado para poder repensar al futuro; este mecanismo crítico lo podemos asumir como un gran gesto político también.

Bueno, se estableció a Kafka como precursor, pero todavía no topamos la categoría de Borges como precursor; para este caso acudimos a un ensayo de Umberto Eco que se titula “Borges y mi angustia de la influencia”; este texto fue una intervención en un congreso llamado “Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco”, organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha con colaboración del Department of Italian Studies y la Emilio Goggio Chair de la University of Toronto, en mayo de 1997, mostrando lo importante y vigente de discutir sobre las problemáticas de la influencia del autor argentino en la literatura universal. En este texto, Eco (2002, 145) nos contextualiza su caso particular en cuanto a la influencia borgeana:

Quisiera considerar inmediatamente después el estímulo (y por eso he hablado de Borges como archivero delirante) a releer toda la enciclopedia a la luz de la sospecha y de lo contrafactual para buscar la palabra reveladora en sus márgenes, para invertir la situación, para hacer jugar a la enciclopedia contra sí misma.

Es muy difícil eludir la angustia de la influencia, así como fue muy difícil para Borges ser un precursor de Kafka. Decir que no hay idea en Borges que no existiera ya antes equivale a decir que no hay una sola nota en Beethoven que no hubiera sido producida antes. Lo fundamental en Borges es su capacidad de usar los más variados detritos de la enciclopedia para hacer música de ideas. Sin duda he intentado imitar esta lección (aunque la idea de una música de ideas me llegaba de Joyce). ¿Qué puedo decir? Que, ante las melodías de Borges, tan inmediatamente cantables (incluso cuando son atonales), fáciles de recordar, ejemplares, me siento como si él hubiera tocado tan divinamente el piano y yo hubiera tocado una ocarina.

Con todo, no dejo de esperar que se encuentre, después de mi muerte, a alguien menos hábil que yo y se me pueda reconocer como su precursor.

El tópico de la herencia literaria se ve atado al ámbito del archivo, de la poética de la memoria, del ejercicio del ensayista, del manejo de los restos (citas textuales) o la literatura de segunda mano, la glosa literaria. Eco llama a Borges “archivero delirante” porque existe la edificación de un “Mundo Borges”, un “Archivo Borges”, el mismo que se fue dando o creando a partir de sus infinitas lecturas e interpretaciones. Para Eco, le suena desde el manejo delirante de la enciclopedia; yo pensaría más bien que ese “divino desorden” borgeano constituye su propio *ethos* practicante de la lectura y escritura de su propia enciclopedia, siempre a partir de su mirada crítica.

También quiero reciclar este artilugio crítico de Eco de fijarse que el uso de Borges de la enciclopedia, este mecanismo, es el de usar sus restos, sus desechos para crear una sinfonía de ideas. Siempre pensé que Borges era un escritor del “resto”, un escritor que reutilizaba sus propios textos, además de que tomaba lo que no era lo esencial, sino las sobras, los restos, los detritos, los desechos para convertirlos en algo valioso, en la “sinfonía de ideas” que muy acertadamente lo piensa Eco; este gesto es la contaminación de la influencia de la literatura de Borges en el mundo. Este gesto borgeano de descentrar la estructura, gesto deconstructivo, de hacer de los márgenes lo más importante, se aplica como una operación crítica de Borges para reformular las concepciones básicas y del sentido común, para poner en evidencia que la crítica siempre es llevar al estado de crisis cualquier definición o concepción que se tenga esencializada o cristalizada.

Esta es la figura de un “Borges crítico” que ataca a la tradición literaria, pone en tela de juicio cualquier precepto anquilosado, deconstruye las estructuras de la historia de la literatura y crea nuevos caminos críticos a partir de su “divino desorden” en sus lecturas e interpretaciones; en definitiva, rompe todas las reglas de la crítica literaria, por eso es tan valioso como crítico.

En el caso de “El escritor argentino y la tradición”, Borges trabaja bajo ese mismo marco anterior; su mirada está puesta en descolocar los paradigmas normativos de la crítica literaria respetuosa de las nociones de tradición en cuanto a la literatura nacional. En este ensayo, cuya génesis es más bien la de una conferencia, como ya se explicó en un acápite anterior, desde su arranque el autor se coloca en el plano de las apariencias y los simulacros. No es inocente al proponer estas nociones o categorías, busca mostrar una ambivalencia o una ambigüedad en cuanto al entendimiento completo de su tema principal, deja que lo más importante sea el “entre”, sea el “resto”, lo que no se puede definir o cristalizar; esta estrategia es una propuesta de denunciar la existencia del problema mismo; otra vez una particularidad característica de la deconstrucción.

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. Creo que nos enfrenta un tema retórico, apto para desarrollos patéticos; más que de una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema. (Borges 2008, 316)

La tradición funciona como una categoría crítica de las literaturas nacionales; es justamente una consideración diseñada desde la disciplina de la crítica literaria. Podemos intuir que Borges en los años 50 estaba pensando una estrategia para poner en crisis esta categoría y muy probablemente fue influenciado por el ensayo “La tradición y el talento individual” de T. S. Eliot; este ensayo fue publicado en 1920 en su libro de crítica *El bosque sagrado*. En este ensayo Eliot anota que el adjetivo “tradicional” no es asumido como un buen calificativo, sino que más bien se lo toma como un vínculo con la censura; para que cobre un buen sentido, hay que añadirle un estudio arqueológico. También nos habla de una característica propia de las literaturas nacionales, una noción que Eliot (2004, 217) llama “espíritu crítico”: “Todas las naciones, todas las razas, poseen no solo su propio espíritu creativo sino también su propio espíritu crítico, y son incluso más ignorantes de los defectos y limitaciones de sus hábitos críticos que de los del genio creativo”. Es muy importante lo que señala Eliot, porque define que en todas las naciones existe una herencia crítica, pero muchas veces es desconocida o ignorada. Lo paradójico es que esta disciplina descuidada es la que dice lo que es la tradición y el canon, cuestión que es muy importante para los creadores. Si una sociedad no tiene una claridad en cuanto a sus referentes críticos, tampoco va a tener dicha particularidad con los referentes creativos, porque los críticos son los que hacen las historias de la literatura y señalan quiénes son los autores que deben ser incluidos en dichos estudios.

La tradición reviste una significación mayor que la novedad, por lo que en el campo de la crítica literaria es determinante crear estas categorías y trabajarlas bajo un cuestionamiento, una gramática o una normativa para la ejecución de estas categorías. Y todo este mecanismo se basa en el tipo de relación que tenga el escritor con la tradición:

Ningún poeta, ningún artista de ninguna clase, tiene plenamente sentido por sí mismo. Su importancia, su valor es el valor que posee en relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar de modo aislado; es preciso situarle, como contraste y comparación, entre los muertos. Esto para mí es un principio de crítica estética, no meramente histórica. (Eliot 2004, 221).

Es muy importante señalar que la coyuntura o el problema que se muestra en el caso de “El escritor argentino y la tradición” es la existencia misma del problema de la tradición, y que éste le corresponde al escritor argentino en su particularidad. Pero también hay que señalar que el verdadero problema de este texto es cómo se lee la relación existente entre el escritor y su tradición, dentro o fuera de la delimitación de lo que se puede entender por literatura nacional.

En este ensayo se muestra una operación muy sugerente e ingeniosa: la crítica al canon de la literatura nacional, al centro del canon y a quién elabora el canon literario, es decir, al crítico que realizó y legitimó ese canon. En este caso particular es Ricardo Rojas, el insigne crítico literario, quien hizo la gran *Historia de la literatura argentina*, una obra referencial de la crítica literaria argentina y de los estudios literarios de ese país. Borges señala un error intencional de Rojas en su posicionamiento de Hidalgo como un payador. Esta operación de hacer notar el error de un crítico para luego asertivamente comentar que es un hábil error tiene una doble intención: primero, marcar su relevancia y puntillismo en la lectura crítica, y segundo, un posicionamiento de mover algunas piezas fijas del canon de la literatura nacional argentina. Este movimiento es a su conveniencia, pensando en una forma de ver el canon, pensándose dentro de él.

En este punto tenemos que hacer una distinción entre los poetas gauchescos y los payadores para poder construir el imaginario crítico donde Borges está trabajando. Los payadores son poetas populares que improvisan versos en forma de canto, acompañándose generalmente con una guitarra; este arte, conocido como payada, es característico de la cultura rural argentina. La payada suele realizarse en duelos verbales entre dos payadores que responden en verso a las preguntas o temas propuestos, siguiendo métricas específicas como la décima.⁴⁵ Mientras que los poetas gauchescos son escritores cultos que adoptaron la voz del gaucho en la literatura, especialmente en el siglo XIX, para representar la vida, el habla y las costumbres del hombre rural, conocido como gaucho, en la región del Río de la Plata.

Borges señala en “El escritor argentino y la tradición” que los poetas gauchescos acuden a criollismos inentendibles en sus composiciones, mientras que los payadores toman como su materia poética el lenguaje común y cotidiano. Una observación borgeana muy pertinente es que los payadores rehúyen versificar en orillero o lunfardo, que serían los establecimientos del lenguaje urbano-marginal; no está en la ruralidad, pero sí en las orillas del Río de la Plata. En esta situación, los payadores tratan de expresarse con corrección; desde luego, fracasan, pero su intención es hacer de su poesía algo alto, una expresión de la alta cultura, que su poesía sea algo distinguido. Borges apunta que la poesía argentina abunda en color local y que esta particularidad es un error.

⁴⁵ Ver Lugones (1979). *El payador y Antología de poesía y prosa*. Obra insigne de Lugones donde muestra el arte de la payada; esta edición tiene prólogo de Jorge Luis Borges.

Borges (2008, 320) en este ensayo se detiene a pensar una nueva concepción de la literatura, y con un poco más de presión, lo que verdaderamente hace es (re)pensar a la poesía argentina:

Además, no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. El culto argentino al color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo.

¿Cuáles son los temas que deben ser partícipes los textos de la literatura para que sean netamente temas o tópicos que sean pertinentes para su literatura nacional? ¿No es acaso que los temas de la literatura pueden ser de tono universal? ¿O para la tradición literaria sólo tienen valor las creaciones con un sabor auténticamente autóctono o local? Tal vez los temas de la herencia y la tradición literaria pueden verse desde otras ópticas un tanto más cosmopolitas y con fronteras lábiles para poder agudizar la lectura del universo literario. Me pongo a pensar que libros como *Don Quijote* ya no le pertenecen a una tradición como la española, sino al mundo entero. Lo mismo pienso de la literatura de Borges.

El golpe de Borges es pensar desde las condiciones de la modernidad, salir de la cristalización esencialista de los nacionalismos conservadores y tradicionalistas, mirar afuera de la estructura, colocar su mirada al filo de la crítica, pensar más allá de lo concebido. Hay que tener en cuenta que este texto es una conferencia y que tuvo bastante repercusión en el mundo crítico y académico de Argentina. Fue publicado cuatro veces en diferentes medios y formatos, es decir, que tuvo una incidencia importante en el devenir de la conceptualización y los estudios de la literatura argentina. Además, es necesario considerar que Borges realiza esta conferencia en 1951 y lo incluye como ensayo en la segunda edición de *Discusión* en 1957, que en realidad cambia todo el concepto de este libro que tuvo su primera edición en 1932. Referencialmente, podemos asegurar que “El escritor argentino y la tradición” fue el ensayo que más polémicas provocó en este libro de título tan sugerente como *Discusión*. Los cuestionamientos que coloca sobre la mesa son acerca de la tradición literaria argentina, una particularidad que está influenciada por la literatura del mundo entero,

como lo es la literatura borgeana. En efecto, en el ensayo, Borges (2008, 320-1) realiza una especie de confesión autocrítica en cuanto a los tonos y estilos remitidos en su propia obra, haciendo una retrospectiva y luego enunciando un “aquí y ahora” de su actualidad:

Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. 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 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.

La estrategia de Borges es bellísima; conduce su reflexión a la utilización de palabras que brinden color local a la literatura, pero esta táctica literaria se convierte en una marca que quiere olvidar o no recordar. Pero asimismo, el hecho de sin pensar o tener esta obligación con la literatura nacional logra reconstruir el misticismo escondido y explícito del puerto de Santa María de los Buenos Aires, desde otras formas o características. Es decir que, al no tener intención alguna de brindar el color local a sus narraciones, lo consiguió, sin que sea una condición apegada a la tradición.

En este gesto crítico hace dos maniobras muy importantes, coloca su propia literatura en un juicio crítico, poniendo en tensión el planteamiento de que la tradición literaria argentina puede ponerse a prueba; nada es intocable en literatura. Y al mismo tiempo menciona explícitamente un cuento suyo de tono policíaco, además de que este texto es como una síntesis técnica de la poética cuentística borgeana; es decir, que se coloca dentro del campo de la visión de la crítica literaria argentina. Su maniobra es incluirse con esta nueva poética en el canon literario del país y enunciar la clave de lectura en la que quiere ser leído.

Por otro lado, la segunda maniobra crítica es que Borges piensa la literatura de manera “extraterritorial” (como lo pensaría George Steiner),⁴⁶ sin una condición de pertenencia específica de un territorio, terruño, asentamiento o adscripción. Se refiere

⁴⁶ Ver Steiner (2002b). *Extraterritorial*. En este ensayo, Steiner trabaja la idea de la yuxtaposición de la literatura en su enfrentamiento entre el registro de la lengua, su ámbito transgresor y desafiante en las condiciones de producción de los textos como una construcción que excede los territorios; por ende, es “extraterritorial”.

más bien a la literatura y su composición como pensada con la mirada desde la cual se habla, se escribe o se produce conocimiento. No es simplemente un punto de vista individual, sino que está condicionado por factores históricos, sociales, políticos y culturales. Está atravesada por relaciones de poder, historia y contexto. Y estas particularidades no son transversalizadas solamente por el lugar de origen o territorio donde se escribe.

Como la teoría de Piglia de “los dos linajes” en Borges, donde construye un marco de lectura de la obra borgeana en cuanto a la herencia de la biblioteca por parte de la familia de su padre y los héroes muertos junto a la tradición militar o local por parte de la madre.⁴⁷ Borges creció siempre en dos registros y sistemas lingüísticos; se formó en la literatura en lengua paterna (inglés) y en lengua materna (español o castellano), siempre con su oído, mirada y pensamiento en un doble vínculo abstracto, más no territorial. La literatura borgeana excede las fronteras; asimismo, confluye su lectura y su reflexión crítica.

Borges hereda esa vinculación con la lectura y la escritura por un mecanismo de apropiación de sus antepasados. Borges hereda un pasado para poder construir un futuro en la literatura. La relación heterogénea de heredar dos linajes formula dos series de representación de la escritura: por un lado, la construcción de la voz, del habla, lo oral (la madre) en conjunción con la épica, el linaje, la historia, el duelo entre el nombre propio y la muerte. Por otro lado, la escritura, la lectura, la biblioteca (el espacio del padre), la cercanía a la literatura, las letras, el culto a los libros, el saber, la construcción de la relación entre el nombre propio y la propiedad. Estas dos nociones o caminos dejan las huellas de una vida literaria para deconstruir a través de la ideología misma que encarga una mitología personal.

La ideología y la herencia se suman como dos elementos que se intersecan en la poética de Borges para que pueda pensar la dicotomía entre la situación social y su posicionamiento político dentro de la literatura; no se manifiestan como una connotación explícita en sus textos, sino alrededor de sus maniobras críticas de lectura y escritura que hacen de su obra algo particular e individual. Piglia lo explica muy bien en su ensayo:

⁴⁷ Ver el ensayo de Piglia, “Ideología y ficción en Borges”, que se encuentra en Rest, Jaime, Ana María Barrenechea, John Updike, Ricardo Piglia y Gérard Genette. 1981. *Borges y la crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S. A. (87-95). Este ensayo de Piglia nos explica el tema de la herencia literaria en la literatura de Borges.

La cultura y la clase se vinculan con la herencia y el linaje: ése es el núcleo básico de la ideología en Borges. [...] La obra de Borges trabaja y se desarrolla en el interior de esta ideología; encuentra allí el ámbito para representar e integrar todas las contradicciones. Es fundamental, antes que nada, tener en cuenta que esta forma ideológica no debe ser confundida con las opiniones políticas de Borges. [...] Fundada en el pasado de sangre y en la estirpe, en el origen y en el culto a los mayores, esta ideología refleja, antes que nada, las contradicciones de su inserción en la sociedad; transcribe en un lenguaje específico un contenido social particular y a la vez expresa una oposición central entre conciencia de clase y situación social. Sobre ese eje se abren las contradicciones que el mito familiar viene a ordenar; lo que debemos detener es el hecho clave y específico de que Borges nunca excluye los contrarios, sino que los mantiene y los integra como elementos constitutivos de su escritura. (Rest et al. 1981, 93)

Piglia sugiere que el mito familiar —el linaje, la sangre, el honor, los antepasados— funciona como un principio organizador en la obra de Borges, otorgándole una estructura simbólica a estas contradicciones. Este elemento se puede ver en cuentos como “El sur” o “Emma Zunz”, donde el peso del pasado moldea la identidad de los personajes.

Piglia destaca la capacidad de Borges para mantener los opuestos en tensión, en lugar de resolverlos de manera unilateral. Esta integración de los contrarios —barbarie y civilización, orden y caos, destino y azar— es uno de los rasgos fundamentales de su escritura y una de las claves para comprender su proyecto literario.

“El escritor argentino y la tradición” se dibuja en la propia condición de pensar la literatura argentina, pero en el caso particular de Borges lo hace desde los indicios de pensar su propia función en la literatura; realiza su operación de lectura desde su literatura particular para luego colocarla en el espacio de la literatura nacional. Desde estas marcas se piensa en este establecimiento como un gesto político en la literatura de Borges. En este ensayo, Borges desafía la idea de una tradición literaria nacional rígida y propone una literatura argentina abierta a influencias universales. Su postura desestabiliza nociones fijas de identidad y tradición, lo que puede leerse como un acto de intervención crítica en los debates sobre lo nacional en la literatura. Esta es una de las operaciones críticas que señalamos al arranque de esta investigación, que continúa en su ejecución en el camino del oficio de la crítica de Borges.

Cuando hace el cierre del ensayo que estamos analizando, Borges coloca un estamento de la literatura argentina, pensada desde su propia literatura, desde sus propios afectos, desde su herencia ideológica, política y literaria:

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser

argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.

Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también buenos o tolerables escritores. (Borges 2008, 324)

La clave de este ensayo se basa en dejarse llevar por los temas universales y no preocuparse por tener la voz de lo local, sino abocarse a la creación artística, sin reparo alguno. Con esto quiero decir que la vigencia de su planteamiento crítico se encuentra en pensar que su herencia literaria es la herencia de toda la literatura del mundo. Esa es la decisión ideológica y política de Borges, acudir a la estética como un paradigma del intento de colocar mínimamente en palabras lo imposible de la experiencia estética, traspasar ese “Yo” como “otro”, que juega Borges en la diseminación del significado, el sentido y la estética en el mundo de los libros de otras personas. Desafiar a la tradición para poder mostrar que su herencia literaria es su propia literatura. Impecable ejercicio crítico que realiza Borges con estos dos ensayos.

3. Espacios críticos y deconstrucción: “Biblioteca total” y “La muralla y los libros”

El universo (que otros llaman biblioteca)
(Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”)

Su hipótesis consideraba a la Gran Muralla
como el primer cimiento firme en la historia
de la humanidad para la erección
de una nueva Torre de Babel.
(Franz Kafka, “Durante la construcción de la
muralla china”)

La emoción mueve a la escritura del ensayo. Ese fue el primer pensamiento que tuve al acabar de leer y tratar de asimilar el texto “La muralla y los libros” de Borges. Mi segunda apreciación, casi inmediata y complementaria, fue: la emoción de la belleza. Así fue mi experiencia de lectura con este ensayo, que es el que da inicio al libro *Otras inquisiciones*, que cambia la manera de pensar, percibir y estudiar al ensayo en América Latina, ya no como un género llevado a la razón y la sobriedad, sino una “forma” donde su premisa es la desmesura y la irracionalidad estética.

El ensayo surge desde la sensibilidad de preguntarse algo, sin un afán de responder. La satisfacción y la inquietud de indagar sobre esa emoción que tuvo Borges es lo más importante del texto. El ensayo surge de dos emociones conjuntas que acabamos de señalar, satisfacción e inquietud; a pesar de ser dos estados anímicos

distantes, en este caso particular Borges los traduce como próximos y complementarios. En efecto, el afán de este ensayo surge al intentar indagar las razones de estas emociones en correspondencia a un argumento del texto.

Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer Emperador, Shih Huang Ti, que asimismo dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él. Que las dos vastas operaciones —las quinientas a seiscientas leguas de piedra opuestas a los bárbaros, la rigurosa abolición de la historia, es decir del pasado— procedieran de una persona y fueran de algún modo sus atributos, inexplicablemente me satisfizo y, a la vez, me inquietó. Indagar las razones de esa emoción es el fin de esta nota. (Borges 2007a, 13)

Todo parte de la lectura; en Borges, de hecho, “todo”, absolutamente todo, parte de la lectura, porque esa actividad es la que define su vida y su mundo, es su *habitus generale*, es su manera de poseer el mundo. Como buen ensayista, Borges acude a la literatura de segunda mano, la glosa, la cita literaria, la lectura de un acontecimiento que le llama la atención y, a partir de esa experiencia de lectura, quiere escribir la posibilidad de emocionarse en cuanto a la lectura de una historia particular. Ese es exactamente el mecanismo de cómo funciona el génesis de todo ensayo. Leer, centrar la atención en un detalle particular, emocionarse y tratar de explicar esa experiencia de goce estético con citas y otras lecturas.

En cuanto a la relación que existe entre la emoción y el escritor, acudiremos al criterio del poeta y crítico T. S. Eliot (2004, 231) en “La tradición y el talento individual”:

Nos daremos cuenta de que la experiencia, los elementos que entran en presencia del catalizador que los transforma, son de dos clases: emociones y sentimientos. El efecto que ejerce una obra de arte en la persona que la disfruta es una experiencia diferente por su naturaleza de cualquier experiencia no artística. Puede estar configurado por una emoción, o puede ser una combinación de varias emociones; y puede añadirse para componer el resultado final varios sentimientos, inherentes para el escritor a determinadas palabras o frases. [...] En realidad, la mente del poeta es un receptáculo para apropiarse y almacenar innumerables sentimientos, frases, imágenes, que quedan ahí hasta que todas las partículas que pueden unirse para formar un nuevo compuesto están todas presentes.

El artista, el poeta, el escritor, el ensayista se nutren de las emociones y los sentimientos para acometer su actividad. Podemos decir que las emociones y los afectos se consideran como la materia y la energía para transformarlas en arte, y que este producto está cruzado infinitamente por la experiencia estética que es diseminada en cuanto a palabras y signos, para el caso de las personas que se dedican a la escritura.

Todo funciona en correspondencia de la memoria y su accionar con la imaginación. Desde este panorama Borges construye sus ensayos, busca orientar al lector en el horizonte de señales que marcaron su experiencia de lectura y lo que significan para él esas emociones y afectos que lo llevaron a escribir su texto; este mecanismo lo repite en otros ensayos.

Pienso en lo monumental que debe ser el observar cara a cara la Gran Muralla China, pero asimismo me imagino que su proceso de construcción estableció un antes y un después en el devenir histórico del imperio y del mundo en general. En el caso que relaciona Borges en el ensayo, todo se asocia en cuanto al marcar o dejar una huella en la historia y tratar de borrar lo demás de la historia, lo primero en cuanto a la edificación de la muralla y lo segundo en cuanto a la quema de libros. En estas dos acciones que parecen muy lejanas se puede notar un afán único de “perdurar en el tiempo” y ser trascendentes:

Quemar libros y erigir fortificaciones es tarea común de los príncipes; lo único singular en Shih Huang Ti fue la escala en que obró. Así lo dejan entender algunos sinólogos, pero yo siento que los hechos que he referido son algo más que una exageración o una hipérbole de disposiciones triviales. Cercar un huerto o un jardín es común: no, cercar un imperio. Tampoco es baladí pretender que la más tradicional de las razas renuncie a la memoria de su pasado, mítico o verdadero. (Borges 2007a, 13)

Hablamos ya de la monumentalidad de la muralla y de la escala de las acciones de Shih Huang Ti, el emperador. Pero el tema que viene a resaltar es el tratamiento de la historia o, si se quiere, el papel que cumple la historia en construir algo monumental (la muralla) y también destruir algo fundamental (los libros). “La historia siempre está en tránsito, aun cuando ciertos períodos, lugares o profesiones alcancen ocasionalmente una relativa estabilidad. Ése es justamente el sentido de la historicidad. [...] Desde una perspectiva histórica, la sola idea del fin de la historia podría parecer un absurdo ahistórico” (LaCapra 2006, 15).

La historia no tiene fin, porque siempre está cambiando, se está produciendo y es una constante. Tratar de construir una muralla gigante es un acto para recordar y hacer historia; tratar de quemar los libros anteriores a ti es una abominación, porque así se quiera borrar la historia, ya está dicha y hecha. Para el caso que nos muestra Borges en “La muralla y los libros”, no solo la edificación de la gran muralla es el acontecimiento, sino los pequeños hechos que definen el perfil del emperador chino Shih Huang Ti; estos datos menores también son parte de la historia y de hecho la

constituyen. Desde otras miradas, pensemos este mecanismo a partir de la microhistoria de Carlo Ginzburg (2008, 9), por ejemplo, en su excelente obra *El queso y los gusanos*:

Antes era válido acusar a quienes historiaban el pasado de consignar únicamente las “gestas de los reyes”. Hoy día ya no lo es, pues cada vez se investiga más sobre lo que ellos callaron, expugnaron o simplemente ignoraron. “¿Quién construyó Tebas la de las siete puertas?” pregunta el lector obrero de Brecht. Las fuentes nada nos dicen de aquellos albañiles anónimos, pero la pregunta conserva toda su carga.

Carlo Ginzburg coloca en tensión o en duda para meditar sobre quiénes son los verdaderos protagonistas de la historia, quiénes son los que establecen el accionar de la historia o, desde otra perspectiva, se pregunta cuáles son los verdaderos acontecimientos de la historia. Al parecer, podemos inferir que Borges también se preguntó lo mismo al escribir “La muralla y los libros”. La consigna fue tratar de descentrar la estructura lógica de la historia.

La tarea de tratar de hacer, cambiar o acabar con la historia está destinada al fracaso desde el accionar del emperador Shih Huang Ti. La historia la hacemos todos, no solo los reyes o los ganadores; la historia no está en los monumentos o en los libros, está en la gente, las personas, el pueblo; ahí está el cambio de paradigma de cómo reflexionar la historia. Borges (2007a, 14) nos muestra la postura de considerar una posible inmortalidad al querer vencer a la historia: “estos datos sugieren que la muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron barreras mágicas destinadas a detener la muerte. Todas las cosas quieren persistir en su ser, ha escrito Baruch Spinoza”. Es muy interesante cómo realiza esta imagen de la inmortalidad a partir de un vínculo entre el espacio y el tiempo como medidas físicas de la realidad, pero también, complejiza todo al incluir una sentencia ontológica de Spinoza en cuanto a la resistencia del cambio y la contingencia de las cosas. El emperador quiere la inmortalidad a toda costa y a su manera.

Borges enuncia un “aquí y ahora”, es decir, hace una especulación, pero desde la figura literaria de la ironía para que se desplace la tensión histórica en una implacable forma de desmarcar la seriedad; lo hace desde una cuestión personal: “Shih Huang Ti, tal vez, quiso abolir todo el pasado para abolir un solo recuerdo: la infamia de su madre. (No de otra suerte un rey, en Judea, hizo matar a todos los niños para matar a uno)” (Borges 2007a, 14). Este factor hace que se pueda plantear un juicio de valor moral sobre el actuar del emperador, pero también formula un detalle de giro en la argumentación del ensayo. Y luego finaliza esta operación crítica con otro recurso, una

analogía histórica intencionada en cuanto a la arbitrariedad de las acciones de los reyes en la historia, colocando sus cuestiones personales por sobre cualquier factor universal.

La sintaxis o el orden de los propósitos (quema de libros y erigir la muralla) da cuenta de la personalidad del emperador y también establece el estado de evaluación de los acontecimientos de acuerdo a la deconstrucción, porque a fin de cuentas la misma persona está destruyendo y construyendo a la vez.

La deconstrucción se entiende como un proceso paradójico en el que, al dismantelar estructuras y significados establecidos, se abre simultáneamente el camino para la creación de nuevos sentidos. Esto significa que, al cuestionar y “destruir” las jerarquías fijas, los binarismos y las certezas que parecen dotar de estabilidad al discurso, se revelan fisuras y aberturas que permiten imaginar otras interpretaciones o formas de organización del significado.

En otras palabras, al deconstruir se desestabiliza lo que se daba por supuesto, lo que implica una crítica radical a las estructuras que determinan lo que se considera verdadero o legítimo. Sin embargo, esta “destrucción” no conduce al caos absoluto, sino que produce un terreno fértil donde emergen posibilidades interpretativas inexploradas. De esta forma, se “construye” un nuevo campo en el que se reconocen y valoran la multiplicidad, la ambigüedad y la pluralidad de significados.

Es como la figura del *phármakon*, que es el remedio y el veneno a la vez.⁴⁸ Este concepto de la deconstrucción coloca siempre el análisis a partir de la dualidad, como si fuese una oposición dialéctica de contrarios que funciona a conveniencia del contexto o situación a la cual se puede asociar. El *phármakon* es un paso de los márgenes de la racionalidad, como es usual en la deconstrucción.

“La muralla y los libros” es un ensayo en donde la virtud se encuentra en la oposición entre construir y destruir en su accionar en enorme escala; es claramente un postulado de la deconstrucción y prácticamente de la crítica asociada en esta teoría literaria de Derrida. Esto nos hace pensar en la versatilidad y ductibilidad de las operaciones críticas y teóricas del ensayo de Borges. Con esto no queremos decir o enunciar que Borges es partícipe de la teoría de Derrida, sino que existe una herencia o huella borgeana (pensada como concepto desarrollado en el acápite anterior) en ciertos mecanismos de la deconstrucción. Porque al final del ensayo Borges coloca una

⁴⁸ Ver Derrida (2015, 140-175). “La farmacia de Platón” en *La diseminación*. Este es un ensayo icónico en donde Derrida desarrolla el concepto de *phármakon*, el remedio y el veneno a la vez; el juego de la etimología, el doble sentido o acepción y el uso del término es toda una puesta en escena de la deconstrucción.

particularidad muy profunda en cuanto a todo lo demás establecido, cuando minimiza tanto a la muralla y a los libros a formas del hecho estético. Este juicio crítico es importante tenerlo en cuenta, porque su reflexión final está en que las pequeñas cosas son lo que define lo estético, lo eterno; lo efímero es lo más importante, no los actos a gran escala, eso no te hace trascendental. Este final del ensayo de Borges (2007a, 15) es realmente una de las páginas más brillantes y bellas de la literatura de todos los tiempos:

La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado; es verosímil que la idea nos toque de por sí, fuera de las conjeturas que permite. (Su virtud puede estar en la oposición de construir y destruir, en enorme escala.) Generalizando el caso anterior, podríamos inferir que *todas* las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un “contenido” conjetural. Eso concordaría con la tesis de Benedetto Croce; ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

El silencio del arte, lo que no se dice, es el hecho estético, la forma. Todas las artes aspiran a llegar a la forma en sí. Las pequeñas cosas nos quieren revelar el hecho estético; la experiencia es llegar a la forma para que se materialice el hecho estético. Todo lo estético deviene en forma, pero como lo propone Borges, es una revelación, es un mensaje; esta comunicación no es del todo codificada o entendible, tal vez solamente sea una connotación interpretable del mundo, un mensaje que viene sin raciocinio, más bien del lado de los afectos, de la percepción de una incomunicación que es el hecho estético, lo inexplicable de esa experiencia.

Los afectos juegan un papel fundamental en la recepción estética de la literatura, ya que influyen en cómo un lector experimenta, interpreta y se vincula con un texto. No se trata solo de una reacción emocional inmediata, sino de un proceso complejo en el que interactúan la sensibilidad del lector, su contexto cultural y las estrategias del propio texto. Cuando un lector se enfrenta a una obra literaria, su respuesta no es solo intelectual, sino también afectiva.

En la actualidad, los estudios literarios han incorporado el concepto de “giro afectivo”, que analiza cómo los textos generan emociones y cómo estas afectan la interpretación crítica. Desde esta perspectiva, la literatura no solo comunica ideas, sino que también produce sensaciones y reacciones que modelan nuestra relación con el mundo.

Ya que nos encontramos en los referentes de lo estético, pasaremos al otro texto de este acápite en cuanto a espacios críticos, el ensayo “La biblioteca total”, de agosto de 1939, que es la antesala del cuento “La biblioteca de Babel”. En este ensayo se trabaja la idea de la utopía del topos; la utopía es cuando una idea guarda cierto plan, proyecto o sistema ideal para ser llevado a cabo: “El capricho o imaginación o utopía de la Biblioteca Total incluye ciertos rasgos, que no es difícil de confundir con virtudes. Maravilla, en primer lugar, el mucho tiempo que tardaron los hombres en pensar esa idea” (Borges 2011, 390).

Vamos a analizar la gradación de las palabras que intervienen en este *incipit* para tratar de darle sentido: capricho/imaginación/utopía/virtudes. Al parecer no tienen relación alguna estas palabras, pero para la construcción de la idea de la Biblioteca Total adquieren sentidos o significaciones particulares. Toda idea utópica parte de un capricho particular de quien la piensa o reflexiona, porque es su manera de entender el mundo que quisiese o desea, es una aspiración de la creación, es jugar a ser un demiurgo, por eso implica que tenga la condición de capricho, porque su existencia está remitida al capricho del creador. Por otro lado, se remite a la imaginación de quien piensa esa idea, porque al ser una utopía involucra un alto compromiso imaginativo; es el establecimiento de la creación de “mundos posibles” para su ejecución o desarrollo. Y, por supuesto, las tres palabras remiten a su devenir en virtudes, porque el crear la utopía implica una virtud en sí misma como creación de un mundo pensado y meditado.

Como siguiente paso, Borges acude a realizar una lista de referencias y asociaciones de los ejemplos de la idea de Biblioteca Total a través de la historia universal, como fue el mecanismo en el ensayo “Kafka y sus precursores”; hace una asociación que depende de los vínculos de constelaciones que tiene Borges en cuanto a sus lecturas y referencias. Pero luego de las posibles referencias, hace una caracterización: “Sus conexiones son ilustres y múltiples: está relacionada con el atomismo y con el análisis combinatorio, con la tipografía y con el azar” (Borges 2011, 390). Otra vez presenta una gradación de palabras que a primera vista no tiene asociación alguna, pero buscando una consideración arqueológica de cada palabra se puede encontrar cierta similitud, más que todo, un vínculo.

En primera instancia, se podría decir que estamos tratando con una aproximación a la teoría del signo de Saussure, específicamente *Curso de lingüística general*, donde existe una arbitrariedad y diferencia del signo para que pueda establecerse como signo y luego su valor de sentido cobra en la relación o articulación

entre signos para tener un significado. De hecho, coloca tres características específicas en cuanto a la significación y el sentido de los signos: “El escritor observa que los átomos que esa conjetura requiere son homogéneos y que sus diferencias proceden de la posición, del orden o de la forma. Para ilustrar esas distinciones añade: ‘A difiere de N por la forma, AN de NA por el orden, Z de N por la posición’” (Borges 2011, 390).

El mecanismo al que acude Borges es tratar de hacer lo más explícito posible el texto, que en su lenguaje y orientación parecería un texto científico y académico, lleno de referencias y de datos de contraste entre fuentes. Pero cuando llega a esta parte, no solo es una referencia de asociación con la teoría del signo de Saussure, sino que también nos orienta en su didáctica exagerada para dar una sensación de seriedad y complicidad con el lector.

En todo el ensayo Borges trata de hacer un estudio de fuentes, consignando los referentes desde la antigüedad hacia adelante donde se remita a la biblioteca total o la idea de dicha biblioteca. Ese rastreo de fuentes es muy importante, porque hace ver una erudición enciclopédica de parte del autor argentino en cuanto a este interés de concentrar en un espacio todo el conocimiento y su inmediatez en cuanto al acceso.

Borges reflexiona sobre la idea de una biblioteca infinita que contiene todos los libros posibles, es decir, todas las combinaciones de letras y palabras existentes. Inspirado en teorías matemáticas y en obras como las de Kurd Lasswitz, Borges plantea una visión fascinante y a la vez angustiante: si tal biblioteca existiera, albergaría tanto el conocimiento absoluto como el caos, pues contendría libros con sentido y también millones de textos sin significado alguno. Esta paradoja simboliza la búsqueda humana del orden y del conocimiento en un universo infinito y caótico, revelando las limitaciones del lenguaje y de nuestra capacidad de comprensión frente a lo absoluto.

Hay que señalar que el tono que usa en este ensayo pasa del registro de la seriedad hacia el punto de lo irónico y paradójico, cuestión que hace de este texto un ensayo con una fuerza e intensidad estética. Porque lo que hace es realizar un contraste en la composición y la voz del “Yo” del ensayo; dicha voz se muestra real, pero también se percibe que esconde algo; ese algo se encuentra bajo un velo. Eso es justamente lo que promueve el capturar o tratar de llegar a esa información que nos es velada. Este podría ser como una primera aproximación a definir un estilo de escritura de Jorge Luis Borges desde la década del 40, porque estas características serán las que hagan compañía luego en todo su devenir como narrador y ensayista. Nunca se sabe con

certeza si Borges está escribiendo con seriedad o si lo hace para burlarse implícitamente del lector; citaremos un ejemplo: “Huxley (que es uno de esos hombres) no dice que los ‘caracteres de oro’ acabarán por componer un verso latino, si los arrojan un número suficiente de veces; dice que media docena de monos, provistos de máquinas de escribir, producirán en unas cuantas eternidades todos los libros que contiene el British Museum” (Borges 2011, 391). Al finalizar esta cita en el texto de Borges existe una nota al pie de página, que contiene la siguiente puntualización: “Bastaría, en rigor, con un solo mono inmortal” (Borges 2011, 391).

Borges juega con el sentido del humor del lector en la utilización de estos datos incoherentes, como los doce monos provistos de máquinas de escribir y que su producción literaria en unas cuantas eternidades será igual a todos los libros del British Museum. Y luego completa este juego con el lector con la nota al pie de página donde lleva al extremo la burla, matizando que solo se necesita un solo mono inmortal. En este tono es como se desarrolla la producción de escritura de Borges que será su huella o firma característica.

La operación crítica que maneja Borges es la multiplicidad y ductibilidad de los tonos de su registro en cuanto a la utilización de la voz del “Yo” del ensayo, es decir que en cierto punto logra mantener una tensión determinada por la seriedad y el uso de fuentes autorizadas y congruentes con la lógica argumentativa. Pero, en otros momentos, trabaja con la ironía y comentarios o datos ilógicos e irracionales, propiciando un ambiente llevado hacia el humor.

El aparataje de esta sintaxis de los signos del alfabeto y su composición en referencia a la biblioteca total es el concepto de “totalidad”; en este caso es todo lo que pueda estar en la biblioteca. Y la composición pasa por un plano asociado al azar y las probabilidades matemáticas: “A fuerza de simplificaciones análogas, llega Kurd Lasswitz a veinticinco símbolos suficientes (veintidós letras, el espacio, el punto, la coma) cuyas variaciones con repetición abarcan todo lo que es dable expresar: en todas las lenguas. El conjunto de tales variaciones integraría una Biblioteca Total, de tamaño astronómico” (Borges 2011, 392). El autor argentino acude a la cita de autoridad para reflejar su conocimiento y erudición con respecto a la enciclopedia, de ahí que aparezca el nombre de Kurd Lasswitz en relación con la biblioteca. Luego va cerrando esta parte del ensayo con una sentencia un tanto enigmática y azarosa: “Lasswitz insta a los hombres a producir mecánicamente esa Biblioteca inhumana, que organizaría el azar y que eliminaría la inteligencia” (Borges 2011, 392).

La biblioteca como un infierno, tal vez la totalidad es el infierno porque solo se remite al infinito, una repetición de lo que siempre volverá a suceder. Hay que tener en cuenta que Lasswitz también fue famoso por pensar en la utopía y los mundos posibles; eso para Borges funcionó en cuanto a remitirse a su propia utopía universal del conocimiento, un lugar donde abarque la totalidad de los saberes del universo, un objetivo similar a la enciclopedia: la Biblioteca Total.

4. Ficciones filosóficas: “El idioma analítico de John Wilkins”

La filosofía solo se la podría hacer en forma de
poemas.
(Pierre Macherey, *¿En qué piensa la
literatura?*)

“El idioma analítico de John Wilkins” también pertenece al libro *Otras inquisiciones* (1952). Insistimos en que este libro es como un punto de inflexión en la manera de concebir y construir los ensayos para Borges; esta obra funciona como un nuevo paradigma para el trabajo de lectura y escritura del estilo borgeano.

Además, hay que señalar que este ensayo es el que da pie a la creación de la famosa obra *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault; este antecedente es un particular que también marca este vínculo o puente entre la literatura y la filosofía en el caso de Borges y también para Foucault.

En el campo de la filosofía, una de sus ramas de estudio con más peso es la *ontología*. Esta arista filosófica es una de las más importantes, porque es el estudio del *ser* y su incidencia en el mundo de los *entes*; por eso los filósofos enuncian su capacidad de pensar el mundo a partir de su ontología. Por ejemplo, para Platón, la ontología serían las ideas, las formas o arquetipos; para Aristóteles, la lógica; para Descartes y Kant sería la razón; para Kierkegaard, la fe; para Alain Badiou, las matemáticas, pero para Heidegger (probablemente el filósofo más importante en cuanto a ontología del siglo XX) sería la poesía y creería que para Wittgenstein (heredero de Heidegger) también coincidiría con la poesía. Es decir que la poesía o la literatura se vuelve una sustancia del ser humano, algo esencial para su definición de ser.

Estas señas ontológicas nos hacen pensar en lo importante que es la poesía y su relación con la filosofía. Ese puente que une la literatura y la filosofía lo llamaría teoría

literaria, en su condición de pensar a la literatura, sus materiales de creación y sus condiciones de producción, es decir, las palabras, el lenguaje.

La teoría literaria puede entenderse como un puente entre la literatura y la filosofía porque ambas disciplinas comparten preguntas fundamentales sobre el lenguaje, el significado y la realidad. La literatura no solo narra historias, sino que plantea problemas filosóficos sobre la existencia, la identidad y la percepción del mundo, los cuales la teoría literaria analiza con herramientas filosóficas. Por ejemplo, el estructuralismo se apoya en la lingüística de Saussure, el deconstruccionismo de Derrida cuestiona las certezas del lenguaje, y la hermenéutica de Gadamer profundiza en la interpretación de los textos. Además, la teoría literaria permite leer la literatura desde múltiples marcos filosóficos, como el marxismo, el psicoanálisis o la fenomenología, lo que demuestra su papel como intermediaria en la comprensión de los textos.

Otro aspecto clave es que tanto la filosofía como la teoría literaria desafían las certezas establecidas. La literatura genera significados ambiguos y contradictorios, y la teoría literaria los analiza con enfoques filosóficos que cuestionan la idea de un sentido único o definitivo. A través de este cruce, la teoría literaria no solo interpreta la literatura, sino que también amplía su alcance, mostrando cómo los textos pueden ser espacios de reflexión filosófica sobre la sociedad, la subjetividad y el lenguaje.

John Wilkins es un filósofo del lenguaje y Borges lee su teoría en clave de literatura; esa es justamente su estrategia. De hecho, pensaría que todo lo que hace o piensa Borges en el mundo real lo hace en clave literaria, de ahí que su mundo real sean los libros y la biblioteca, sus mundos posibles.

Como siempre, Borges arranca desde la observación del detalle de la lectura y en seguida lanza su mordaz crítica para el modo de presentar la información de una entrada de la decimocuarta edición de la *Enciclopedia Británica*, dispositivo (la enciclopedia) que es un lugar seguro y familiar para Borges; no por este factor deja de ser ominoso, como señalará Freud: en lo más familiar es donde se construye lo siniestro.⁴⁹ Este dato de lo siniestro lo podemos notar en el *incipit* de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, también desde la familiaridad de la *Enciclopedia Británica*.

Desde un inicio realiza un vocativo crítico hacia las biografías y da paso al aspecto especulativo de la obra; además, coloca en primer plano la diversidad del carácter y personalidad del personaje John Wilkins. Es, en definitiva, un personaje un

⁴⁹ Ver Freud (1987). *Lo siniestro*.

poco extraño y excéntrico.⁵⁰ Pasemos a la cita para mostrar los mecanismos críticos que aparecen al inicio de este ensayo:

Éste abundó en felices curiosidades: le interesaron la teología, la criptografía, la música, la fabricación de colmenas transparentes, el curso de un planeta invisible, la posibilidad de un viaje a la luna, la posibilidad y los principios de un lenguaje mundial. A este último problema dedicó el libro *An Essay towards a Real Character and Philosophical Language* (600 páginas en cuarto mayor, 1668). No hay ejemplares de este libro en nuestra Biblioteca Nacional; he interrogado, para redactar esta nota, *The Life and Times of John Wilkins* (1910) de P. A. Wright Henderson; el *Wörterbuch der Philosophie* (1924), de Fritz Mauthner; *Delphos* (1935), de E. Sylvia Pankhurst; *Dangerous Thoughts* (1939), de Lancelot Hogben. (Borges 2007a, 102)

En este párrafo, Borges realiza algunos gestos que se repiten en su dinámica de textos narrativos y críticos. En primer lugar, formula esta adjetivación que es particular de él: “abundó en felices curiosidades”, para luego arrancar con una gradación de dichas curiosidades tan distintas y descabelladas. La lista de cuestiones que interesaban a Wilkins lleva al lector a preguntarse si Borges las presenta como verdaderas o si, una vez más, recurre a la ironía y el humor como estrategia literaria. En sus textos, la combinación entre el tono solemne y la risa genera un interés particular y refuerza su carga estética. Aunque lo más llamativo de Wilkins parece ser “el curso de un planeta invisible y la posibilidad de un viaje a la luna” por su carácter descabellado e irracional, Borges se enfoca en otra cuestión: “la posibilidad y los principios de un lenguaje mundial”. Para el autor argentino, esta curiosidad representa un problema, y sin duda lo es.

Tanto en la idea de una Biblioteca Total como en un lenguaje universal hay un tópico transversal que es la noción de totalidad y, por supuesto, viene de la mano de lo infinito. El lenguaje, que es la herramienta de las herramientas, funciona en su condición de codificar y decodificar signos, como puede funcionar de manera universal.

Regresando a la cita de “El idioma analítico de John Wilkins”, antes de ingresar en la problemática del ensayo en sí mismo, podemos ver las fuentes a las que acude Borges para redactar su nota; no consulta el original, pero su acompañamiento del corpus crítico es fenomenal. Cuando tiene que encarar cualquier tema filosófico, se encomienda al *Diccionario filosófico* de Mauthner, tanto como con la *Enciclopedia Británica*; son fuentes de extrema confianza y familiaridad para Borges. Consulta una biografía sobre Wilkins y las dos últimas referencias son como dinamitas para la especulación que vendrá luego por parte del autor argentino.

⁵⁰ Ver Camurati (2005). “John Wilkins y el lenguaje analítico”. En *Los “raros” de Borges*.

En este ensayo, la convivencia entre literatura y filosofía es problemática; es la tensión que existe entre dos discursos, pero, en el caso específico de este ensayo y de Borges, establecemos que es una relación más bien necesaria e importante para poder definir su obra en el mundo.

El lenguaje debe representar el orden del universo; ahí es donde entra en acción la filosofía del lenguaje de John Wilkins y su criterio para categorizar los elementos del mundo. Observemos cómo es la construcción del principio analítico del idioma de Wilkins:

Dividió el universo en cuarenta categorías o géneros, subdivisibles luego en diferencias, subdivisibles a su vez en especies. Asignó a cada género un monosílabo de dos letras; a cada diferencia, una consonante; a cada especie, una vocal. Por ejemplo: *de*, quiere decir elemento; *deb*, el primero de los elementos, el fuego; *deba*, una porción del elemento del fuego, una llama. En el idioma análogo de Letellier (1850) *a*, quiere decir animal; *ab*, mamífero; *abo*, carnívoro; *aboj*, felino; *aboje*, gato; *abi*, herbívoro; *abiv*, equino; etcétera. (Borges 2007a, 103)

Como es natural, Borges deconstruye los procesos de categorización y clasificación teórica de un lenguaje. Explica la construcción de las categorías del lenguaje a partir de una arbitrariedad; figura la intención de la ironía y la paradoja como características de la poética crítica borgeana. El problema se encuentra en la actividad de clasificación del mundo a través del lenguaje; prácticamente lo que se hace es un proceso de asociación arbitraria de signos para colocar una carga semántica y que tenga una significación que reacciona en específico a la codificación de dicha categoría.

La clave de este ensayo es el encontrar un mecanismo para tratar de explicar lo ineficiente que es el lenguaje, pero al mismo tiempo, la necesidad más importante que tiene el ser humano en su establecimiento como un catalizador para descubrir y explicar el mundo. “Nombrar es categorizar” (Monder 2007, 19). Categorizar es una actividad crítica con un gesto teórico inmerso. Pero, a pesar de este gran esfuerzo de la categorización, no se puede llegar a explicar o categorizar la experiencia. Solo colocamos clasificaciones más o menos útiles con fines provisorios y contingentes; la experiencia no viene con manual o etiquetas de uso o entendimiento.

“El lenguaje analítico es un aparato diseñado para suprimir la arbitrariedad del lenguaje” (Monder 2007, 19). Sin embargo, Borges asume su condición de crítico y sabe subjetivamente que el lenguaje es un sistema de significantes y significados que se tiene que contaminar con la arbitrariedad, para que puedan ser utilizados en la realidad del mundo. El lenguaje de Wilkins no es el idioma de una nación, un pueblo o una

comunidad; se establece como la representación del lenguaje completo del mundo y el universo.

El caos es un orden que se manifiesta en distintos planteamientos y fenómenos en el devenir de la vida. El lenguaje sería un marco para poder pensar y organizar el universo mismo, pero ¿qué pasa cuando el lenguaje es el propio caos?, pero un caos estético y bello. Podemos notar la risa que Foucault experimentó al leer esta parte del ensayo de Borges (2007a, 104), una reacción que luego lo llevó a concebir su libro *Las palabras y las cosas*:

La belleza figura en la categoría decimosexta; es un pez vivíparo, oblongo. Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las del doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.

La categorización es una operación crítica, pero en este caso en específico es una muestra del manejo de la ironía y el humor de Borges. La arbitrariedad es la característica más notable; el caos sigue siendo un orden, particular y específico, pero orden en sí. La dificultad para poder clasificar el universo es que en realidad no sabemos qué es el universo; por eso las categorías que se hacen son desde la subjetividad de no conocer el universo. Esta es la tarea del ser humano, intentarlo y fallar de nuevo.

Conclusiones

Quisiese proponer estas conclusiones desde la premisa de Montaigne: “Yo soy la materia de mi libro”, pero en este caso particular quiero reflexionar que parte de esa materia, es decir, mi “Yo”, está constituido por muchísimos “otros Yo”; uno de esos “otros Yo” es Borges, porque su lectura me ayudó a construir mis ideas, pensamientos, afectos, mis condiciones de lector, mis emociones lectoras, mis sentimientos y carácter al escribir. Por eso estas conclusiones vienen desde mi “Yo”, pero de la mano de los ensayos críticos de Borges. Como esa alegoría planteada en el segundo capítulo, donde un crítico es como un maestro, un amigo, que camina junto a ti, alguien que te guía. No se puede escribir sin las lecturas; no se escribe desde el abandono o en soledad o sin techo, así percibo los textos de Borges, acompañando mis trabajos y mis días, también.

La figura de Jorge Luis Borges como crítico literario, aunque frecuentemente opacada por sus cuentos y poesías, se erige con una fuerza propia en el universo de sus ensayos. Borges, más que un crítico convencional, fue un lector irreverente y un pensador que desbordó las normas de la crítica académica, también de la generada en revistas. Sus ensayos desafían categorías y revelan un oficio crítico que articula la tradición y la vanguardia, la lógica y la emoción, la erudición y la pasión. En este sentido, Borges no solo propone modos singulares de leer el mundo y la literatura, sino que también reformula la naturaleza misma del ensayo como forma literaria.

Para Borges, el ámbito de la literatura es la problematización de su mundo, de su universo; recordemos que la biblioteca es su universo y el libro su mundo. Desde esa mirada es importante tener en cuenta que las letras o la literatura son vertientes que asimilan o llenan la realidad. Para Borges, la realidad es su relación con el mundo a partir de la literatura; todo lo lee en clave literaria. Esa es su vigencia, su postura política, su construcción de la realidad y la vida, su ética, el *ethos* borgeano, una ética y práctica crítica.

El ensayo constituye un ejercicio de pensamiento que, como señaló Montaigne en su momento, toma la experiencia del autor como la esencia y la forma del texto. Borges encarna esta premisa: cada uno de sus ensayos es un intento —un ensayo en el sentido más pleno— de iluminar una idea, un concepto o una experiencia literaria a través del rigor, la ironía y el juego intelectual. Ensayos como “Kafka y sus

precursores” o “El escritor argentino y la tradición” exponen su capacidad para desconstruir las lecturas cristalizadas, subvirtiendo la lógica lineal y proponiendo conexiones inesperadas entre textos, autores y tiempos. Borges convierte la crítica en un acto creativo, demostrando que la lectura también puede ser un arte.

Una característica clave del ensayo borgeano radica en su paradoja y su libertad formal. Como sugiere Adorno en “El ensayo como forma”, el ensayo escapa a la sistematización, desafiando las fronteras entre la ciencia, el arte y la filosofía. Borges, consciente de esta libertad, hace de sus ensayos una herramienta “metódicamente ametódica”: rompe con las estructuras convencionales de la crítica académica, introduciendo una escritura que es, al mismo tiempo, reflexiva y lúdica. Su uso del anacronismo, las referencias disímiles y el tono irónico revela no solo su vasta erudición, sino también una voluntad de cuestionar las certezas y reconfigurar las lecturas literarias desde un espacio más libre y heterodoxo.

Esta aproximación herética a la crítica le permite a Borges plantear lo particular por encima de lo universal, lo fragmentario sobre la totalidad. En “La biblioteca total” o “La muralla y los libros”, Borges toma ideas filosóficas complejas y las convierte en objetos de una experiencia estética, permitiendo que el lector acceda a lo indecible y lo inefable de la literatura. Al mismo tiempo, juega con los límites entre los géneros literarios, desdibujando las fronteras entre la crítica, la narrativa y la poesía. En este acto de transgresión formal, Borges no solo demuestra la flexibilidad del ensayo como género, sino también su potencial para dar sentido a la experiencia humana en toda su complejidad. Borges concibe al ensayo como una forma y aspira siempre a llegar a que esa forma se convierta en una experiencia estética tanto para el ensayista como para el lector. Esa particularidad de lo imposible de enunciar dicha experiencia es lo que hace de estos textos una constante fuente de emociones y sensaciones.

La crítica literaria, entendida como “el oficio del pensamiento”, alcanza en Borges un carácter eminentemente vital. Sus ensayos no buscan imponer juicios definitivos, sino abrir horizontes de interpretación, generar interrogantes y desafiar las lecturas establecidas. En este sentido, Borges se asemeja al crítico ideal, aquel que revela la brecha entre el lenguaje y el mundo, la imposibilidad de capturar lo real en conceptos fijos. Para Borges, la crítica y el ensayo son actos de exploración y descubrimiento, formas de habitar la literatura y de resistir, desde el lenguaje, a la ideología y la ortodoxia. No se puede dudar de que los ensayos de Borges plantean una

nueva manera de leer literatura, desde las formas, pero también tienen un marco crítico que es importante reflexionar.

La crítica no puede ser objetiva, porque está hecha con la propia materia del ensayo, el “Yo” de cada escritor; por ende, está transversalizada por su subjetividad, su memoria afectiva y su entorno de herencias críticas. Borges plantea sus ensayos desde su memoria, su imaginación y sus afectos; su oficio como crítico lo reflexiona desde su experiencia y su realidad. Todos los trabajos y ocupaciones que realizó fueron en el entorno del libro y la literatura: ensayista, editor, articulista, bibliotecario, conferencista, profesor, traductor, coleccionista e historiador de la literatura. Estos oficios y trabajos propician el pensar de Borges en su credo o fe en el libro y en la literatura.

El lector y el crítico comparten un proceso ineludible: el discernimiento de la experiencia estética. En el intento por racionalizar lo que acontece en la lectura, ambos corren el riesgo de perder la certeza de lo que perciben. De este modo, la lectura, como juicio subjetivo, y la crítica, respaldada por argumentos, se articulan con los afectos y las sensaciones que emanan de esa experiencia. El texto estético se vuelve acción: acciona en el cuerpo y la mente del lector-crítico, estableciendo un vínculo que va más allá de la mera comprensión.

Esta experiencia no es patrimonio de un conocimiento formal, sino un acontecimiento que emerge en el devenir mismo de la lectura. Es una especie de revelación intuitiva y pasional, donde el texto deposita su esencia en el cuerpo del lector-crítico, transformando la lectura en un acto de transustanciación. Nadie queda exento de este fenómeno: la pasión del texto se encarna, se materializa en el acto mismo de leer, haciendo que el crítico devenga un canal a través del cual la obra cobra una nueva vida.

En Borges podemos encontrar una distinción intencional en lo que propone dentro de sus planteamientos críticos y lo que hace en su condición como escritor de ficción. Borges plantea un camino de lectura crítica, pero también establece la forma o la manera cómo quiere ser leído, como lo establece en los paratextos de su libro *Discusión*; cuando hace una crítica acerca de la tradición y el canon, es porque él quiere ser visto y evaluado en ese canon.

La herencia o los precursores para Borges no están dados, sino que se los puede crear de acuerdo con su pensamiento crítico y su ideología. Borges rompe con las líneas básicas de la cronología en la historia de la literatura y también con el concepto de tradición literaria. En este sentido, su ensayo “Kafka y sus precursores” también rompe

con las normas racionales y cronológicas establecidas en la literatura argentina, al igual que “El escritor argentino y la tradición”. Ambos textos cuestionan el canon, la herencia literaria y el valor de las formas, proponiendo una visión más flexible y no lineal de la literatura. Hago énfasis en que el cambiar la noción de las normas establecidas del canon y la tradición de la literatura nacional argentina también fue a causa del ensayo sobre Kafka y no solamente con el de la relación entre el escritor argentino y su supuesta tradición doméstica o local. Este planteamiento rompe con las formas de pensar nuestras propias influencias o herencias; lo que hace Borges es plantear una posibilidad de una genealogía literaria. Para este ejercicio, descoloca la crítica normativa y tradicional para realizar operaciones cercanas a la deconstrucción de Jacques Derrida, como descentrar la estructura y fijarse en lo marginal y fronterizo.

Por otro lado, Borges genera otra percepción dentro de la escritura y concepción de sus ensayos, que la emoción mueve la escritura del ensayo, porque su génesis surge por la sensibilidad de preguntarse algo y eso te brinda una satisfacción. Desde esta mirada, lo que se busca en la literatura o en un ensayo es experimentar la experiencia estética; es decir que, a partir de la lectura, pasamos a sentir o percibir la experiencia estética. Este tipo de conjeturas es poner en crisis los preceptos básicos de la crítica para pasar a valorar de mejor manera lo particular antes que la totalidad; otro ejemplo puede ser que en los ensayos de Borges (como es su característica) es importante la contaminación y mezcla entre lo serio (cita de fuentes válidas) y el humor (creación de listas o categorías descabelladas).

En los ensayos de Borges, lo afectivo y lo estético se entrelazan para construir una poética que desafía las normas tradicionales de interpretación. Su escritura no solo analiza la literatura desde la erudición, sino que también incorpora el placer de la lectura, la fascinación por el artificio literario y la emoción que surge del hallazgo intelectual. Esta dimensión afectiva transforma la crítica en un acto creativo, donde el ensayo deja de ser un análisis distanciado para convertirse en una experiencia estética en sí misma. Borges no solo examina textos, sino que los reinventa desde una sensibilidad lúdica e irreverente, integrando el asombro, la ironía y la admiración en su ejercicio crítico.

Esta actitud hacia la literatura implica una ética de lectura que subvierte los criterios normativos de la interpretación. Borges no busca fijar significados absolutos ni establecer jerarquías inamovibles dentro del canon, sino que propone un modelo de

lectura abierta, en la que las emociones y los afectos participan activamente en la construcción del sentido. A través de esta operación crítica, sus ensayos se configuran como una política de la literatura: un espacio donde lo subjetivo y lo intuitivo coexisten con la erudición, desestabilizando las fronteras entre el análisis académico y la experiencia literaria. En este sentido, Borges amplía la crítica literaria al reconocer que la lectura no es solo un ejercicio racional, sino también una experiencia estética y afectiva, que permite reformular nuestra relación con los textos y con la tradición misma.

En conclusión, Borges nos deja un legado crítico que trasciende los límites de la crítica académica y redefine el ensayo como una forma literaria flexible, libre y vital. A través de su escritura, nos enseña que leer y escribir son actos inseparables de la experiencia humana, un ejercicio continuo de interpretación, extrañamiento y goce estético. La figura de Borges crítico, siempre en vigilia, nos recuerda que el ensayo no es un camino hacia la certeza, sino una exploración constante de lo indecible, una forma de pensar y sentir el mundo a través de la literatura.

Lista de referencias

- Adorno, Theodor. 1994. *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.
- . 2003. “El ensayo como forma”. En *Notas sobre literatura: Obra completa*, 11. Madrid: Ediciones Akal.
- Anderson Imbert, Enrique. 1979. *La crítica literaria y sus métodos*. Ciudad de México: Alianza Editorial Mexicana.
- Arciniegas, Germán. 1979. “Nuestra América es un ensayo”. *Latinoamérica: Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, n° 53: 5-17.
- Arendt, Hannah. 2003. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Bacon, Francis. 1965. *Ensayos*, 2.^a ed. Buenos Aires: Aguilar Argentina S. A.
- . 2013. *De la sabiduría egoísta*, 2.^a ed. Barcelona: Taurus.
- Badiola, María. 2015. *Montaigne: No existen verdades absolutas o duraderas, solo opiniones*. Barcelona: RBA Coleccionables, S. A.
- Bajtín, Mijaíl. 2015. *Yo también soy (fragmentos del otro)*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Balderston, Daniel. 2000. *Borges: Realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos.
- . 2021. *El método Borges*. Buenos Aires: Ampersand.
- . 2022. *Lo marginal es lo más bello: Borges en sus manuscritos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Barei, Silvia N. 1999. *Borges y la crítica literaria*. Madrid: Tauro Producciones.
- Barja, Juan. 2008. “La escritura o el cuerpo” en *Ausencia y forma*. Madrid: Abada.
- Barrenechea, Ana María. 2000. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- Barthes, Roland. 1998. *Crítica y verdad*. 13.^a ed. Ciudad de México: Siglo XXI.
- . 2011. *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. 2.^a ed. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter. 2015. *Desembalo mi biblioteca: El arte de coleccionar*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.
- Besse, Jean-Marc. 2019. *Habitar*. Bogotá: Luna Libros / Ediciones USTA / Editorial de la Universidad de Guadalajara.

- Block de Behar, Lisa. 1987. *Al margen de Borges*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- . 1999. *Borges: La pasión de una cita sin fin*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Bloom, Harold. 2000. *Cómo leer y por qué*. Bogotá: Editorial Norma.
- . 2004. *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*, 3.^a ed. Barcelona: Anagrama.
- . 2009. *La ansiedad de la influencia: Una teoría de la poesía*. Madrid: Editorial Trotta.
- . 2011. *Anatomía de la influencia: La literatura como modo de vida*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Borges, Jorge Luis. 1976. *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1981. *Obras completas en colaboración, 1. Con Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1983. *Obras completas en colaboración, 2. Con Betina Edelberg, Margarita Guerrero, Alicia Jurado, María Kodama y María Esther Vázquez*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1986. *Textos Cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- . 1998a. *Borges, oral*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1998b. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1999. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires / Barcelona: Emecé.
- . 2000. *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires: Emecé.
- . 2001. *Arte poética. Seis conferencias*, 2.^a ed. Barcelona: Editorial Crítica.
- . 2007a. *Obras completas II: 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- . 2007b. *Obras completas III: 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- . 2007c. *Obras completas IV: 1975-1988*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- . 2007d. *Textos recobrados II (1931-1955)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- . 2008. *Obras completas I: 1923-1949*. 3a ed. Buenos Aires: Emecé Editores.
- . 2011. *Miscelánea*. Barcelona: Random House Mondadori.
- . 2013. *Inquisiciones/Otras inquisiciones*. Ciudad de México: Random House Mondadori.
- . 2015a. *Textos recobrados I (1919-1929)*. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial.

- . 2015b. *Textos recobrados III (1956-1986)*. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Calasso, Roberto. 2014. “La edición como género literario”. En *La marca del editor*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- . 2021. *Cómo ordenar una biblioteca*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Cámpora, Magdalena, coord. 2020. “Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de la época”. *Letras*, enero-junio, n° 81. Buenos Aires: UCA.
- Camurati, Mireya. 2005. *Los “raros” de Borges*. Buenos Aires: Corregidor.
- Cano, Virginia. 2015. “Más allá de lo verdadero y lo falso: La nueva filosofía nietzscheana”. En *Nietzsche*. Buenos Aires: Galerna.
- Carvajal, Iván. 2017. *Trasiegos. Ensayos sobre poesía y crítica*. Quito: La Caracola Editores.
- Ciordia, Martín, Américo Cristóbal, Leonardo Funes, Miguel Vedda y Miguel Vitagliano. 2011. *Perspectivas actuales de la investigación literaria*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Compagnon, Antoine. 2008. *¿Para qué sirve la literatura?* Barcelona: Acantilado.
- . 2011. *Gato encerrado: Montaigne y la alegoría*. Barcelona: Acantilado.
- . 2015. *El demonio de la teoría: Literatura y sentido común*. Barcelona: Acantilado.
- . 2020. *La segunda mano o el trabajo de la cita*. Barcelona: Acantilado.
- Comte-Sponville, André. 2009. *Montaigne y la filosofía*. Madrid: Paidós.
- Croce, Marcela y Gallo, Gastón Sebastián M. 2008. *Enciclopedia Borges*. Málaga: Editorial Alfama.
- De la Fuente, José Luis, coord. 2000. *Borges y su herencia literaria*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Deleuze, Gilles. 2021. *Spinoza: Filosofía práctica*, 7.^a ed. Barcelona: Tusquets Editores.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2001. *¿Qué es la filosofía?*, 6.^a ed. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Derrida, Jacques. 1971. *De la gramatología*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- . 1997. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- . 1998. *Políticas de la amistad*. Madrid: Editorial Trotta.
- . 2010. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- . 2011. *Pasiones*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2012a. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos Editorial.

- . 2012b. *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, 5.^a ed. Madrid: Editorial Trotta.
- . 2015. *La diseminación*, 4.^a ed. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Derrida, Jacques, Soussana, Gad y Nouss, Alexis. 2006. *Decir el acontecimiento, ¿es posible?* Madrid: Arena Libros.
- Duarte, Pablo. 2020. *Ilegible*. Querétaro: Taller Editorial Gris Tormenta.
- Eagleton, Terry. 1999. *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- Echavarría, Arturo. 2006. *Lengua y literatura de Borges*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Echeverría, Bolívar. 2000. *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- . 2001. *Las ilusiones de la modernidad*. Quito: Tramasocial.
- . 2019. *Vuelta de siglo*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Eco, Umberto. 2002. *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR / Océano.
- Eliot, T. S. 2004. *El bosque sagrado*. Madrid: Langre.
- Felipe, Leo. 2022. *Historia universal del after*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Forster, Ricardo. 2022. *El ensayo como filosofía: Walter Benjamin, Theodor W. Adorno*. Buenos Aires: Ubu Ediciones.
- Foucault, Michel. 2004. *Nietzsche, la genealogía, la historia*, 5.^a ed. Valencia: Pre-Textos.
- . 2008. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. 2.^a ed. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 2018. *¿Qué es la crítica? seguido de La cultura de sí*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Freud, Sigmund. 1987. *Lo siniestro*. Buenos Aires: Ediciones Homo Sapiens.
- Frye, Northrop. 1991. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Gadamer, Hans-George. 2008. *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2012. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- Gil Guerrero, Herminia. 2008. *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Ginzburg, Carlo. 2008. *El queso y los gusanos: El cosmos según un molinero del siglo XVI*, 2.^a ed. Barcelona / Ciudad de México: Península / Océano.

- Ginzburg, Natalia. 2016. "La crítica". En *Las tareas de casa y otros ensayos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- . 2021. *Las pequeñas virtudes*. Barcelona: Acantilado / Quaderns Crema.
- Giordano, Alberto. 2005. *Modos del ensayo: De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . 2006. *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- , ed. 2015. *El discurso del ensayo en la cultura argentina de los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- . 2020. *El giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- . 2023. *Sobre la interpretación*. Santiago de Chile: Bulk editores.
- Gomá Lanzón, Javier. 2003. *Imitación y experiencia*. Valencia: Pre-Textos.
- Grimm, Herman. 2009. "Para una historia del concepto de ensayo (selección)". En *Ensayistas alemanes del siglo XIX: Una antología*, editado por Miguel Vedda, 249-253. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 1998. *Jorge Luis Borges: El gusto de ser modesto, 7 ensayos de crítica literaria*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- . 2004. *Heterodoxias*. Bogotá: Taurus.
- . 2011. *Jorge Luis Borges: Ensayo de interpretación*. Bogotá: Ediciones B Colombia.
- Harwicz, Ariana y Gómez Guthart Mikaël. 2020. *Desertar*. Buenos Aires: Mardulce.
- Henríquez Ureña, Pedro. 1960. *Obra Crítica*. Ciudad de México: FCE.
- . 1978. *La utopía de América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- . 2004. *Escritos políticos, sociológicos y filosóficos*. Santo Domingo: Editora Nacional, Obras Completas, Tomo V.
- Kant, Immanuel. 2005. *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada.
- LaCapra, Dominick. 2006. *Historia en tránsito: Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: FCE.
- Louis, Annick. 2014. *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- . 2015. *Clases 1985: Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós.

- . 2020. *Lo que vendrá. Una antología: 1963-2013*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Lukács, György. 2016. “Sobre la esencia y forma del ensayo”. En *Qué es el ensayo*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Macherey, Pierre. 2003. *¿En qué piensa la literatura?* Bogotá: Siglo del Hombre Editores / Universidad Nacional de Colombia / Embajada de Francia.
- Manguel, Alberto. 2001. *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2003. *Con Borges*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Mariátegui, José Carlos. 1943. *7 ensayos de la interpretación de la realidad peruana*, 2.^a ed. Lima: Biblioteca “Amauta”.
- . 2007a. *Literatura y estética*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- . 2007b. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 3.^a ed. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Martínez Estrada, Ezequiel. 2005. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro: Ensayo de interpretación de la vida argentina*, 4.^a ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- . 2017a. *La cabeza de Goliat: Microscopía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- . 2017b. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Monder, Samuel. 2007. *Ficciones filosóficas: Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor.
- Montaigne, Michel. 2007. *Los Ensayos*. Barcelona: Acantilado.
- Monterroso, Augusto. 1991. *Movimiento perpetuo*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- . 2005. *Literatura y vida*. Madrid: Suma de Letras / Santillana Ediciones Generales.
- Nietzsche, Friedrich. 1998. *Ecce Homo: Cómo se llega a ser lo que se es*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2002. *El crepúsculo de los ídolos: Cómo se filosofa con el martillo*. Madrid: Editorial EDAF.
- . 2011a. *Así habló Zaratustra*, 3.^a ed. Madrid: Alianza.
- . 2011b. *La genealogía de la moral: Un escrito polémico*, 3.^a ed. Madrid: Alianza.
- . 2012. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, 2.^a ed. Madrid: Tecnos.

- . 2013. *El libro del filósofo*. Ciudad de México: Taurus.
- Oviedo, José Miguel. 1991. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza.
- Pacheco, José Emilio. 2019. *Jorge Luis Borges*. Ciudad de México: Era / El Colegio Nacional / Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Panesi, Jorge. 2004. *Críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- . 2018. *La seducción de los relatos: Crítica literaria y política en la Argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Pastormerlo, Sergio. 2007. *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pauls, Alan. 2004. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.
- Paz, Octavio. 1970. *Corriente alterna*, 4.^a ed. México D. F.: Siglo xxi editores.
- Piglia, Ricardo. 2005. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, S. A.
- . 2014. *Crítica y ficción*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- . 2017. *Formas breves*, 2.^a ed. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Quijano, Aníbal. 2017. *La colonialidad del poder*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Rancière, Jacques. 2007. *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- . 2011a. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- . 2011b. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- . 2014. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- . 2019. *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. Ciudad de México: FCE.
- Rest, Jaime, Ana María Barrenechea, John Updike, Ricardo Piglia y Gérard Genette. 1981. *Borges y la crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Reyes, Alfonso. 1944. *El deslinde*. Ciudad de México: Centro de Estudios Literarios del Colegio de México / FCE.
- . 1978. *Páginas escogidas*. Ciudad de La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Ricoeur, Paul. 2006. *Sí mismo como otro*, 3.^a ed. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

- Rivera Garza, Cristina. 2016. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Rodó, José Enrique. 1985. *Ariel / Motivos de Proteo*, 2.^a ed. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Rowe, William, Claudio Canaparo, Annik Louis, comp. 2000. *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- Said, Edward W. 2004. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate.
- . 2012. *Cultura e imperialismo*, 4.^a ed. Barcelona: Anagrama.
- Sarlo, Beatriz. 2007. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 2013. *Plan de operaciones. Sobre Borges, Benjamin, Barthes y Sontag*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- . 2015. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Schlenker, Alex. 2021. “La vida de Paul, la obra de Diego: Literatura de exilio en las manos de Paul Engel y Diego Viga”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 50 (noviembre): 30-55.
<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.50.2>.
- Schmitt, Carl. 1998. *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza.
- Schwartz, Jorge, dir. 2023. *Borges babilónico: Una enciclopedia*. Buenos Aires: FCE.
- Shklovski, Viktor. 2008. “El arte como artificio”. En Todorov, Tzvetan, comp. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 2.^a ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Skirius, John, comp. 2004. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, 5.^a ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Spinoza. 1987. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Starobinski, Jean. 1998. “¿Es posible definir el ensayo?”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 575: 31-40.
- . 2008. *La relación crítica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Steiner, George. 2002a. *Gramática de la creación*. Madrid: Siruela.
- . 2002b. *Extraterritorial*. Madrid: Siruela.
- . 2004. *Lecciones de los maestros*. Ciudad de México: FCE / Ediciones Siruela.
- Valencia, Leonardo. 2019. *El síndrome de Falcón. Literatura inasible*, 2.^a ed. Quito: PUCE.

- . 2023. *Ensayos en caída libre*. Bogotá / Quito: Editorial Planeta Colombiana / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Walsh, Catherine, ed. 2005. *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: Reflexiones latinoamericanas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala.
- Weinberg, Liliana. 2001. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. Ciudad de México: UNAM / FCE.
- . 2007a. “El ensayo como una poética del pensamiento”. *Revista Moara* 1 (56): 193-209.
- . 2007b. “El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma”. *Cuadernos del CILHA* 8 (9): 110-30.
- . 2007c. *Pensar el ensayo*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- . 2010. “Tomás Segovia: el don del ensayo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 39: 41-60.
- . 2012. “El lugar del ensayo”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas - CELEHIS* 21 (24): 59-76.
- . 2014. “Ensayo y humanismo”. *Co-herencia / Revista de Humanidades* 10 (20): 13-36.
- , coord. 2017a. *El ensayo en diálogo*. Ciudad de México: UNAM.
- . 2017b. “Jorge Luis Borges: lectura y escritura”. *Latinoamérica*, nº 64: 71-98.
- . 2020. “El ensayo y la experiencia americana”. *Andamios* 4 (7): 271-87.
- Wellek, René. 1959. *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*, t. 1. Madrid: Editorial Gredos
- . 1973. *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El Romanticismo*, t. 2. Madrid: Gredos.
- Wilde, Oscar. 2019. “El crítico como artista”. En *La decadencia de la mentira y otros ensayos*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Williams, Raymond. 2013. *Lectura y crítica*. Buenos Aires: Godot.
- Woolf, Virginia. 2018. *Horas en una biblioteca*. Barcelona: Austral.