

ALFONSO DE TORO  
UNIVERSIDAD DE LEIPZIG

## A la búsqueda del mito “Jorge Luis Borges” en el contexto teórico-cultural general y en especial del “Boom” (Cortázar frente a Borges)\*

Pues el sentido final de la prosa de Borges – sin la cual no habría, simplemente moderna novela hispanoamericana – es atestiguar, primero, que Latinoamérica carece de lenguaje y, por ende, que debe construirlo. (Carlos Fuentes 1969: 26)

Su postura radical [de Borges] respecto al carácter no referencial de la literatura, y para el caso de toda forma de representación humana, está resumida en su creencia de que el mundo es impenetrable. Muy diferente y hasta opuesta es la postura de Cortázar y García Márquez. Para los dos escritores el mundo ha sido empobrecido y manipulado por un exceso de racionalismo. Rechazan el realismo novecentista, como Borges, pero como un paso previo para un contacto más auténtico con la realidad. El realismo mágico de García Márquez y la ficción neofantástica de Cortázar son esfuerzos orientados a un contacto más genuino, más real, con la realidad. Frente al ahistoricismo de Borges, los dos novelistas levantan gran parte de su obra sobre fundaciones y preocupaciones históricas. (Jaime Alazraki 1988: 178)

### Observaciones preliminares

De todos los escritores argentinos, y fácilmente se puede sostener que de todos los escritores latinoamericanos, Jorge Luis Borges es quien ha tenido la mayor trascendencia y el mayor y más profundo impacto internacional. Más aún, JLB es con seguridad, no tan sólo en el campo de la literatura sino también – me atrevo a decir – en el de la cultura occidental, uno de los escritores de mayor influencia y más decisivos en el siglo XX, en cuanto estableció paradigmas fundamentales relacionados con el pensamiento y el saber de este siglo que otros célebres autores, entre ellos también Cortázar, no pudieron establecer con sus obras (A. de Toro 2002).

Con toda seguridad contribuyó aquel legendario premio Formentor – que se le otorgó a Borges junto con Beckett en 1961 – no a su fama, pero sí a la definitiva difusión masiva e internacional de su obra. Sin embargo, Borges ya era un autor cono-

---

\* Este trabajo, hasta la fecha no publicado, es producto de una conferencia en la Sección “Boom y postboom, desde el nuevo siglo: impacto y recepción” del Congreso de Hispanistas Alemanes realizado en marzo de 2001 en el Ibero-Amerikanisches-Forschungsseminar de la Universidad de Leipzig.

cido en los años 30 y 40 que además también era reconocido en los círculos intelectuales de París<sup>1</sup>. Trabajos académicos sobre JLB comienzan a ser publicados tanto en Latinoamérica como en Europa en los años 40 y 50 (Barrenechea, Ibarra, Gutiérrez Girardot ...). Tendremos, eso sí, que esperar los años 60 para una divulgación general de su obra en círculos académicos y en círculos más amplios de lectores: en EE.UU., donde ya había comenzado a ser traducido desde 1958, pero en particular a partir de los 60, se transforma JLB en un autor "norteamericano" (Alazraki 1999: 337-356), convirtiéndose en los años 90 en casi un "ícono pop" y *bestseller*; apareciendo en Latinoamérica y en el mundo en general una enorme cantidad de ediciones de sus obras que ahora se pueden adquirir en cualquier kiosco de periódicos, artistas pop lo descubren como uno de los suyos<sup>2</sup>, etc. Al parecer, Borges se ha transformado en *Pop-Star*: Borges "Superman".

Frente a este panorama, la pregunta fundamental que me propongo responder es dónde radica esa atracción casi mágica de querer apoderarse de este autor, de su secreto, de su obra, de su persona, fascinación continua e intensa que sólo les ha sido deparada en la historia de la literatura a unos pocos autores. Asimismo intentaré responder cuál ha sido y por qué ha tenido su obra ese impacto en general, cuál fue su impacto en la literatura latinoamericana del boom (y del postboom) y cuál es el lugar de la obra de Cortázar en este contexto.

Antes que nada quisiera precisar algunos puntos:

1. Si se habla del "impacto" de JLB o del establecimiento de paradigmas por éste, debemos aclarar que no estoy hablando del fenómeno cuantitativo de su recepción. Me es indiferente el número de lectores que lee a Borges, sean éstos académicos o no. En el círculo académico alemán la presencia de Borges es casi marginal, por ejemplo su aniversario pasó casi desapercibido (con excepciones conocidas) a diferencia de Francia, Italia, Inglaterra, España y Latinoamérica, lugares en los que Borges fue celebrado ampliamente. Sin embargo, no por esto podemos concluir que en Alemania no se reconozca la dimensión de Borges. Por otra parte, también en Latinoamérica jugó Borges – hasta bien entrados los años 80 – un papel ambiguo, tan sólo en los 90 se pone de moda y pasa de pronto a ser propiedad de todos.
2. Mi interés se centrará en aquellos aspectos epistemológicos, literarios, semióticos y teórico-culturales que Borges acuña, siendo en este aspecto secundario e indiferente si Borges estaba jugando con teoremas filosóficos o matemáticos o no, o bien si éste había leído a uno u otro autor determinado o si éstos lo habían leído a él (una discu-

<sup>1</sup> Vid. el prólogo de Michel Maxence en homenaje a Borges en *L'Herne* (1964: 3-5). Néstor Ibarra escribe sobre Borges en el 44 en *Lettres Françaises; Ficciones* fue traducida en Gallimard en 1951. Borges fue además prontamente conocido a través de *Inquisiciones* desde 1925 por Valéry Larbaud, por los comentarios de Drieu La Rochelle en 1933 y por la traducción de Caillois en 1944 (vid. Rodríguez Monegal 1976; vid. también Alazraki 1987: 7 ss.).

<sup>2</sup> Rodríguez Monegal (1972; 1976: 276-287) observaba que en Francia en los años 60 Borges había sido tomado por la cultura pop.



sión que me parece superflua e improductiva). Lo central es que ideas o teoremas fundamentales de ciertos aspectos del saber y pensar del siglo XX están ya formulados en la obra de Borges con una claridad no sólo visionaria, sino también determinante.

3. Cuando hablo del impacto de JLB o del establecimiento de paradigmas diferencio tres momentos:
  - a) Borges formula teoremas literarios, filosóficos, semióticos y mediáticos<sup>3</sup> que al comienzo no son percibidos, mas luego, a partir de ciertas publicaciones en los años 60, 70, 80 y 90 pasan a ocupar un lugar común del saber y de la crítica internacional. Me refiero aquí a Foucault, Derrida y a Deleuze;
  - b) Borges formula teoremas que son empleados pero no reconocidos públicamente, me refiero aquí al *nouveau roman* y al *Tel Quel*;
  - c) Borges formula teoremas o ideas que producen un nuevo tipo de literatura, de discurso literario y de ficción.

Partiendo de esta base trataré aquellos aspectos que fundan el “Mito-Borges” y su impacto. De allí analizaré más adelante brevemente cuál es el lugar que tiene Borges en la literatura latinoamericana y cuál es el lugar de Cortázar con respecto a Borges.

Naturalmente que emprender semejante tarea resulta imposible sin elegir y focalizar con anterioridad algunos aspectos, sobre todo por la simple razón de que la bibliografía referente al tema es inmanejable e imposible de incluir en el marco de un artículo.

Por esto, en primer lugar consideraré obras de crítica literaria, filosóficas o de otro tipo que fundamentalmente apunten a aquello que, según me parece, es central para ilustrar la preeminencia de JLB en diversos campos; en segundo lugar, mencionaré elementos centrales que me parecen sobresalientes dentro de una concepción postmoderna y postcolonial así como su inscripción en la literatura latinoamericana y, por último, su relación con Cortázar.

## I. Aspectos considerados dentro y fuera de Latinoamérica como esenciales en la obra de Borges

### I.1 Aspectos generales teóricos, literarios, epistemológicos: lo fantástico como literariedad

Existe la *communis opinio* que lo fantástico (o lo anti-fantástico) lleva a Borges a deshacerse del imperativo del realismo, de una mimesis reproductora, de una escritura repetitiva. La estrategia de ‘lo fantástico’ (o ‘anti-fantástico’) constituye en Borges un tipo de semiosis, una forma de pensar y leer el mundo equivalente al concepto de

<sup>3</sup> vid. mi trabajo Borgesvirtuell (2005).

literatura, de *literariedad*, produciendo así una "deslimitación" o desterritorialización de lo literario, sobrepasando los géneros tradicionales a través de una desbordante inter- o pseudointertextualidad y cuyo resultado es un nuevo concepto de 'texto', de 'textualidad', de literatura y de ficción (vid. Updike 1976: 153; A. de Toro 1990, 1991, 1994, 1994a).

Bioy Casares (1940/1996: 9-15; 1972: 222-230) propone en su introducción a la *Antología de la literatura fantástica* de 1940 una serie de criterios para la definición de lo fantástico que ilustran este cambio. Bioy parte de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y de sus diferentes tipos de *plots* fantásticos que caracteriza como "fantasía metafísica" (¡y no fantástico!) y que define como "un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción [...] [y que está destinado a] intelectuales, estudiosos de la filosofía, casi especialistas en literatura" (1940/1996: 14). Sin embargo, en el prólogo a la primera parte de la colección de *Ficciones*, titulada "El jardín de senderos que se bifurcan", Borges clasifica a "Tlön ...", "Pierre Menard, autor del Quijote", "Las ruinas circulares", "La lotería de Babilonia", "Examen de la obra de Herbert Quain" y "La biblioteca de Babel" como "fantásticos". El texto de "El jardín ..." es calificado como "policial", es decir, como una narración de detectives o algo similar. Además, Borges considera que todas las otras narraciones del volumen de *Ficciones*, como aquellas reunidas en la segunda parte bajo el título de "Artificios", "no difieren de las que forman el anterior" (OC I: 483). En *El Aleph* no existe un prólogo, pero en el epílogo se clasifican todas las narraciones como "fantásticas" (OC I: 629).

Borges, a su vez, establece este cambio de concepto con respecto a lo fantástico en el prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares en el mismo año. A *Der Prozess* de Kafka y *La invención de Morel* los caracteriza como textos con un "postulado fantástico" pero "no sobrenatural", los califica como "imaginación razonada", destacándolos además como "género nuevo". Borges diferencia 'lo fantástico' de 'lo sobrenatural', definiendo al primer término como una 'construcción lingüística' ("artificio verbal"), como una 'construcción narrativa interna' que sigue sus propias leyes ("inventar", "rigor", "peripecia") y como una 'construcción autorreferencial' ("artificial", "orden intelectual", "imaginación razonada"). De esta forma Borges y Bioy Casares introducen una nueva definición de lo fantástico que diverge fundamentalmente de la tradicional basada en la mimesis, es decir, en una relación referencial donde se opone una unidad considerada como 'lo real' a otra que se interpreta como 'lo sobrenatural' provocando así una arbitrariedad, ya que la unidad de 'lo real' se escapa al trabajo literario/intelectual, a la "imaginación razonada"<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> También Barrenechea (1957: 14, 15, 32) apunta hacia este cambio epistemológico y narrativo en la literatura de Borges (Cf. Maxence 1964: 6, 7, 8; y también Gutiérrez Girardot 1964: 250). Carlos Fuentes (1969: 26), por su parte, destaca en especial el momento en que Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego, sí, pero también la profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación y con ambas constituye un nuevo lenguaje latinoamericano [...].



Tanto en el ensayo de Borges "El arte narrativo y la magia" de 1932, como en el prólogo que escribe a *La invención de Morel* de Bioy Casares, obtenemos varias observaciones con respecto al estatus de lo fantástico. Ambos textos de Borges fueron magistralmente comentados, analizados e interpretados por Rodríguez Monegal (1976), de tal modo que me puedo limitar a algunas observaciones básicas. Borges rechaza un tipo de literatura realista y *psicologizante* oponiéndose a la literatura fantástica. Rodríguez Monegal concibe 'arte'/'artificio' bajo el término 'fantástico'. La literatura es entendida como algo conscientemente fabricado cuya finalidad no es imitar. El punto medular de esta interpretación de lo fantástico es una doble negación, por un lado de la realidad como sistema de referencia, negando con esto también la causalidad, y por otro de las coordenadas espacio-temporales, lo cual Borges, como hemos visto, confirma en su prólogo a la obra de Bioy Casares y en su ensayo "El arte narrativo y la magia". 'Lo fantástico' equivale pues para Borges a *ficcionalidad*, a *literariedad*, es decir, a *literatura*. Esto lo ha reconfirmado Borges claramente en muchas entrevistas, por ejemplo, en una de 1985 (Borges 1985: 18)<sup>5</sup>. Aquí Borges afirma algo que ya había expuesto en su conferencia de 1945 en Montevideo con el título "La literatura fantástica"<sup>6</sup> y que se encuentra nuevamente en "La flor de Coleridge" y en "Magias parciales del Quijote": "Podría decirse que la literatura fantástica es casi tautológica, pero toda literatura es fantástica" (ibíd.)<sup>7</sup>, con lo cual establece sin lugar a dudas una homología entre lo 'fantástico' y la 'literatura/ficción'. Lo expuesto queda definitivamente claro cuando Borges sostiene que: "La segunda parte del Quijote es deliberadamente fantástica; ya el hecho de que los personajes de la segunda parte hayan leído la primera es algo mágico, o al menos lo sentimos como mágico" (ibíd.: 18), concluyendo una página más abajo que "la literatura es esencialmente fantástica" (ibíd.: 25).

Alazraki (1972: 384), por su parte, apunta hacia el carácter epistemológico de la obra de Borges donde la ausencia de división entre las categorías de lo real y de lo imaginario produce otro concepto de lo fantástico: lo fantástico se basa en la forma de trata-

<sup>5</sup> Semejante equivalencia entre literatura y lo fantástico se encuentra también en Todorov (1975: 149) para quien este último representa una característica del canon literario del siglo XIX. Luego de la evidente observación que el cuestionamiento de los límites entre la realidad y lo maravilloso sólo puede tener lugar *en la literatura*, considera el género fantástico como la "quinta esencia" de la literatura. El cuestionamiento - agrega - "es típico de toda literatura", mas en la literatura fantástica esto es fundamental. Quisiera recordar otra vez la diferencia entre mi posición y la de Todorov. Según mi interpretación, Borges abandona el género fantástico porque lo define como literatura y sobrepasa así los límites de la extensión e intención del término. Para ello, Borges se deshace de la categoría de la ficción como mimesis y usa los signos como sistema de referencia o finge referirse a otro tipo de signos. Todorov mantiene, por el contrario, la oposición 'realidad vs. ficción' en el sentido tradicional de la mimesis y, naturalmente, en este sentido cualquier ficción es algo inventado y por eso potencialmente fantástico.

<sup>6</sup> Para los detalles véase Rodríguez Monegal (1976: 185 ss.).

<sup>7</sup> Una posición similar o quizás idéntica se encuentra en Jehmlich (1980/1985: 23-24) que sigue a su vez a Scholes/Rabikin (1977: 169).



miento y no en la oposición temática entre ambos términos (Alazraki 1976: 184 ss.; vid. también de Man 1976: 149-150 y Updike 1976: 153).

Basándose en la actual discusión sobre lo fantástico y continuando aquella línea que va desde Bioy Casares, Borges, Rodríguez Monegal y Alazraki hasta Olea Franco (2005) entendemos la escritura de Borges como "antifantástica" (vid. A. de Toro 1998; 2001a).

## I.2 Intertextualidad (muerte del autor) – lo lúdico

Un lugar común en la crítica es la atribución de la hiperactividad intertextual a la obra de Borges que, según Rodríguez Monegal (1981: 28), lleva a la superación de los géneros; que Barrenechea (1957: 9) plantea como "[...] reelaborador de ficciones conocidas [...]" y que Maxence (1964: 6) entiende como un juego en el cual "[Borges] s'être diverti à falsifier". Asimismo, Genette (1964: 207) apunta que Borges liquida la idea de que la obra sea el producto de un individuo, aclarando que es el resultado de la lectura, de una lectura como reescritura o escritura como lectura, como también lo han expuesto Alazraki (1990: 99-108), Rodríguez Monegal (1990: 128-138), A. de Toro (1992, 1994), entre otros, de tal forma que la literatura se impone como una hiperrealidad<sup>8</sup>.

Rodríguez Monegal (1981: 13 ss.) y Alazraki (1968/1974/1983: 428) son de los primeros (de los últimos, partiendo de 1982, es Genette) en describir la estructura textual de la obra de Borges "como máscara" (Rodríguez Monegal) o "palimpsesta" (Alazraki). O'Sullivan (1984/1990: 109-121) y Rapaport (1990: 139-154) subrayan la función epistemológica y deconstruccionista de la intertextualidad en la obra de Borges. Como una radicalización de este proceso de la muerte del autor, que es reemplazado por una escritura palimpsesta, se transforma la intertextualidad en un viaje nómada y rizomático hasta el punto de alejarse tanto de sus referentes iniciales que se transforma en una anti-intertextualidad (A. de Toro 1992: 145-184; 1994: 5-32; 1994b: 243-259), como se puede constatar en diferentes textos, por ejemplo, en "Tlön ..." donde Borges le atribuye a Johannes Valentin Andreae (1586-1654) la obra *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien* (1641), autor que realmente escribió su obra principal bajo el título *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459*, publicada en Estrasburgo en 1661. Borges inventa Tlön de una enciclopedia imaginaria al igual que Andreae y sus contemporáneos inventan e imaginan la comunidad

<sup>8</sup> Vid. por ejemplo Blanchot 1959: 270:

[...] si le livre est la possibilité du monde, nous devons en conclure qu'est aussi à l'œuvre dans le monde non seulement le pouvoir de faire, mais ce grand pouvoir de feindre, de truquer et de tromper dont tout ouvrage de fiction est le produit d'autant plus évident que ce pouvoir y sera mieux dissimulé.

[...] dans la fiction de Borges, nous avons deux œuvres dans l'identité du même langage et, dans cette identité qui n'est pas une, le fascinant mirage de la duplicité des possibles. Or, là où il y a un double parfait, l'original est effacé, et même l'origine. (Blanchot 1959: 118-119, passim 271)



del Rosencreutz creada originariamente por Christianus; de igual forma Borges o sus aliados de Tlön inventan además su propia comunidad, la de *Orbis Tertius*. A pesar de la evidente afinidad de pensamiento y de actitud intelectual y literaria no existe una relación semántica directa entre “Tlön ...” y *Chymische Hochzeit*, no hay ni repetición ni translación del modelo anterior que lo haga pasar por la obra de De Quincey. La relación entre Borges, Andreae y De Quincey no es de orden semántico, sino sintáctico. El punto de unión es simplemente la invención de una comunidad que crea un mundo ficticio y que se materializa en textos, es decir, el mundo es el resultado de signos<sup>9</sup>. De Quincey le hace llegar a Borges la información de que las obras del círculo de Andreae son producto de un conocimiento universal, abierto, sincrético y ecléctico. Borges usa toda una serie de datos como ‘puentes’ para crear “Tlön ...” que es en su espíritu similar a *Chymische Hochzeit*, pero en su *performancia* algo completamente diferente y nuevo. Así, Borges evita caer en la trampa de repetir algo ya escrito, de proliferar los espejos que son “abominables” por ser reproductores.

### I.3 Metatextualidad – autorreferencialidad – deconstrucción

Diversos autores apuntan desde ya muy temprano el nivel fuertemente metatextual en la literatura de Borges que es al fin un resultado de su concepción de literatura como una permanente re-lectura y re-escritura deconstruccionista llevándola a un estado de signos virtuales. Borges entiende el mundo como literatura, y a través de la literatura, el mundo es literatura y viceversa, de tal forma que reflexionar sobre el mundo es reflexionar sobre el trabajo literario. De igual forma lo sostiene Rodríguez Monegal (1972). Refiriéndose a *Historia universal de la infamia* como base de este proceso metatextual, autorreferencial y deconstruccionista apunta que los textos de Borges son el resultado de una lectura como re-escritura (ibíd.: 122; también en 1981: 22 y en 1976: 273), un acto de creación altamente intelectual. El mismo Rodríguez Monegal (1976: 275 ss.) indica además que la *nouvelle critique* desde Maurice Blanchot (1953/1959) y Genette (1964; 1966) en adelante recalca el hecho de que para Borges el mundo estaba compuesto por literatura, que entendía el mundo según pasaba a través de la literatura (ibíd.: 270) produciendo así un nuevo concepto de literatura y de realidad, de textualidad como ficcionalidad, como secundariedad/suplementariedad, como traza.

Paul de Man (1976: 145), por su parte, y también basándose en *Historia universal de la infamia*, recalca en la literatura de Borges la literariedad y la metatextualidad: Borges hace “uso de las convenciones estilísticas de la literatura crítica erudita, de tal forma que estos ensayos se pueden leer como una combinación de Empson, Paulhan y PMLA, pero mucho más sucintos y tortuosos” (mi traducción). Agrega, además, que Borges en su ensayo sobre los traductores de *Las mil y una noches*, muestra cómo cada traductor cambiaba y agregaba algo. La historia de una infamia es eso, la infamia de una “conciencia puramente poética llevada a sus límites extremos” (ibíd.: 145) y sus

<sup>9</sup> Con respecto a la obra de Andreae y Borges vid. A. de Toro (1992: 167–168; 1994).



narraciones son de este modo “narraciones que tratan del estilo en que están escritas” (ibíd.: 146). Este proceso de semiosis permanente, de re-lecturas y re-escrituras donde reinan las “fantasías poéticas” (Barrenechea, ibíd.), donde “se han borrado los límites entre la vida y la ficción” (ibíd. y p. 32) hace de la literatura de Borges una literatura infinita, de infinitas voces y de infinitas identidades a las que también se les puede llamar laberinto<sup>10</sup>.

En “El jardín ...”, en “Pierre Menard Autor del Quijote” o en “Tlön ...” encontramos esa autorreferencialidad infinita. En el primer texto la narración tiene su referencia en el libro de Ts’ui Pên que lleva el mismo título de esta obra donde Borges, describiendo la obra de Ts’ui Pên, describe a su vez su propia obra. Así sucede también con la descripción del artículo de Uqbar que es a la vez la caracterización de la estrategia metanarrativa de Borges en ese texto. Recordemos, además, cómo Menard crea un nuevo texto citando el Quijote de Cervantes palabra por palabra.

#### I.4 Descentración del sujeto – laberinto – rizoma – pliegue – diseminación, traza – nomadismo

En la figura del ‘laberinto’ se condensan las estrategias de descentración, rizoma, nomadismo, pliegue, diseminación, traza que significan el camino por recorrer que no conduce a ningún lugar, el deslizamiento, el rodar en un orden desconocido (o aparente orden) que se representa como un caos. Este laberinto no tiene centro, no tiene ni comienzo ni fin, ya que es infinito, es una ‘postergación infinita’ y una ‘infinita postulación’, el desplazamiento de un término a otro. Un buen ejemplo se presenta en “El inmortal” cuando Borges describe la ciudad como “edificio heterogéneo”, “inextricable palacio”, “interminable”, “atroz”, “insensato”, “había cruzado un laberinto” (OC I, 1989: 537), para concluir con la siguiente afirmación: “Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio [...] la arquitectura carecía de fin” (ibíd.: 537). O en “El jardín ...” donde el concepto de laberinto no es pues en Borges un laberinto con una entrada y una salida, no es un aparente caos con un orden que sólo es temporalmente desconocido, sino es el caos infinito, en el cual no existen ni el tiempo ni el espacio. Además, el ‘laberinto’ es una categoría semiótica: Borges establece una equivalencia entre ‘libro’ y ‘laberinto’. El libro es en su estructura infinito y caótico como el laberinto, como el libro de arena que no tiene ni principio ni fin: “Ts’ui Pên diría una vez: *Me retiro a escribir un libro*. Y otra: *Me retiro a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto” (OC I: 477).

<sup>10</sup> “Ceci d’abord, qu’il n’y a plus de borne de référence. Le monde et le livre se renvoient éternellement et infiniment leurs images reflétées. Ce pouvoir indéfini de miroitement, cette multiplication scintillante et illimitée – qui est le labyrinthe de la lumière et qui du reste n’est pas rien – sera alors tout ce que nous trouverons, vertigineusement, au fond de notre désir de comprendre”. (Blanchot 1959: 117–118). Vid. también Suzanne Jill Levine (1990: 122–127).



Barrenechea (1957: 31, 35, 38) denomina estas estrategias y otras similares “multiplicidad interminable”, “tiempo que se ramifica indefinidamente”, “cajas chinas”, y Blanchot (1959: 117–118) se refiere a un “pouvoir indéfini de miroitement [...] multiplication scintillante et illimitée” de la escritura de Borges<sup>11</sup>.

Es precisamente uno de los grandes méritos de Rodríguez Monegal, como uno de los primeros, el haber establecido y descrito la fuerte relación entre conceptos fundamentales de la filosofía postestructuralista de Foucault y de Derrida en relación con la obra de Borges, refiriéndose a una estructura de “laberinto con un centro oculto” (1970: 93; 95), o sin centro, como una metáfora para una traza sin origen (vid. A. de Toro 1999: 129–153) que corresponde también a la concepción de ‘pli’ de Deleuze (1988: 111)<sup>12</sup>:

[...] les bifurcations, les divergences, les impossibilités, les désaccords appartiennent au même monde bigarré, qui ne peut plus être inclus dans des unités expressives, mais seulement fait ou défait suivant des unités préhensives et d’après des configurations variables, ou des captures changeantes. Les séries divergentes tracent dans un même monde chaotique des sentiers toujours bifurcants, c’est un “chaosmos” des sentiers toujours bifurcants, c’est un “chaosmos”, comme on le trouve chez Joyce, mais aussi chez Maurice Leblanc, Borges ou Gombrowicz. Même Dieu cesse d’être un Être qui compare les mondes et choisit le compossible à la fois les impossibilités. Et passe par elles. Le jeu du monde a singulièrement changé, puisqu’il est devenu le jeu qui diverge. Les êtres sont écartelés, maintenus ouverts par les séries divergentes et les ensembles impossibles qui les entraînent au-dehors [...]. (ibid.: 111)

La escritura de Borges es, en esta concepción, el reflejo de un pensamiento rizomático, de un pensamiento de la diferencia, de la traza infinita precisada y articulada en la concepción de ‘pli’:

Le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. Il n’invente pas la chose: il y a tous les plis venus d’Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques ... Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l’infini, pli sur pli, pli selon pli. [...] c’est le pli qui va à l’infini.

[...]

Un labyrinthe est dit multiple, ce n’est pas seulement ce qui a beaucoup de plis. Le multiple, ce n’est pas seulement ce qui a beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup de façons. Un labyrinthe correspond précisément à chaque étage

[...]

Aussi le labyrinthe du continu [est] comme une étoffe ou une feuille de papier qui se divise en plis à l’infini ou se décompose en mouvements courbes, chacun déterminé par l’entourage constant ou conspirant. (ibid.: 5; 9)

<sup>11</sup> Vid. también Maxence (1964: 7), Ricardou (1964: 125, 126), O’Sullivan (1984/1990: 117), Foucault (1966: 7; 8; 9; 10). Derrida (1972: 110–111; 135; 136; 138) recurre a Borges en “La Pharmacie de Platon”, publicada en *Tel Quel* de 1968 que luego reaparece en *Dissémination* (1972), en el contexto su teoría de la diseminación del sentido, del nomadismo y de la traza infinita.

<sup>12</sup> Vid. Rodríguez Monegal (1972: 102–143; 1974: 41–49; 1981; 1985: 123–132; 1985a/1990: 128–138) y A. de Toro (1992: 145–184; 1994: 5–32; 1994b: 243–259).



Este tipo de escritura fuera del canon, siempre deslizándose hacia otros territorios no marcados por la tradición, que se sale del límite, de la frontera de lo pensable y de lo formulable, es lo que también – con Deleuze – podemos llamar una estética de la subversión permanente de una *literatura menor*, que he venido caracterizando como literatura periférica o de las orillas y que he denominado 'menor' u 'oriente' (vid. más debajo A. de Toro 2001b).

### I.5 Simulación / virtualidad (liquidación del origen)

Desde un comienzo la crítica internacional percibe ese estatus virtual de la escritura de Borges que se desprende del constante proceso de simulación. Así, Barrenechea (1957: 15) anota que sus textos son como "[...] sueños y simulacros al hilo de la filosofía idealista" y Blanchot (1959: 270) destaca que

[...] si le livre est la possibilité du monde, nous devons en conclure qu'est aussi à l'œuvre dans le monde non seulement le pouvoir de faire, mais ce grand pouvoir de feindre, de truquer et de tromper dont tout ouvrage de fiction est le produit d'autant plus évident que ce pouvoir y sera mieux dissimulé.

[...] dans la fiction de Borges, nous avons deux œuvres dans l'identité du même langage et, dans cette identité qui n'est pas une, le fascinant mirage de la duplicité des possibles. Or, là où il y a un double parfait. L'original est effacé, et même l'origine (Blanchot 1959: 118–119, passim 271),

donde ideas y formulaciones no son atribuibles a un solo origen, éstas se escapan a una mimesis referencial, sea literaria u otra. Esto también lo confirman las interpretaciones de Paul de Man (1976: 147–148), apuntado al fundamental problema de la duplicación, no en el sentido de mimesis, sino de simulación; la de Gutiérrez Girardot (1964: 250), quien habla de una "[...] conception d'une réalité illusoire et d'une illusion réelle [...]"], o la de Rodríguez Monegal (1981: 13 ss.), quien la caracteriza como una "literatura como máscara".

Borges *simula* la intertextualidad (como hemos demostrado más arriba; vid. también A. de Toro 1992 ss.) ya que no se produce una transformación – cualquiera que ésta sea – de textos o sintagmas aludidos; Borges *borra, diluye* en el transcurso de la lectura la huella, *simula* lo fantástico en cuanto no tematiza la oposición 'realidad vs. ficción', sino la de 'ficción vs. ficción' inventando muchas veces esas referencias como en el caso de la *The Anglo-American Cyclopaedia*, en "Tlön ..." Borges *simula* la escritura a través de la escritura e insemina y disemina las evocaciones textuales, nos *hace creer* que está intertextualizando, reproduciendo un modelo. *Simula* lo verosímil, pero detrás de ello está la nada, lo puramente imaginario y autorreferencial; *simula* un discurso coherente y sistemático, pero detrás de éste se encuentra la vaguedad de un *cuarto texto*, de un texto fuera de la tríada semiótica: es el juego con la simulación de la presencia que nos revela una *ausencia* (como el *algo* que creemos reconocer, pero que ya no es lo mismo). Esta marca discursiva está topologizada en los tomos de las



enciclopedias que llamo *regulares* (el padre/la tradición), sin embargo, en aquella mencionada más arriba, faltan cuatro páginas y en el tomo *especial*, aquél encontrado por Bioy, Uqbar existe sólo en esas páginas. Es decir, la escritura de Borges no se encuentra en ninguna parte, excepto en ese texto que él describe y re-escibe. Es así como la formulación aparentemente paradójica que él prefiere – la “escritura de notas sobre libros imaginarios” (OC I: 429) – cobra sentido.

## I.6 Postmodernidad

Una serie de autores han destacado el pensamiento y la escritura postmoderna en la obra de Borges<sup>13</sup>. Las opiniones fluctúan entre la consideración de la obra de Borges como pionera de algunos aspectos de la postmodernidad (Alazrakí, Green) o la caracterización de Borges como un genuino creador de la postmodernidad (Fokkema, A. de Toro) en cuanto que éste abarca en forma exhaustiva pensamientos centrales y procedimientos narrativos fundamentales de la postmodernidad (A. de Toro)<sup>14</sup>. Los diferentes autores coinciden en que en la obra de Borges se encuentran ya todos esos elementos centrales de la postmodernidad tanto filosóficos, artísticos y literarios en general, como también la simulación, la virtualidad (en “Tlön ...”), la metaficción en casi toda su obra, la intertextualidad como traza infinita (por ejemplo en “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “Tlön ...” o en “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw”), la descentración del sujeto en máscaras (así por ejemplo en “El inmortal”), la negación del Logos u origen o de un significado trascendental, la falta de un centro de significación (“Pierre Menard ...”, “El libro de arena”) que es reemplazado por hibridación y fragmentación, por

<sup>13</sup> Barth (1967/1987: 83–93); González Echevarría (1983: 205–215); Fokkema (1984); O’Sullivan (1984/1990: 109–121); Hager (1985: 231–238); Rodríguez Monegal (1985/1993: 128–138); McHale (1987: 106 ss.); Alazrakí (1988: 175–179); Green (1990: 200–213); Rapaport (1993: 139–154); A. de Toro (1990: 71–100; 1991 ss. véase bibl.); Cooksey (1993: 51–58); F. de Toro (1999: 125–137; 1999a: 261–271).

<sup>14</sup> Rincón (1989: 61–104), en su fundamental trabajo para el trato de la postmodernidad literaria en Latinoamérica, expone en *communis opinio* con Fokkema, Orthel (1987) y McHale (1984) que la postmodernidad literaria globalmente tiene su origen en Latinoamérica, no se ocupa explícitamente de la obra de Borges, pero, partiendo de los criterios que menciona, quedaría Borges también perfectamente ubicado dentro de la postmodernidad literaria. Por mi parte sostengo que la base de la postmodernidad particularmente literaria la constituye la obra de Borges más que la novela en Latinoamérica, que lo hace tan sólo a partir de la segunda mitad de los años 70. Asimismo, como fenómeno global la postmodernidad es un producto del arte estadounidense de fines de los años 50 en adelante y de la filosofía particularmente francesa de los años 60 y del postestructuralismo francés (vid. Trachtenberg 1985 y A. de Toro 1990; 1991 ss.). Fokkema es – sin lugar a dudas – el autor que provocó una gran discusión al respecto, ya que califica como postmodernos, al lado de Borges, a autores tan diversos como Cortázar y García Márquez sin diferenciarlos. Jaime Alazrakí (1988), por el contrario, es el primero que trata una diferenciación de la obra de Borges; lo distingue de otros narradores latinoamericanos y clasifica una parte de su obra como perteneciente a la modernidad y otra a la postmodernidad, tendencia que continúa radicalizando aspectos de la modernidad literaria.



la tematización de la irrepresentabilidad ("El idioma analítico de John Wilkins"), la descanonización y superación de los géneros, etc. Borges formula todos aquellos postulados que caracterizarán al postestructuralismo y a la postmodernidad, por ejemplo la formulación de la teoría del rizoma (discontinuidad), de la virtualidad y simulación como la encontramos en "Tlön ...", en "El jardín de los senderos que se bifurcan", en la "Esfera de Pascal"; o la teoría de la deconstrucción como se presenta en "Pierre Menard ..." proponiendo al mismo tiempo *otra* teoría de la recepción, diferente a la de Jauss et alii, convirtiéndose más bien en la negación de ésta en cuanto el texto escrito en el pasado es para el presente irrecuperable a raíz del cambio que promueve su lectura en el presente de la misma; o la postulación de la muerte del autor como propietario de una narración en cuanto ya todo está escrito, existiendo sólo la posibilidad de escribir "notas sobre textos imaginarios"<sup>15</sup>.

La postmodernidad del pensamiento y escritura de Borges se refleja en una actitud subversiva que cuestiona todas las tradiciones, que reflexiona sobre su quehacer literario, que entiende y siente la realidad como irracionalidad y paradójica – debido a su carácter hermético y a la imposibilidad de aprehensión, desenmascarándola como irreal, inexistente – y la literatura y las ideas como reales, lo que Federman (1992) ha denominado 'surfiction' y Baudrillard 'hyperréalité' o 'simulation' (= "notas sobre textos imaginarios"/"Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai", Epígrafe).

Federman (1992: 38), para quien el concepto de 'postmodernism' es sinónimo al de 'selfreflexive', prefiriendo este último para caracterizar las novelas de los años 60 y 70, casi no menciona a Borges en sus reflexiones, pero es evidente que sus observaciones y caracterizaciones de la literatura postmoderna, o explícitamente reflexiva o especular, son válidas también para gran parte de la obra de Borges, particularmente porque éste es el gran modelo para la literatura norteamericana de aquellos años como ya lo había expuesto Barth (1967/1976). Lo anterior queda claro a más tardar cuando Federman (ibíd.: 62, 73) se refiere a Borges explícitamente, si bien de paso, al definir 'surfiction' como una posición postmoderna y como la única literatura que vale la pena escribir y leer. Este término – como lo muestra la siguiente cita – podría adquirir la denotación de 'literatura menor' según la denominación de Deleuze (cfr. más abajo, 1.7):

Para mí es importante tan sólo una literatura que trata de ir más allá de sus límites; aquella forma de literatura que cuestiona las tradiciones de las cuales es dominada; aquella literatura que mantiene permanentemente despierta la capacidad de imaginación del ser humano en vez de la creencia en una desfigurada imagen de la realidad; aquella literatura que revela la irracionalidad juguetona en vez de su convicción de la racionalidad. Esta literatura, la denomino HIPERFICCIÓN. (Federman 1992: 62; mi traducción)

<sup>15</sup> Por ejemplo en "Notas sobre (hacia) Bernard Shaw": "Yo comprendo todo y a todos y soy nada y soy nadie", p. 749; o en "Borges y yo": "[...] quizás porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición" [...]. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página", p. 808.



Especialmente la relación entre lectura y escritura y la definición y concepción de 'pre-texto' (ibíd.: 77-80) como un acto infinito y abierto – donde la escritura funciona como pre-texto para un texto puntualmente final (i.e. la lectura de un sujeto determinado) –, es algo que Borges en sus obras y ensayos ya había postulado, a más tardar en los años 40 en "Pierre Menard ...", en "Kafka y sus precursores" y en una infinidad de entrevistas. Así, también la caracterización de la literatura postmoderna como superficialización en su capítulo "Kritikfiktion: Einbildungskraft als Pla[y]giarismus" (cuyo término 'Kritikfiktion' es el '(no-)género' predilecto y creado por Borges en su obra) es una reproducción del prólogo de Borges a *Historia universal de la infamia* o a *Ficciones* y resume su concepción de literatura y el estatus del escritor<sup>16</sup>.

La literatura de Borges, como parte de la postmodernidad, no se somete a la mimesis, sino que invierte el fenómeno en cuanto ésta "le da la espalda a la realidad, a la vida y al ser humano, al menos a la idea de que la literatura debe solamente representar realidad, vida y seres humanos" (Federman ibíd.: 12; mi traducción). Superando las barreras ontológicas entre realidad y ficción que ya no se le plantea como ningún problema literario, los signos crean su propia realidad y constituyen una realidad absoluta, una hiperrealidad o hiper-/metaficción. Borges supera a la vez el mimetismo literario (también llamado intertextualidad), ya que no emplea los sintagmas aludidos con un fin ni paródico, ni renovador, ni transformador o travestido, sino como meros pivotes de partida para hacer otra cosa, produciendo una *pseudo-intertextualidad*, una traza diseminante infinita, una gran red palimpsesta en el sentido de 'paratexto', de 'suplemento' (Derrida), de 'pli' (Deleuze), donde todo se transforma en discurso y en series de discursos, mas no como diálogo reproductor o actualizador, sino como desterritorialización (por ejemplo en "Pierre Menard ..."), apuntando al mismo tiempo a la superación de cualquier tipo de cánones y jerarquías discriminatorias valorantes de un sistema.

Resumiendo: Borges se ocupa en su obra, a fines de los años treinta hasta la publicación de *El Aleph* y *Ficciones*, de aspectos centrales de la postmodernidad que a su vez resultan fundamentales para el debate de la postcolonialidad. Estos serían:

1. La negación del Logos y el Origen, y con esto la relativización de las nociones de 'verdad' y 'razón' reemplazándolas por estrategias de fragmentación, nomadismo y rizoma, por la diseminación y discontinuidad, por trazas infinitas que se deslizan formando puntos de encuentro y desencuentro.
2. De allí, Borges supera los discursos históricos metanarrativos canonizantes, legitimistas y explicativo-didácticos, fundando un pensamiento, una escritura y un concepto de literatura que supera toda concepción hasta allí imperante y que se constituye individualmente en cada acto de escritura. Literatura es el cuestionamiento permanente del concepto de literatura, de su capacidad de representación; es la

<sup>16</sup> Cfr. mis trabajos sobre 'pseudo- o anti-intertextualidad' y la escritura como relectura en Borges (A. de Toro 1992, 1994) que corresponden al término de 'plagiarismo' según la práctica de Borges y Federman; vid. también Alazraki (1988/1993: 99-108) y Rodríguez Monegal (1985/1993: 128-138).



- tematización de la no representacionalidad ("Undr", por ejemplo). De allí que literatura se transforma en un resultado de actos de lectura subjetivos y arbitrarios que no conocen ni centro, ni jerarquía.
3. La descentración del sujeto y la transformación del concepto de autor en un signo diseminante. El sujeto es lectura y escritura y se constituye en el diálogo con otras lecturas y en ese momento mediador escritural que tiene como resultado el texto. El sujeto literario, así entendido, es siempre un resultado de una infinidad de otros sujetos (lecturas y textos). Así, los textos de Borges son el resultado de una permanente disociación, son siempre la lengua, la voz y la memoria del OTRO.
  4. Estas estrategias conllevan profundas consecuencias para la concepción de lo que se entiende por realidad y realismo, las cuales no llevan a un apocalipsis de la significación sino a un "awareness" de que el mundo está creado por palabras, por intersecciones y no por oposiciones delimitantes.

I.7 Postcolonialidad o la "literatura menor" y la categoría de 'Oriente'  
 como estrategia de la altaridad e hibridez contra el canon y la mimesis:  
 Borges y la subversión<sup>17</sup>

La obra de Borges casi no ha sido tratada debidamente respecto de su aporte a lo que desde Said en adelante, y en particular a partir de los años 80, se ha venido llamando 'postcolonialismo' y 'postcolonialidad' (vid . Ashcroft et alii 1989). Esto no quiere decir que la crítica no haya captado ciertos aspectos de la tensión entre periferia y centro en la obra de Borges, sin embargo, las primeras obras de Borges tales como *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) no eran fácilmente accesibles y las incluidas en sus *Obras Completas* habían sido descuidadas por la perspectiva analítica estructuralista, postestructuralista y postmoderna. Además se leían e interpretaban como ejemplos de la "autenticidad" de Borges y de sus raíces argentinas, como reacción a ese Borges universal supuestamente usurpado por el "centro".

A muchos otros autores no se les escapó esa ambivalencia fundamental en las primeras obras de Borges y su posicionamiento y confrontación con el problema entre periferia y centro, biografía y cultura. Podemos decir que Borges inicia su carrera de escritor con la problematización de la periferia y el centro, pero no como meros territorios geográficos o de identidad, sino culturales; no como conflicto de oposiciones esencialistas y hegemónicas, sino como negociación en un tercer espacio.

Así, Barrenechea percibe estas disonancias, o 'altaridad' como diríamos hoy en día, desde un principio sobre la base de la renovación del lenguaje, o más bien de gigantesca recodificación de la cultura en general, tanto de la periferia como del centro:

---

<sup>17</sup> Una versión amplia del tópico se encuentra en A. de Toro (1995: 11-45; 1996: 64-98 y 2001: 68-110).



Las meditaciones sobre la lengua, que tanto le apasionan, están enfocadas desde el punto de vista del conflicto entre las formas españolas y las vernáculas, pero también desde el más amplio de la problemática de todo lenguaje. Junto a un exaltado recuerdo de Buenos Aires figura una especulación sobre el idealismo de Berkeley o la negación del yo. (Barrenechea 1957: 11)

Juarróz (1964) plantea en forma visionaria y admirable las cuestiones fundamentales del debate de la postcolonialidad que se realizará un decenio más tarde, apuntando a la descentración o desterritorialización – “centre excentré et sa prémisses ou corollaire” – a la que Borges somete tanto a su cultura de origen español y rioplatense como a Europa, dándonos una definición ejemplar de la categoría de ‘literatura menor’ – como lo hará Deleuze (1975) mucho más tarde: “noyaux qui ne sont pas dans le faisceau de l’évolution officielle de la littérature en son temps ou lieu” – y describiendo, además, ese gran desplazamiento al cual Borges somete a la cultura: de la periferia al centro y al contrario, quitándole a la una el exotismo y a la otra su hegemonialismo:

[...] évidente vocation pour les périphéries [...] dans de circonstances déterminées historiques et culturelles, de prendre le biais marginal [...], [...] le soupçon tangible de ce que le centre a changé de place. Un centre excentré et sa prémisses ou corollaire [...], [...] noyaux qui ne sont pas dans le faisceau de l’évolution officielle de la littérature en son temps ou lieu [...]. L’œuvre de Borges est une prodigieuse démonstration de ces projections vers des périphériques historiques [...], [...] légendes primitives, mythologie nordique, évocation de personnages du passé argentin, etc. [...], [...] sociales: inclination pour de types humains périmés – orillero, compadrito, gaucho [...], [...] structures de vie collective étrangères au monde d’aujourd’hui [...], littéraires: ultraïsme, littérature fantastique, roman policier, etc., [...] géographiques: les faubourgs, les coins sordides ou anachroniques de Buenos Aires, etc. [...]. (Roberto Juarróz 1964: 195)

Gutiérrez Girardot entiende la relación periferia/centro como un problema semiótico entre realidad y ficción que para Borges es un pseudo problema:

Le problème de l’américanisme ou de l’européisme de Borges est secondaire et épisodique et il n’a de signification qu’en tant qu’il indique un autre problème de plus grande signification, à savoir celui de l’attitude littéraire en face du réel [...]. (Gutiérrez Girardot 1964: 247)

Del mismo modo, también Fuentes apunta (1969: 23 ss.) hacia la dicotomía en la cual se encontraba el escritor latinoamericano a fines del siglo IX y a comienzos del XX, y ve la superación de ese conflicto en la introducción de estrategias narrativas ausentes en la narrativa latinoamericana hasta la nueva novela, con algunas excepciones a las que pertenece Borges. Estas estrategias para una nueva recodificación de las posiciones periféricas y del centro serían:

[...] la mitificación, alianza de imaginación y crítica, ambigüedad, humor y parodia, personalización [que luego] culminan [en] un nuevo sentido de *historicidad* y de *lenguaje* [...]. (Fuentes 1969: 24)

Ortega (1987) concluye que Borges es un gran deconstruccionista y recodificador que se encuentra en la tradición del Inca Garcilaso de la Vega en *Crónicas reales*. Alazraki (1987) entiende el tratamiento de las ‘orillas’ y ‘márgenes’ como una recodificación lite-



ria de sacar la periferia de su mero estado folklórico y anecdótico como lo demuestra en *El compadrito* (1945), una actitud literaria que luego se encontrará en el *Bestiario* de Cortázar.

A continuación quisiera demostrar cómo Borges es un autor que desde un principio realiza una lectura deconstruccionista situada en un concepto transcultural en el contexto de la postcolonialidad como una estrategia de la altaridad<sup>18</sup>.

Borges comienza su trabajo literario en las 'orillas' para descentrar los cánones establecidos en Buenos Aires y fundar así su propia concepción literaria, lo cual denomino "literatura menor" siguiendo a Deleuze (1974). Borges no sólo descentra a través de sus lecturas los cánones imperantes frente a la literatura argentina, sino que procede así con la llamada literatura universal y se dedica al estudio de muchos autores y/o filósofos que no se encuentran en los cánones establecidos (vid. A. de Toro 1992: 148; 1995). La construcción de una "literatura menor" de Borges se refleja en la enciclopedia. En una entrevista, Borges declara que su género preferido es la enciclopedia por su carácter descentrado ("busca lo que uno quiere") y nómada ("infinito, uno va descubriendo sus posibilidades" (apud *Proa*: CD-Rom). Este 'genero', que Borges denomina 'enciclopedia', le permite una enorme libertad de leer y apoderarse fragmentariamente de textos que luego deconstruye, desplaza o "transmuta" suplementariamente (vid. video *Borges el eterno retorno*). La enciclopedia constituye su topografía del mundo, es su mundo, forma la topografía de su propia patria. De allí que Borges reúna en un mismo lugar la literatura local y la extranjera deconstruyéndolas en un mismo acto de lectura. Borges trae el llamado centro a la periferia y sitúa la periferia en el centro (vid. A. de Toro 1995: 11-45). Estas dicotomías binarias pierden su razón de ser y la genuina universalidad de Borges radica en que hace una "literatura menor", un suplemento único. Borges produce una "literatura menor", o la creación de 'Oriente' cada vez que reinventa los márgenes, esto es, cada vez que se desvía de los cánones. La enciclopedia representa el lugar epistemológico de su eclecticismo o su forma de altaridad, su educación transcultural constituye el lugar semiótico y su poética el lugar de la práctica literaria que está constantemente creando el 'Oriente' a través de des- y reterritorialización. Borges es un escritor de las 'orillas' en el sentido postcolonial y de "literatura menor" según la definición de Deleuze/Guattari, esto es, uno que emprende una desterritorialización y una reterritorialización rizomática de la literatura. Borges trasciende su lugar de trabajo – como Kafka en las palabras de Borges – siendo por esto ambos autores ejemplos perfectos de una "literatura menor".

A Borges desde un principio se le presenta la literatura como un problema no de imitación, sino de altaridad, donde éste emplea una escritura descentrada, suplementaria, desplazada como método de reinventar su mundo literario en un 'Oriente' semiótico-epistemológico, ya sea el de Buenos Aires, el europeo o el de la enciclopedia, para así crear una nueva forma de *lectura*, de *escritura*, en fin, de *hacer una literatura diferente* y hacer la suya propia, una literatura que debe estar siempre *en camino*, que combate la inmovili-

<sup>18</sup> Una versión amplia del tópico se encuentra en A. de Toro (2001: 68-110).



dad, la automatización. Se trata de una literatura “más allá”, en la llanura, en el desierto de lo no automatizado, es decir, se trata de una literatura en constante desautomatización. En este sentido no existen dos Borges, sino uno dentro de una diacronía.

El término de ‘orilla’ de Borges, más bien metafórico, lo quisiera definir no como la orilla excluida, sino como *fisura* (*Spalt* y no *Riss*, sino *clivage*) donde se reúne lo uno y lo otro, donde en un plano se negocian las tensiones de la diferencia, una especie de cuadro de Escher o de banda de Möbius, un plano pluridimensional, abierto, sin centro, simultáneo. ‘Orilla’/‘*fisura*’ como altaridad, como ‘en medio’ (*‘in-between’*), como mímica en el sentido que le dan Lacan (1973: 85–96) y Bhabha (1994) a este término, como ‘*pli*’ (*‘Falte’*, ‘*Knick*’, ‘*Zwischenlage*’; ‘arruga’, ‘pliegue’, ‘dobladura’, ‘intercalación’) en el sentido de Deleuze (1988).

Borges se encuentra en un siglo terminado que refleja aún su sombra en otro naciente, entre lo local y lo translocal. Se apodera de su contexto rioplatense con la misma voracidad y naturalidad con la que se apoderó de la literatura inglesa, alemana, escandinava u otras: Borges está haciendo *su* ‘Oriente’, implantado *su* mirada, *su* lectura, *su* desierto, la literatura por hacerse, *su* página no escrita. ‘Oriente’ significa en Borges el estar siempre fuera de territorio, el estar plegado, “en medio”, intercalado entre todas las posibilidades. Borges no inventa el objeto literario y se podría afirmar, parafraseando el concepto de ‘*pli*’ de Deleuze (1988: 5 ss.), que Borges recoge todos los estilos y temas habidos y por haber y los modela a *su* forma. Borges realiza una enorme dislocación del canon en cuanto incluye recodificada la literatura que estaba excluida de éste, incluye al *outsider*, al discriminado, lo bizarro, lo burdo, lo profano, la Pampa, los suburbios, y todo esto lo pone a disposición de una literarización en *El tamaño de mi esperanza*. Borges hace de los márgenes el centro y del centro margen: esto es lo que se puede llamar “hacer Oriente”. “Literatura menor” quiere decir en Borges “escritura, notas sobre libros imaginarios” (OC I: 429) para a su vez construir el suyo propio que se pierde en la traza de citas y más citas, en una proliferación infinita: “*pli sur pli*”. Este es el mensaje que nos hace llegar Borges en muchas de sus obras, por ejemplo, en “Pierre Menard”, en “Tlön ...” o en “El inmortal” y no una desgarrada identidad cultural. Esta actitud deconstruccionista de Borges frente a toda la literatura no es el resultado de un hecho ontológico o esencialista, el ser argentino, o del hecho de vivir en Buenos Aires, tampoco es una *conditio* del ser latinoamericano, sino una practicada dialogicidad descentrada con diversas culturas; algo que se ha dado en toda la cultura, sin olvidar a los maestros de la altaridad literaria o cultural en general, sociológica y política como Fernando de Rojas, Rabelais, Cervantes, Quevedo, Baudelaire, Mallarmé y Kafka.

La “literatura menor” de Borges es una literatura subversiva, semiótica y culturalmente revolucionaria dentro de los grandes cánones y que luego pasa a ser paradigmática, pero que difícilmente es una literatura para todos como lo hubiese querido Borges. Hacer “literatura menor” significa en Borges (como en Kafka) la *forma* en que se desarrolla su escritura dentro del estándar, una literatura minoritaria con un lenguaje y con temas fuera del contexto, en el más allá de ‘Oriente’, una literatura inclasificable y no contextualizable con las grandes corrientes. Se trata de una constante desterritorialización, es decir, de la imposibilidad de Borges de escribir en ese castellano riopla-



tense o en ese inglés o alemán de sus libros. En esta *fisura* Borges funda/pliega su lenguaje, su poética y sus temas.

A la tradición europea de la literatura, se suma el contexto de la literatura argentina, que está formando aún su tradición, y será Borges el que finalmente la funde. Borges siente que aún no vive ni escribe en su propia lengua. Por esto intenta al comienzo encontrar su propio lugar "entre" las tradiciones y no contra ellas, por deconstrucción, es decir, a través de un proceso continuo de desterritorialización y reterritorialización, de 'plegaje'. Borges emprende la desterritorialización (un viaje semiótico), que basándose en procedimientos tales como 'pliegue' y 'repliegue', 'traza' sin origen ni fin, 'lazo' sin arriba ni abajo, conducen a una "literatura menor", a una literatura de la altaridad, a una literatura de *fisura*. Borges logra su desierto, su "tercer mundo", su "cuarta dimensión", su 'Oriente', se ubica *más allá del texto* (cfr. A. de Toro 1999); se transforma en un emigrante e inmigrante, en "[...] un judío [al que] siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental", en uno de "[...] muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) [que] fueron descendientes de ingleses" (OC I: 272-274). Borges habla aquí del "sentimiento" de sentirse algo y de todos modos ser un nómada, con lo cual se ubica "en medio" en un estado "unhomely" (Bhabha 1994), en una patria que está en todos los lugares, que resiste lo propio y lo extraño, donde identidad/ escritura/ cultura/ discurso son categorías *por negociar*. Esto no representa para Borges un conflicto, sino más bien la decisión que literatura y cultura, el pensamiento en su totalidad, sólo son transformables, renovables en un proceso de altaridad, en una infinita traza, en esa "postergación infinita" o en ese "*regressus in infinitum*" (Borges 1982: 9, 10, 19; cfr. también A. de Toro 1999a), en una literatura como la de Kafka que "[...] trasciende el momento en que se escribió [...] y ahí está su valor" (Borges 1983: 3):

Quelle est votre plus grande ambition littéraire?

Écrire un livre, un chapitre, une page, un paragraphe, qui soit tout pour les hommes; comme l'apôtre Paul (Corinthiens I. 9-22); qui n'ait rien à voir avec mes aversions, mes préférences, mes habitudes; qui ne fasse même pas allusion à ce perpétuel J.-L. Borges; qui paraisse à Buenos Aires comme il aurait pu paraître à Oxford ou à Pergame; qui ne s'alimente pas de ma haine, de mon temps, de ma tendresse; qui garde [...] un angle mouvant d'ombre; qui correspond d'une certaine façon au passé et aussi à l'avenir secret [...]. (Rodríguez Monegal 1981: 139)

Si se tiene este contexto en mente, se verá que entre los primeros textos y el ensayo "El escritor argentino y la tradición" no hay un quiebre, sino una línea con diferentes matices, y que la fórmula "nuestro patrimonio es el universo" o la comparación con la situación de los judíos en la que afortunadamente los argentinos y los latinoamericanos similarmente se encuentran, es equivalente al de aquel "criollo conversador con el mundo" (OC I, 1989: 272-274).

## II. Borges en el contexto de la literatura latinoamericana

Como ya fue mencionado, Fuentes (1969: 23 ss.) es uno de los primeros que contextualiza a Borges dentro de la literatura latinoamericana del boom y ve realizadas sus



estrategias literarias en las obras de Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez y Cortázar, considerando a Borges como el precursor y fundador de las mismas<sup>19</sup>. También pone en relieve que la literatura no se emplea como “un mero puente o hilo transmisor de la realidad aparente” y es, según él, Borges quien “rescata el derecho para crear, a su vez, una narrativa mítica”, apuntando que “Borges, además, es el primer gran narrador plenamente urbano de América Latina” (1969: 24 ss.; vid. también 1993). Sin Borges – afirma Fuentes – “no habría, simplemente, moderna novela hispanoamericana”. Como, según Fuentes, Latinoamérica “carece de lengua, debe por ende construirla” y constata que la base de la nueva novela hispanoamericana yace en “una nueva fundación del lenguaje” (Fuentes 1969: 24–26, 39).

Alazraki (1972: 379–398 y 1987: 1–19) abarca la relación de la obra de Borges y su recepción e impacto en la literatura latinoamericana. Del primer trabajo se pueden resumir los siguientes aspectos que fueron fundamentales en la nueva novela y el boom, y se pueden agregar otros:

1. La ficcionalización de personas reales en la literatura, así, por ejemplo, en E. Sábato, *Sobre héroes y tumbas* donde Bruno y Martín conversan con Borges en las calles de Buenos Aires;
2. El tratamiento de la realidad circundante sin color local y sin un mimetismo realista psicologizante (cf. también Fuentes 1970, 1993 y Sábato en diversos trabajos como “Los dos Borges” o “Borges y el destino de nuestra dicción”) donde a pesar de todos los reproches que le hacen, reconocen a Borges en este aspecto;
3. La no división entre las categorías de lo real y de lo imaginario, produciendo otro concepto de lo fantástico que se basa en la forma de tratamiento literario de ciertos temas y no en la oposición temática entre ambos términos como se da en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo o en *Cien años de soledad* de García Márquez. Diversas obras de Borges, por ejemplo, “La casa de Asterión” encuentran su eco en obras de Cortázar en el tratamiento de lo fantástico; el tema del laberinto y el minotauro en los cuentos “Las puertas del cielo” o “El móvil” están estrechamente relacionados con “El hombre de la esquina” (más tarde llamada “rosada”) de Borges. Mas, la obra de Borges es la base para la superación de los límites entre realidad y ficción que no se presentan como oposiciones excluyentes, sino como una materia literaria, así en *Cien años de soledad* de García Márquez. Habría que precisar que la disolución de estas fronteras se da en Borges a través de lo fantástico, neo-fantástico o anti-fantástico, en el boom a través de lo real maravilloso, procedimientos que no deberían ser confundidos con el elemento natural de lo mágico (cfr. Rodríguez Monegal 1975: 25–37, 1976: 177–189 y A. de Toro 1998: 11–58; 2001a: 105–151). Vargas Llosa emplea aquí el término ‘salto cualitativo’ tanto para calificar lo real maravilloso como tal, así en el caso de Remedios la Bella en *Cien años de soledad*, o para procedimientos literarios de semiosis en el sentido de autonomía del lenguaje, de superación de la barrera realidad ficción y de lo fantástico (vid. *La*

<sup>19</sup> El lugar predominante que tiene Borges en el contexto latinoamericano lo confirma Fuentes en *Geografía de la novela* (1993: 32–55).



tía *Julia y el escritor* 1977: 59–40). Alazraki emplea – como Vargas Llosa – el término de ‘cajas chinas’ para describir la especularidad textual como se encuentra en muchos cuentos de Borges, por ejemplo, en “El jardín ...” o en *Cien años de soledad* (el manuscrito de Melquíades es a la vez la novela que lee el lector).

También Gyurko (1988: 215–261) demuestra en un análisis minucioso y casi detectivesco cuán fuerte y decisiva fue la presencia de la obra de Borges en la obra de Julio Cortázar, Carlos Fuentes y García Márquez, acentuando los aspectos del *simulacrum*, de la hibridez, de las estrategias para la relectura de la historia latinoamericana, el doble, la metatextualidad o especularidad, etc. que Fuentes (1986) desarrolla luego en un ensayo en la *PMLA*;

4. Alazraki (1972) describe cómo la estrategia de la recodificación de Borges frente a lo local – el tratamiento de las orillas, de los márgenes – le permite poner los temas fuera de lo folklórico y meramente anecdótico, como se muestra en “El compadrito” (1945), inscribiéndose en *Bestiario* de Cortázar y, habría que agregar, en toda la literatura del boom;
5. La organización temporal de que todo sucede en un instante como en el “Aleph” o la circularidad y reiteración de lo representado, como en *El libro de arena* o en *El Acoso*, *Pedro Páramo* o en *Cien años de soledad* cuando el último Aureliano lee las últimas frases del manuscrito “todo coexiste en un instante”;
6. Otro aporte de Borges que pasa a la literatura latinoamericana es la estructura del laberinto, de superposiciones del libro, de la historia en la historia (las mencionadas ‘cajas chinas’ y el ‘salto cualitativo’) que conducen a una multiplicidad de narradores y que forman a la vez un laberinto donde es difícil separar lo que es una realidad empírica presente y lo que es una realidad onírica, como se da en *Pedro Páramo* o en *El acoso*, en *La casa verde*, *El otoño del patriarca* o en *Yo el supremo*;
7. La novela entendida como un fenómeno de escritura, la literatura como realidad autónoma es algo común a todos los autores de la nueva novela y es aceptado como “herencia” de la obra de Borges. Así, García Márquez habla de la fascinación que le produce el artificio verbal de Borges para realizar su propia escritura (Alazraki 1972: 391, 392), aquello que Borges ya formulara en los años 20 como la invisibilidad y neutralidad del estilo y que luego formularán similarmente Roland Barthes en 1953/72 en su famoso libro *Le degré zéro de l'écriture* (cfr. Alazraki ibíd.: 393–395) y anteriormente Camus en su ensayo *Le rebelle* de 1951. Con lo dicho debería quedar además claro que si bien es cierto que la literatura latinoamericana estaba muy influenciada por la literatura francesa, también es cierto que Borges y sus sucesores concibieron la literatura como un fenómeno estético y no sólo realista mucho antes que los franceses (cfr. el prólogo de Borges a *La invención de Morel* de Bioy Casares o el prólogo de Bioy Casares a la *Antología de la literatura fantástica*); Es también Borges quien introduce la lengua y el tono coloquial en lo literario (por ejemplo, en *El idioma de los argentinos*, pp. 178–179). Bajo este aspecto, Cortázar va a ser uno de los seguidores de Borges, explícitamente en *La vuelta al día en ochenta mundos* en la cual, como Borges, aboga por “una lengua totalmente efectiva y totalmente invisible” (Alazraki ibíd.).



Esto no sólo es válido para la nueva novela (con la excepción bien conocida de Carpentier), sino para los autores del llamado "postboom", tales como Néstor Sánchez, Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante o Severo Sarduy. Borges también goza de un lugar privilegiado en las novelas de mujeres de los años 90 tales como *La señora Rodríguez y otros mundos* de Martha Cerda (1990), *Mata el caracol* de Milagros Mata Gil (1992), *No sé si casarme o comprarme un perro* de Paula Pérez Alonso (1996), *El cielo dividido* de Reina Roffé (1996), *Al otro lado* de Yanitzia Canetti (1997) y *Cuando digo Magdalena* de Alicia Steimberg (1992).

El impacto de la obra de Borges no se reduce al mundo hispanohablante, sino que es universal, y mientras más transcurre el tiempo, más aflora su presencia tanto en Francia (esto muy tempranamente), como en Italia (Calvino, Eco – muy a pesar suyo) o en EE.UU., como Alazraki (1999: 337–356) lo demostró en un reciente ensayo después de los trabajos, por ejemplo, de Barth (1967) y Stark (1974). Sin embargo, profundizar y sistematizar este aspecto sería ya otra tarea fuera del margen del presente estudio.

### III. Julio Cortázar frente a Borges

En el *Times Literary Supplement*, nos informa Carlos Fuentes (1969) en su ensayo sobre *La nueva novela latinoamericana*, que *Rayuela* es considerada "la primera gran novela de la América Española". Con esto de la "primera gran novela" Fuentes no concuerda plenamente, pero sí en que es "la prosa más revolucionaria de lengua española". No hay que olvidar que a mediados de los años 50 se habían escrito ya dos novelas magistrales: *Pedro Páramo* y *El Ácoso*.

Fuentes apunta en especial a la total ficcionalización y al trato del dualismo en esta gran novela:

[...] Cortázar crea [un mundo] totalmente inventado, totalmente ficcionalizado que, precisamente, es el único que puede hacer significativo el vacío humano entre los dualismos abstractos de la Argentina y en particular de América Latina en general (ibíd.: 68),

lo cual Cortázar realiza según una "[...] peregrinación hacia dentro", donde se "[...] busca la explosión hacia sí mismo [...]" (ibíd.: 69). Así, Fuentes toca dos aspectos centrales de *Rayuela* y de la obra de Cortázar en general: su carácter fundamentalmente dualista que se refleja en el "mundo de allá" (París) y en el "del lado de acá" (Buenos Aires), en la división entre capítulos prescindibles y no prescindibles, en el contrapunto con fragmentos de la obra de Pérez Galdós. Dentro de esta estructura binaria se realiza una problematización radical del binarismo occidental, pero no imprescindiblemente una deconstrucción que lo lleve a proponer otra salida: Cortázar no trasciende el binarismo, sólo lo fractura a través de estrategias de deconstrucción sin escapar del contexto existencialista. Borges no entra en la problematización de lo dual, sino que se deshace de éste rápidamente, las problematizaciones duales existen, en el mejor de los casos, como citas para ser refutadas (en "Pierre Menard...", por ejemplo).



Fuentes (ibíd.: 69) asevera certeramente que el propósito de *Rayuela*

[...] es agotar todas las formulaciones posibles de un libro imposible: un libro que suplantara radicalmente la vida o, mejor, que convirtiera nuestra vida en una vasta lectura de todas las combinaciones de lo escrito,

lo cual me parece que es más bien una aplicación de la estrategia narrativa de Borges a Cortázar, ya que ésta no se encuentra realmente inserta en la obra de este último. *Rayuela* no es una hiperficción ni una hiperrealidad o un *simulacrum*. Sin embargo, Cortázar es uno de los autores que, después de Borges, puso el problema de la lengua y de la literariedad de la literatura en el centro de su creación, pasando a ser, como en *Rayuela*, uno de los temas y objetos narrativos principales. La diferencia entre Cortázar y Borges se presenta en un nivel puramente literario y epistemológico, siendo el último aspecto el más fundamental.

Para Jaime Alazraki (1988: 175-179) se decide la diferencia entre Borges, Cortázar y otros autores del "boom" en la indiferencia de Borges por la referencia externa (*le réel*) y por su convicción en que la literatura es lo real, que los signos crean al mundo (por ejemplo en "Tlön ..."). Alazraki (1988: 178) habla de ese "contacto genuino, más real, con la realidad" que es lo que Vargas Llosa formulaba con el término de "realidad total" y que pasa a ser un credo de la nueva novela.

*Rayuela*, pero en general toda la obra de Cortázar, se encuentra en un momento de transición, el paso de la modernidad a la postmodernidad que Fuentes (1969: 70) caracteriza en Cortázar como la "novela puente entre lo perdido y lo irrecuperable" y que Leo Pollmann (1968: 215) formula como el "anuncio de nuevas tesis", de lo "uno y lo otro":

Cortázars "Rayuela" [...] führt uns [...] ins Jahr 1963, in dem der Neue Roman Lateinamerikas an einer Wende steht [...], die auch als Ankündigung einer neuen "These" [...] gewertet werden kann.

[...]

Die Struktur von "Rayuela" steht also in der Auseinandersetzung mit dem europäischen Denken, mit der Versuchung zur Monokausalität oder auch nur zur gemäßigten Vertikalität der Schraube. [Cortázar schuf] dieses Werk des strukturellen "Sic et Non", des so spezifisch lateinamerikanischen "Sowohl als auch".

En mi ensayo "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana)" (1990; 1991) subrayé el carácter metadiscursivo, la intertextualidad, el estatus deconstruccionista y la introspección de *Rayuela*, su ironía y humor, su carácter lúdico, la parodia, la variedad de discursos, el discurso filosófico, el existencialista, el metalingüístico (con respecto a la teoría de la novela, especialmente en la parte III, pero que se encuentra prácticamente en toda la novela) y, finalmente, la representación de la heterogeneidad ('París vs. Buenos Aires'), la fragmentación y diversidad tanto en el nivel del discurso como en el de la segmentación tipográfica de la novela que producen una estructura abierta. La variedad se concretiza también en los campos tratados, el mítico (Maga), en el del pensamiento y del conocimiento, en el de la teoría de la cultura y filosofía (Oliviera/París), en el del amor y la pasión. Pero *Rayuela*, como la



totalidad de la obra de Cortázar, no llega a ese estado de simulación y virtualidad, de estructura rizomática y nómada a la que llega la obra de Borges; he aquí por qué Borges se transforma en un autor-base, punto de arranque en muy diversos campos del arte y del saber, y no Cortázar. Es la potencia epistemológica de Borges lo que lo hace trascender a un nivel universal prácticamente incomparable con cualquier autor de la historia de la literatura. Creo que de la obra y del pensamiento de Borges hemos sólo descubierto fragmentos y que queda mucho camino por recorrer.

Uno de los esfuerzos más ricos y totalizantes en la investigación de la obra de Cortázar está representado por los trabajos de Jaime Alazraki (1976/1978, 1983, 1994) y de Walter Bruno Berg (1991).

Para Jaime Alazraki es más bien Cortázar el autor postmoderno y no Borges, y esto, partiendo de los mismos criterios mencionados que empleaba para situar a Borges más en la modernidad que en la postmodernidad, al fin en una posición intermedia. Con los elementos desarrollados por Fokkema (1984) y Hutcheon (1988) tales como 'metaficción', 'autorreflexión', el 'tratamiento de la historia' y la inclusión de lo popular – como características esenciales de la postmodernidad –, no estoy de acuerdo, ya que, como también critica Alazraki (1983, 1988) posicionando a Borges más en la modernidad que en la postmodernidad, son elementos que caracterizan a la novela a más tardar desde el *Quijote* (vid. también Federman 1992) y a una gran parte de la modernidad a partir de Mallarmé, pasando por Valéry, Gide, Beckett y el *nouveau roman*. No vamos a negar que estas tres estrategias discursivas y literarias no sean parte de la postmodernidad, pero esto sí dependerá de la forma en que se empleen, ya que como Federman inteligentemente anota, la metatextualidad y la autorreflexión como la intertextualidad no es en Cervantes lo mismo que en Diderot ni mucho menos en la obra de Robbe-Grillet. Así, Alazraki (1994: 365) considera la obra de Cortázar “[...] la encarnación de ese esfuerzo postmoderno que confronta opuestos y desde esa tensión comenta, problematiza, redefine y critica” y que *Rayuela* es la “[...] novela postmoderna por excelencia”.

Berg, en la parte II de su magno compendio “Modelle literarischer Erfahrung”, sobre todo en los capítulos “Imagination und Spiel: die Zeichen-Welt der Cronopien” y “Die Semiose des Anderen: zur Metaphysik der Suche in *Rayuela*”, trata la escritura de Cortázar dentro del contexto de los postulados de la teoría postmoderna, en particular de la derridiana, relacionada con los términos ‘écriture’ (en el sentido ‘deslimitante’ de Derrida), de la ‘dissémination’ y la ‘trace’ como una escritura de la ‘diferancia’, de una escritura autorreflexiva, altamente deconstruccionista. Éstas serían características fundamentales de *Rayuela*, como así también la despragmatización de la comunicación, el simulacro y la virtualidad, y la destrucción de la linealidad. Berg desarrolla todo un sutil análisis para demostrar estas características, pero no queda plenamente explícito de qué definición de las categorías de virtualidad y simulación parte (más bien las da por descontadas o las presupone).

Naturalmente que dependerá de lo que se entiende bajo postmodernidad si a Borges y/o Cortázar se les puede calificar como postmodernos o no. Tampoco se debe caer en



el malentendido de que la calificación de moderno o postmoderno sea una valorización positiva o negativa en el sentido de ser progresista o tradicional. Nadie niega ni pone en tela de juicio el valor de la obra de Cortázar. En las líneas anteriores he tratado exclusivamente de explicar por qué y cómo Borges produce una serie de cambios de paradigmas treinta o cuarenta años antes de la formulación de ciertas teorías filosóficas y literarias que pasan a ser fundamentales en la segunda mitad del siglo XX; de algo que, si se quiere, se ha venido denominando 'postmodernidad'. Si la obra de Cortázar también pertenece a esa etiqueta, nada hay en contra pero, según los criterios que he establecido y que opino que son los fundamentales en esta revolución del pensamiento occidental en el siglo XX, es Borges el autor que ha hecho la contribución más fundamental, de allí ese interés universal por su obra en diferentes campos del saber. Esto, y nada más, ha sido mi propósito.

### Resumen

*Rayuela* – como la obra de Cortázar en su totalidad – es una obra que se queda entre dos sistemas: entre un logocentrismo y su deconstrucción, entre linealidad y superación de la linealidad, entre una búsqueda con telos y una sin telos, y no trasciende verdaderamente aquello que Derrida entiende bajo una "*écriture de la différence*", de una traza infinita, o lo que Deleuze clasifica como rizoma o lo que Baudrillard define como simulación, estrategias que son el resultado de un tipo postmoderno de pensamiento. La estructura misma de la obra es binaria, y se queda binaria a pesar de todos los esfuerzos de deconstrucción. El binarismo se inscribe en su división entre el lado de allá (París) y el de acá (Buenos Aires), entre un tipo de lectura imprescindible y una prescindible, en que el caos y la deslinealidad (como Berg también apunta), son sólo aparentes, ya que el lector puede poner al fin todos los fragmentos en un orden lineal-causal. También la oposición entre 'intelecto vs. pasión', 'racionalismo/cientismo vs. irracionalismo' confirma esta dualidad. En un primer nivel, en el narrativo, Cortázar sigue la tarea de Borges de no separar el problema de la escritura del de la historia, lo que es indivisible. La diferencia se encuentra, en todo caso, también aquí, ya que Cortázar separa mucho más y enlaza en forma más débil que Borges el nivel meta-lengua con el nivel objeto-lengua. En un segundo nivel, en el epistemológico, Cortázar queda suspendido entre un logocentrismo y su deconstrucción, sin reemplazarlo por un sistema absolutamente autorreferencial y nómada como en el caso de Borges. Además es evidente que Cortázar no llega a los límites que Borges logra en "El lenguaje analítico de John Wilkins", en *El libro de la arena*, en "Tlön ...", en "Los jardines de senderos que se bifurcan" o en "Pierre Menard ...".

Borges tematiza y revoluciona con su escritura la literatura y pensamiento occidentales, ya desde sus primeras obras a partir de los años 20 hasta *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). En la obra de Borges se superan cánones, normas y oposiciones binarias (así en "La encrucijada de Berkeley" o en "El Jardín ..."); se realiza una monumental desjerarquización de los procesos de lectura y escritura y de valorizaciones entre alta



y baja literatura (por ejemplo en *Evaristo Carriego* y en *Historia universal de la infamia*); se descarta una recepción arqueológica de la literatura, y con esto de la autoridad o posibilidad de una interpretación definitiva (en “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” y en “Pierre Menard ...”); se supera y elimina la división entre ficción y realidad, de la mimesis, más bien se recodifica, por ejemplo, lo fantástico como un proceso semiótico-literario contra una concepción decimonónica tradicional, un proceso que se ha venido denominando ‘neo-fantástico – en parte en el sentido que le da Alazraki – o ‘anti-/pseudo-fantástico’ (A. de Toro 1998; 2001a) (así en “Tlön ...” o en “El idioma analítico de John Wilkins”); se supera la oposición ‘teoría vs. ficción’, ‘ensayo vs. cuento’ ..., introduciendo en toda su obra un nivel metaficcional inseparable de su objeto ficcional con la consecuencia de la supresión entre el discurso ficcional e historiográfico.

La rearticulación de la relación lectura/escritura lo lleva a la eliminación de la oposición ‘periferia vs. centro’ y al desarrollo de una teoría postcolonial ya tempranamente en *Inquisiciones* de 1925. El cuestionamiento y superación del binarismo occidental lo lleva a la conclusión de una concepción occidental, unitaria y humanística del sujeto – como lo plantea ya en “La encrucijada de Berkeley” en *Inquisiciones* de 1925 (“La nadería de la personalidad”) – y a una radical deconstrucción de la literatura (de la mimesis, del género fantástico tradicional, del género policial), de la filosofía (idealista, de la metafísica) resultando de allí una escritura y pensamiento rizomáticos, nómadas, de la diferancia y altaridad: “*Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan [...] todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones” (1989: 478).

La literatura se transforma en una de la simulación, virtual<sup>20</sup>, de allí que la intertextualidad de corte tradicional sea al mismo tiempo superada como un acto mimético ya que el *Urtext* no existe, sino una infinidad de *Urtexte*, es decir, cada texto nace de sí mismo autorreferencialmente y supone una permanente reflexión sobre sí mismo (metatextualidad).

Muchas de las características de la obra de Borges se dan en muchas novelas del *boom*, antes y después de *Rayuela*, desde *Pedro Páramo* y *El Acoso*, pasando por *La muerte de Artemio Cruz*, *Cien años de soledad* y la *Casa verde*, por nombrar sólo algunos ejemplos de los años 60. Todas transmiten la impresión del caos, de la simultaneidad, pero ese caos es siempre reconstruible en una linealidad y causalidad, ninguna de ellas se mueve en el nivel lúdico-semiótico-epistemológico, ni en el nivel metatextual explícito (exceptuando la ya mencionada *Rayuela*). Todos estos textos tienen una estructura “abierta” según la definición de Eco, pero esta estructura abierta organiza las posibilidades de selección en forma binaria o bien las diversas posibilidades son resueltas en un nivel superior. Esto se ve muy claramente cuando la estructura fragmentaria se reconstruye luego como un rompecabezas. Es una especie de laberinto con un centro,

<sup>20</sup> Por ejemplo en “La encrucijada de Berkeley”: “La realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacros que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él” (p. 127).



con una entrada y salida. Por esto la metatextualidad, la autorreferencialidad, el rizoma, la deconstrucción, la simulación, etc. están prácticamente ausentes de la literatura del *boom* (y de una parte del *postboom*, vid. más abajo). La "totalidad" virtual, hiperreal del mundo de Borges no es la de la "autonomía" de la literatura del boom como "novela total" de una "realidad propia", ya que esa literatura, a pesar de toda su reconocida autonomía es, en gran parte, de corte referencial y en muchos casos neorrealista, en otros casos es naturalmente de corte mítico, pero lo mítico no corresponde al mundo virtual de Borges, como tampoco el realismo mágico y el tipo de lo fantástico, no son lo fantástico de la simulación y del rizoma borgeano. En el *boom* y *postboom* existe la preeminencia del lenguaje al servicio de la referencialidad; existe una diversidad de narradores, pero no son máscaras del mismo; el juego temporal y espacial no corresponde al concepto del rizoma de Borges como se da en "El jardín ..."; el juego de las famosas "cajas chinas", como se da en *Casa Verde*, *Cien años de soledad* o en *La tía Julia y el escribidor*, no es el concepto de laberinto y espacio-temporal de Borges. Muy por el contrario, para Borges el laberinto no tiene un centro y tiene muchas entradas y salidas.

*Rayuela* y los otros textos mencionados ofrecen mundos absolutos, con una intención de abarcarlo todo con la lengua ("novela total", "realidad total"). Todas estas obras, inclusive *Rayuela*, tienen una clara y marcada referencia con la "realidad real", como solía formularlo Vargas Llosa. La 'realidad' es una unidad predominante, como el "añadir" a la realidad algo más (Fuentes 1993), pero no es su suplantación a través de una 'hiperrealidad'. Todos los autores del *boom* están lidiando con la realidad, están explorando el concepto de realidad y su representación en la escritura. Precisamente la estructura temporal de la nueva novela, caracterizada por el confrontamiento de formas cronológicas, circulares y simultáneas, por la distorsión, el entrelazamiento y las superposiciones temporales tienen como finalidad representar tanto la totalidad del mundo exterior como el psicológico de los personajes. En este contexto, los nuevos novelistas hablan del "afán totalizante" de la nueva novela, es decir, del intento de hacer representable la realidad en su forma más amplia. La concepción de la representación literaria de la realidad latinoamericana – postulan los nuevos novelistas – no debe ser confundida con aquella del "realismo socialista" (entendido como literatura adicta a un partido que tiende a su estabilización) ni con aquella del "realismo neocapitalista" (una calificación que aplican al *nouveau roman*, en forma injustificada, como creo; vid. Fuentes 1969) y que ellos rechazan terminantemente. La realidad representada en la nueva novela es siempre referencial-mimética-mítica, pero de una gran elaboración literaria, es decir, es una realidad que se hace materia literaria. El novelista debe por esto – así por ejemplo Carlos Fuentes – interpretar y transformar la realidad por medio de la palabra, con lo cual se postula una de las utopías de la modernidad cultural. La nueva novela le dará al recipiente un activo papel dentro de su estructura, tratando de convertirlo en el "personaje principal" del texto.

Sólo una parte del *postboom*, iniciado en parte por los mismos autores del boom en los 70 y prolongado en los 80 y 90 con novelas tales como *Yo el Supremo* (1974), *La tía*



*Julia y el escritor* (1977), la *Guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Mayta* (1984), *El general en su laberinto* (1989), *Vigilia del Almirante* (1992), *Terra Nostra* (1975), *Cristóbal Nonato* (1987), *El naranjo* (1993), etc., superan los binarismos, la reflexión textual, sus condiciones de construcción, como así también las formas de construcción del objeto y sujeto (histórico e individual). El conflicto entre oralidad y escritura, entre escritura y representación pasan a formar parte constitutiva de cada obra y, lo más decisivo: estas obras muestran sólo el transcurso, sin telos, de una diseminación que, si tiene un sentido, es el de mostrar ese *parcours*, esa *tracce infinite et nomade*, de moverse en un mundo postmoderno de la diferancia y en uno de la postcolonialidad de la altaridad/otredad. Todas se sitúan en una posición de "inter-medio", todas forman un tercer espacio que no es la característica de las novelas de los años 60.

Las observaciones sobre la obra de Cortázar y de sus contemporáneos hechas más arriba no deben ser en ningún caso entendidas como un juicio de valor negativo, sólo respondo a la pregunta del papel de Borges en la literatura latinoamericana, en el *boom* y *postboom*, frente a Cortázar y a las razones de su recepción e importancia universal. Borges escribía que el valor de la obra de Kafka radicaba en que trasciende el momento de su escritura:

Kafka en cambio tiene textos, sobre todo en sus cuentos, donde se establece algo eterno. A Kafka podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia, que esos sueños fueron soñados por hombres de otra época sin necesidad de vincularlos a Alemania o a Arabia. El hecho de haber escrito un texto que trasciende el momento en que se escribió es notable. Se puede pensar que se redactó en Persia o en China y ahí está su valor. (Borges 1983: 3)

En esta explicación de Kafka, Borges está explicando cómo él escribe, qué es lo que él ha querido lograr. Definitivamente Borges es uno de los poquísimos autores, yo diría el único, en que todo lo que le cae en sus manos sale leído o escrito de otra forma; cualquier frase es siempre una traza *deferencial* de otra, es un suplemento desplegado, es una fisura, un pliegue, similar, pero radicalmente diferente. Borges trasciende cualquier clasificación de tipo genérica, generacional, estilística o regional, ya que se mueve en el nivel de la epistemología, del funcionamiento de la literatura, del pensamiento que la motiva y que se inscribe en una escritura: Borges es de arena, infinito y corredizo, es un pliegue sin reverso.

Esta forma fragmentaria de pensar, de reescribirlo todo de otra forma, de rehacerlo todo, sea la literatura argentina, alemana, francesa, inglesa u otras, de hacerlas suyas por un momento, dentro de una mínima idea, es lo que convulsiona y pone a Borges en el centro de nuestra cultura occidental y en el cruce y entrelazamiento de ideas y culturas (en las interfaces [*Schnittstellen*]), tenemos una estrategia transversal e híbrida: ¡Borges Superman!



## Bibliografía

## Textos

- Bioy Casares, Adolfo. (1968). *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé.  
 Borges, Jorge Luis. (1989). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, Vol. I–II.  
 –, (1983). "Suplemento Centenario del nacimiento de Franz Kafka", en: *El País*. 3 (julio): 3.

## Crítica

- Alazraki, Jaime. (1968/2/1974/3/1983). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas – Estilo*. Madrid: Gredos.  
 –, (1972). "Borges and the New Latin-American Novel", en: *TriQuarterly*. IL, 25: 379–398.  
 –, (1976). (ed.). *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.  
 –, (1976a). "Tlón y Asterion: Metáforas epistemológicas", en: idem. (ed.). *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus. pp. 183–200.  
 –, /Ivask, Ivar. (1976/1978). (ed.). *The Final Island. The Fiction of Julio Cortázar*. Norman: U. of Oklahoma Press.  
 –, (1983). *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.  
 –, (1987). "Introduction", en: *Critical Essays in Jorge Luis Borges*. Boston/Massachusetts: G.K. Hall. pp. 1–19.  
 –, (1988). "Borges entre la modernidad y la postmodernidad", en: *Revista Hispánica Moderna* 41: 175–179  
 –, (1994). *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.  
 –, (1999). "Reflexiones sobre la recepción de la obra de Borges en los EE.UU.", en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.). *El siglo de Borges. Retrospectiva – Presente – Futuro*. Frankfurt am Main: Vervuert, vol. I. pp. 337–356.  
*Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*. No. 142/143: Jorge Luis Borges. Una teoría de la invención del lenguaje.  
 Barth, John. (1976). "The Literature of Exhaustion", in: *Atlantic Monthly*. 220,2 (August): 29–34.  
 –, (1984). *The Friday Book: Essays Other Nonfiction*. New York: Putnam's.  
 Barrenechea, Ana María. (1957). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: Colegio de México.  
 Berg, Walter Bruno. (1991). *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Vervuert.  
 Fokkema, Douwe/ Bertens, Hans. (1986). (eds.). *Approaching Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.  
 –, (1987). *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.  
 Bioy Casares, Adolfo. (1940/2/1996). "Introducción", en: J. L. Borges/S. Ocampo/A. Bioy Casares. (eds.). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Adhesa.  
 –, (1972). "On Fantastic Literature", en: *Tri-Quarterly* 25: 222–230.  
 Blanchot, Maurice. (1959). *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.  
 –, (1976). "El infinito literario. *El Aleph*", en: Alazraki, Jaime. (ed.). *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, pp. 211–214.  
 Borges, Jorge Luis. (1985). "Coloquio", en: *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela. pp. 13–36.  
 Deleuze, Gilles. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.  
 –, (1988). *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit.



- de Man, Paul. (1976). "Un maestro moderno: Jorge Luis Borges", en: Alazraki, Jaime. (ed.). *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus. pp. 144-151.
- Derrida, Jacques. (1968). "La Pharmacie de Platon", en: *Tel Quel* 32: 3-48; 33: 18-59.
- , (1972). *Dissémination*. Paris: Seuil.
- Federman, Raymond. (1992) *Surfiction: Der Weg der Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fokkema, Douwe. (1984). *Literary, History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam: J. Benjamins.
- Foucault, Michel. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Fuentes, Carlos. (1969). *La nueva novela latinoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- , (1986). "Borges in Action: A Narrative Homage", en: *PMLA* 101, (5 october): 778-787.
- , (1993). *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, Gérard. (1964). "La littérature selon Borges", en: *L'Herne*. Vol. especial. 223-327.
- , (1966). *Figures*. Paris: Seuil.
- , (1982). *Palimpsestes. La littérature au seconde degré*. Paris: Seuil.
- González Echevarría, Roberto. (1983). "BdeORridaGES (Borges y Derrida)", en: idem. (ed.). *Isla a su vuelo fugitiva*. Madrid: Turanzas. pp. 205-215.
- Green, Geoffrey. (1990). "Postmodern Precursor: The Borgesian Image in Innovative American Fiction", en: Edna Aizenberg. (edra.): *Borges and His Successors. The Borgian Impact on Literature and the Arts*. Columbia and London: U. of Missouri Press. pp. 200-213.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. (1959). *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*. Madrid: Insula.
- , (1964). "Borges en Allemagne". *L'Herne*. Vol. especial. 205-210.
- Gyurko, Lanin A. (1988). "The Metaphysical World of Borges and its Impact on the Novelists of the Boom Generation", in: *Ibero-Amerikanisches Archiv*. Neue Folge, Jahrgang 14, Heft 2: 215-261.
- Hager, Stanton. (1985). "Places of the Looking Glass. Borges's Deconstruction of Metaphysics", en: Robert A. Collins/Howard Pearce D./Eric Rabin. (eds.). *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors*. London: Greenwood Press. pp. 231-238.
- Hanke-Schäfer, Adelheid. (1999). *Jorge Luis Borges zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Homenaje a Jorge Luis Borges, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. No. 505-507, julio-septiembre 1992.
- Hutchon, Linda. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York/London: Routledge.
- Iberoromania* 1975, 3 (Nueva Serie). Dedicado a Jorge Luis Borges.
- Jehmlich, R. (1980/ 21985). "Phantastik - Science Fiction - Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung", en: C. Thomsen/J. M. Fischer. (eds.). *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. pp.11-33.
- Jorge Luis Borges zum Hundersten*, en: *Akzente*. (1999). Heft 4.
- Juarróz, Roberto. (1964). "Adrogué. Borges et les périphéries", en: *L'Herne*. 194-195.
- Kockelkorn, Anke. (1965). *Methodik einer Faszination: quellenkritische Untersuchungen zum Prosawerk von Jorge Luis Borges*. München (tesis de doctorado).
- Levine, Suzanne Jill. (1990). "Borges and Emir. The Writer and His Reader", en: Edna Aizenberg. (edra.). *Borges and His Successors. The Borgian Impact on Literature and the Arts*. Columbia and London: U. of Missouri Press. pp. 122-127.
- Maxence, Michel. (1964). "Avant-Propos", en: *L'Herne*. 1-3.
- McHale, Brian. (1984). "Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing", en: Niggstisch, Karl-Joseph. (1976). *Metaphorik und Polarität im Weltbild Jorge Luis Borges*. Göppingen : Kümmerle.
- Olea Franco, Rafael. (1993). *El otro Borges, el primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega, Julio. (1977). (ed.). "40 Inquisiciones sobre Borges", en: *Revista Iberoamericana*, Nos. 100-101.



- Orthel, Hans-Josef. (1987). "Das Lesen – ein Spiel. Postmoderne Literatur? Die Literatur der Zukunft", en: *Die Zeit* 17: 59.
- O'Sullivan, Gerry. (1990). "The Library Is In Fire: Intertextuality in Borges and Foucault", en: Edna Aizenberg. (edra.). *Borges and His Successors. The Borgian Impact on Literature and the Arts*. Columbia and London: U. of Missouri Press. pp. 109–121.
- Rapaport, Herman. (1990). "Borges, De Man, and the Destruction of Reading", en: Edna Aizenberg. (edra.). *Borges and His Successors. The Borgian Impact on Literature and the Arts*. Columbia and London: U. of Missouri Press. pp. 139–154.
- Ricardou, Jean. (1964). "The God of the Labyrinth", en: *L'Herne*. 125–126.
- Rincón, Carlos. (1989). "Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: Perspectivas del arte narrativo latinoamericano", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, 29: 61–104.
- , (1992). "Metaficción, historia, postmodernismo: A propósito de *El General en su Laberinto*", en: *Nuevo Texto Crítico*, 5, 9–10: 169–196.
- , (1994). "Die neuen Kulturtheorien: Vor-Geschichten und Bestandsaufnahme", en: Birgit Scharlau. (ed.). *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr. pp. 1–35.
- , (1995). *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en Latinoamérica*. Bogotá: Ed. Univ. Nacional.
- Rodríguez Monegal, Emir. (1955). "Borges: teoría y práctica", en: *Número* 27, 124–157.
- , (1972). "Borges: the Reader as Writer", en: *TriQuarterly* 25: 102–143.
- , (1974). "Borges, a Reader", en: *Diacritics* 4: 41–49.
- , (1975). "Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos", en: *Otros Mundos, Otros Fuegos. Memorial del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. East Lansing: P U Michigan State University. pp. 25–37.
- , (1976). "Borges: Una teoría de la literatura fantástica", en: *Revista Iberoamericana* 42: 177–189.
- , (1976a). "Borges y la 'nouvelle critique'", en: Alazraki, Jaime. (ed.). *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus. pp. 276–287. (anteriormente en 1972 en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, núm. 80, julio-septiembre).
- , (1981). *Borges*. Paris: Seuil.
- , (1985). "Borges & Derrida: boticarios", en: *Maldoror* 21: 123–132.
- , (1985a/1990). "Borges and Derrida. Apothecaries", en: Edna Aizenberg. (edra.). *Borges and His Successors. The Borgian Impact on Literature and the Arts*. Columbia and London: U. of Missouri Press. pp.128–138.
- Schäfer, Adelheid. (1973). *Phantastische Elemente und ästhetische Konzepte im Erzählwerk von J. L. Borges*. Frankfurt am Main: Humanitas.
- Scholes, R./Rabkin, E. S. (1977). *Science Fiction: History, Science, Vision*. New York: Oxford UP.
- Special Issue on Borges of Magazine Littéraire*. No. 148 (May 1979): 27–28.
- Stark, John O. (1974). *The literature of exhaustion. Borges, Nabokov, and Barth*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil/Points.
- Toro, Alfonso de. (1990). "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana)", in: *Acta Literaria* 15, 71–100. Reimpreso en:
- , (1991). *Revista Iberoamericana* 155–156: 441–468.
- , (1996). "Die Postmoderne und Lateinamerika", en: E. Höfner/K. Schoell. (eds.). *Erzählte Welt: Studien zur Narrativik in Frankreich, Spanien und Lateinamerika. Festschrift für Leo Pollmann*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 259–299.
- , (1992). "El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizomadeconstrucción)", en: K. A. Blüher/A. de Toro. (eds.): *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 145–184.



- , (1994). “Borges y la ‘simulación rizomática dirigida’: percepción y objetivación de los signos”, en: *Iberoamericana*, 18. Jahrgang, Nr. 1, 53: 5–32.
  - , (1994a). “Die Wirklichkeit als Reise durch die Zeichen: Cervantes, Borges und Foucault”, en: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 2, Band 39: 243–259.
  - , (1995). “Jorge Luis Borges. The Periphery at the center/The Periphery as Center/The Center of the Periphery: Postcoloniality and Postmodernity”, en: Fernando de Toro/Alfonso de Toro. (eds.): *Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 11–45.
  - , (1998). “Überlegungen zur Textsorte ‘Fantastik’ oder Borges und die Negation des Fantastischen. Rhizomatische Simulation, ‘dirigierter Zufall’ und semiotisches Skandalon”, in: Elmar Schenkel/Ludwig Stockinger/Wolfgang F. Schwarz/Alfonso de Toro. (eds.). *Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 11–58.
  - , (1999). “Borges/Derrida/Foucault: *Pharmakeus/Heterotopia* o más allá de la literatura (‘hors-littérature’): Escritura, fantasma, simulación, máscaras, carnaval y ... Tlön/Atlön, Ykva/ Uqbar, Hlaer, Janr, Hró(n)ir, Ur y otras cifras”, en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro. (eds.). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y Saber en el siglo XX*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 129–153.
  - , (1999a). “Paradoja o rizoma? Transversalidad y escriptibilidad en el discurso borgesiano”, en: A. de Toro/F. de Toro (eds.): *El siglo de Borges. Retrospectiva – Presente – Futuro*. Frankfurt am Main: Vervuert vol. I, pp.170–200.
  - , (2001). “Das Jahrhundert von Borges: der postmoderne und postkoloniale Diskurs von Jorge Luis Borges”, en: *Svět literatury* 21–22: 83–113.
  - , (2001a). “Reflexiones sobre el subgénero fantástico. La literatura virtual o Borges y la negación de lo fantástico. Simulación rizomática. Azar dirigido y skándalon semiótico”, en: *Studi di Letteratura Hispano-Americana* 33: 105–151.
  - , (2001b). “La ‘literatura menor’, concepción borgesiana del ‘Oriente’ y el juego con las referencias. Algunos problemas de nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges”, en: *Iberoromania* 53: 68–110.
  - , (2002). “The Foundation of Western Thought in the twentieth and twenty-first centuries: The postmodern and the postcolonial discourse in Jorge Luis Borges”, en: Block de Behar, Lisa (ed.) *Semiotica*. Berlin: Mouton de Gruyter. pp. 67–94.
  - , (2005). “Borgesvirtuell. Der Schöpfer digital-virtueller Medien und der Vielen-Welten-Theorie. Schrift – Wahrnehmung – Verdichtung – Implosion – Ausdehnung. Die navigierende Enzyklopädie oder The Navigation of the User in the Web”, en: U. Felten (edra.) *Estrategias intermediales en la historia de los medios hispanoamericanos: Rupturas e intersticios*. Bielefeld: Script Verlag (en prensa).
  - , (2005). „*Borgesvirtual*. El creador de los medios virtuales-digitales y de la teoría de Diversos mundos Escritura – percepción – comprensión – implosión – expansión. La enciclopedia navegante o The Navigation of the user in the web”, en: A. de Toro. (edr.). *Jorge Luis Borges. Juegos transmediales: literatura – ciencia – filosofía.*: Frankfurt. Vervuert (en prensa).
- Trachtenberg, Stanley. (1985). *The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*. New York: Greenwood Press.
- Updike, John. (1976). “El autor bibliotecario”, en: Alazraki, Jaime. (ed.). *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus. pp. 152–169.