

Alfonso de Toro

*Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar
Universität Leipzig*

**JORGE LUIS BORGES O LA LITERATURA DEL DESEO:
DESCENTRACIÓN – SIMULACIÓN DEL CANON Y
ESTRATEGIAS POSTMODERNAS**

Para C. S.

A book is a physical object in a world of physical objects. It is a set of dead symbols. And then the right reader comes along, and the words –or rather the poetry behind the words, for the words themselves are mere symbols– spring to life, and we have a resurrection of the word. I must confess that I think a book is really not an immortal object to be picked up and duly worshiped, but rather an occasion for beauty. (J. L. Borges, *This Craft of Verse* 2000: 4, 10)

Aber wie ist es mit einem Kanon für die Literatur? Kann man da eine verbindliche Liste, ob nun kurz oder lang, überhaupt in Erwägung ziehen? Nein, das kann man nicht, denn Literatur, wie wir sie hier verstehen, ist Kunst – und die Kunst ist frei. (Marcel Reich-Ranicki, www.derkanon.de/index2/ranicki_kanon.html)

1. Observaciones prologómenas

La construcción y divulgación de un canon literario, sea éste en el contexto de las literaturas nacionales o de la literatura universal, provoca hasta hoy fuertes debates ya que representa algo elitista, lo más eximio de la literatura de una cultura como así también la inmortalidad de los autores. Todo esto constituye a su vez el prestigio de un país como nación cultural.

Se argumenta que el canon en el nivel de las literaturas nacionales contribuye o se presta para la construcción de las identidades nacionales y está relacionado con aspectos del poder cultural institucional, de la conciencia y orgullo de los valores de una nación, de un continente o de una cultura determinada. Colegios y universidades, por ejemplo, imponen un canon en sus listas de autores y obras de lectura obligatoria para exámenes.

Mientras que los autores y las obras que incorporan el canon constituyen la cúspide de la cultura, los que quedan excluidos parecen caer en un grupo de segunda categoría. Términos como ‘elite’, ‘eximio’ o ‘segunda categoría’ son el producto de una

selección a priori, la mayoría de las veces sobre la base de criterios arbitrarios y puramente subjetivos que no alcanzan a tener una legitimación lógica ni científica, pero que son formulados de tal forma, como lo hemos experimentado en el debate que provocó en Alemania la antología de Marcel Reich-Ranicki, *Der Kanon. Die deutsche Literatur*.

Mas, un debate científico fundamental respecto al canon ya se ha llevado a cabo a más tardar con el discutido y fascinante libro de Harald Bloom *The Western Canon* (²1995), y su renovación con el libro de Dietrich Schwanitz, *Bildung. Alles was man wissen muss*, un debate que, por lo demás, se viene dando desde la *Poética* de Aristóteles y que en cada época se reinicia en el contexto de la discusión de los “anciens et modernes”, ya sea con el “*dolce stilo novo*” proclamado por Dante o con Speroni Sperone en *Questione delle lingue*; con la Pléiade con du Bellay, *La Defense et l'Illustration de la langue françoise*; con *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega; con la concepción de “*drame*” de Hugo en su *Préface de Crowmell*; con la obra de Borges en los años veinte y treinta (por ejemplo con *El tamaño de mi esperanza*, *Inquisiciones*, *El idioma de los argentinos*, *Evaristo Carriego*) o con la *Nouvelle Critique* y el *nouveau roman* en Francia o la ‘nueva novela’ en Latinoamérica. En todos estos casos siempre se trató de la construcción de paradigmas y de la imposición de un determinado concepto de literatura, esto es, de un canon.

El canon literario está del mismo modo estrechamente relacionado con las diversas escuelas literarias y estéticas (realismo, naturalismo, surrealismo, expresionismo, realismo mágico; todas ellas quieren imponer un canon...) y con las teorías literarias tales como el formalismo ruso, el estructuralismo, la hermenéutica, la estética de la recepción..., lo cual es típico particularmente en Francia. El canon literario está especialmente ligado a la recepción y discusión sobre obras precedentes y el caso de Borges es en este aspecto ejemplar. Este último se destaca porque hace confluír lo teórico y lo ficcional en su obra, parece estar siempre tratando problemas teóricos y del canon literario en su propia práctica literaria en cuanto cita cataratas de autores y obras, escribe ensayos sobre numerosos y muy diversos autores (Cervantes, Flaubert, Kafka, Berkeley, Leibniz, Schopenhauer, Chesterton, Wilde, Wells, Gibbon, James, Quevedo, de Quincey...) o sobre literatura, así en *El tamaño de mi esperanza*, *Inquisiciones*, *El idioma de los argentinos*, en *Evaristo Carriego*, en *Otras Inquisiciones*, en *Discusión* y, finalmente lo que resulta más evidente, edita antologías, por ejemplo la *Antología de la Literatura Fantástica* (con Bioy Casares y Silvina Ocampo) y su *Biblioteca personal*. Podríamos decir que toda la obra de Borges no es otra cosa que la lucha contra y por el canon, lo que Harald Bloom (²1995: 434) considera como la característica predominante de su práctica y concepción literaria: fuera de los laberintos – asevera Bloom– Borges es “the literary metaphycian of the age”.

Todas estas formas de práctica literaria conllevan, por lo general, una premeditada selección de autores y obras, es decir, a la formación de un canon. El término ‘canon’ es de por sí un término normativo. Sin entrar en este lugar al conocido debate de los defensores y detractores de un canon vigente, debemos constatar que también aquellos que reclaman cánones particulares como de la literatura gay, chicana o

afroamericana, repiten el mismo modelo al otro lado: operan con los procedimientos de selección, es decir, de exclusión e inclusión de autores y de obras.

El canon es empleado con diversas funciones, por ejemplo para establecer un orden cronológico o de temas o de regiones que sirven de base para las historias de la literatura.

El concepto formulado en el coloquio, dentro del cual se sitúa este trabajo, ha querido evitar un debate ideológico proponiendo otro camino: investigar las estrategias discursivas que producen los criterios para la formación o negación de un canon. Sabiendo que Borges con una gran risotada y sarcasmos no decía que sus textos eran el producto algo variado de sus lecturas, el propósito del coloquio y de este trabajo es intentar comenzar con un análisis sistemático de la recepción que hace Borges de sus lecturas y tratar de dilucidar según qué parámetros Borges elige sus autores y textos. Ésta es, obviamente, una empresa infinita y desalentadora desde su formulación. Preguntamos si Borges construye un canon partiendo de criterios generales o si éste es solamente la consecuencia de su gusto personal llegando a resultados muy variados. Naturalmente que las elecciones de las lecturas de Borges están estrechamente enlazadas con sus conceptos estéticos y con ello, sus lecturas informan sobre su propia escritura. Partiendo de esta premisa, se pueden formular las siguientes preguntas:

- ¿Tienen los autores seleccionados y las obras elegidas por Borges características en común?
- ¿Refleja su selección un concepto determinado de literatura?
- ¿Establece Borges un canon normativo?
- ¿Relativiza Borges todo tipo de canon al confrontar permanentemente a sus autores y textos atribuyéndoles valorizaciones y apreciaciones divergentes como en sus ensayos sobre Cervantes y Flaubert donde oscila entre la admiración y el escepticismo?
- ¿Cambia la recepción de sus lecturas a través de los años?
- ¿Qué función tienen las selecciones de autores y textos en Borges?
- ¿Contribuye Borges a algún tipo de canon para la construcción de las literaturas nacionales o universales tratadas por él?

El inevitable y tan citado y discutido Harald Bloom no nos da ni tampoco pretende dar en su libro criterios objetivos, representativos o al menos plausibles para la construcción del canon, ni siquiera para su propio canon. Lo que concluimos de su trabajo es que el canon está fundado en la recepción de obras precedentes (²1995: 6-7), en el almacenamiento de una selección de textos que por su propia energía estética sobreviven los siglos o caen en el olvido. La fuerza estética por su parte se origina a través de la originalidad que conduce a una selección de las obras que luego son almacenadas por la memoria (cfr. *ibíd.*: 17, 21, 24): “Cognition cannot proceed without memory, and the Canon is the true art of memory, the authentic foundation for cultural thinking” (*ibíd.*: 34). Al fin, el canon es el producto de una lucha por sobrevivir a través de los siglos y de batallas, ya que cada siglo y cada cultura selecciona de forma diferente:

The canon, a word religious in its origins, has become a choice among texts struggling with one another for survival, whether you interpret the choice as being made by dominant social groups, institutions of education, traditions of criticism [...]. (Ibíd.: 19).

El canon está pues –según Bloom– constituido por libros que han sobrevivido gracias a su propia fuerza, él entiende el canon como un fenómeno que se autogenera o regula y que el lector genial y preparado será el elegido para captar el verdadero canon. Los pocos conceptos operables que obtenemos de Bloom provienen en su totalidad de los conceptos de Borges, claro está que con finalidades y resultados muy distintos. Además, veremos que si obviamos la parte ideológica y altamente polémica de muchas de las observaciones de Bloom, sus conceptos muestran perspectivas bastante innovadoras que están encubiertas por sus provocantes aseveraciones.

También Borges es, por ejemplo, de convicción que “[a] lo largo del tiempo, nuestra memoria va formando una biblioteca dispar, hecha de libros, o de páginas, cuya lectura fue una dicha [...] que nos gustaría compartir” y agrega que “[l]os textos de esa íntima biblioteca no son forzosamente famosos” y que el “tiempo [...] revela su antología” (1988: iii, 20). Borges pone en claro, al contrario de Bloom, que *su* canon es producto del goce (“dicha”) y así arbitrario (“biblioteca dispar”, “íntima biblioteca”). Para Bloom, su canon es equivalente con el canon general, su canon es el canon de todos.

Por otra parte, es importante recalcar que a pesar de una fuerte intención universalizante, el canon no es para Bloom algo meramente normativo y prefigurado a priori, sino algo dinámico. Tampoco es algo que tenga que ver con ideologías morales, políticas o educacionales, ni que cumplir un propósito y una función. Bloom oscila entre ideología y conceptos operativos que se contradicen:

The Western Canon, despite the limitless idealism of those who would open it up, exists precisely in order to impose limits, to set a standard of measurement that is anything but political or moral. (Bloom ²1995: 33)

Todas estas funciones son externas al canon y se les atribuyen a posterior por grupos interesados. El canon según Bloom es el resultado de un fenómeno elitista, subjetivo e individual, de placer de un lector solitario cuyo juicio luego con los siglos de disputas y lecturas trasciende su estado subjetivo e individual para establecerse como matriz universal:

The canon, once we view it as the relation of an individual reader and writer to what has been preserved out of what has been written, and forget the canon as a list of books for required study, will be seen as identical with the literary Art of Memory, not with the religious sense of canon. (Ibíd.: 17)

Asimismo, Bloom agrega otros aspectos que merecen ser mencionados. Por ejemplo, el criterio de la “strangeness” que es “[...] a mode of originality that either cannot be assimilated, or that so assimilates us that we cease to see it as strange” (Ibíd.: 6). “Strangeness” es un “uncanny startlement rather than a fulfillment of expectations

[...] the ability to make you feel strange at home” o “of making as at home out of doors, foreign, abroad” (Ibíd.: 3).

Lo extraño, lo misterioso y el asombro son criterios que concuerdan con una literatura que Roland Barthes (1970) denomina “scriptible”, un criterio que entiende como un discurso, como un objeto de intercambio entre un destinador y un destinatario, como la práctica significativa de un proceso de producción de significación sin una estructura ya prefigurada, es decir, como un instrumento que produce y transforma la significación:

Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole conséquente [...] le texte scriptible, c’est nous en train d’écrire [...] le jeu [...] qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l’ouverture des réseaux, l’infini des langages. (Ibíd.: 11)

[...] les réseaux multiples et jouent entre eux, sans qu’aucun ne puisse coiffer les autres ; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ; où il n’a pas de commencement ; il est réversible ; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sur déclarée principale ; les codes qu’il mobilise se profilent à *perte de vue*, ils sont indécidables. (Ibíd.: 11-12)

Es decir, como el difícil acceso a la obra, su forma abierta que no termina de interpretarse. Su pluralidad nos hace sentirnos siempre en camino, o al menos incómodos de que otra vez se nos haya podido escapar algo.

Esta categorización se encuentra, por lo demás, estrechamente relacionada con el concepto de literatura de Borges cuando éste se refiere al *Quijote* de Cervantes:

Podría decirse que la literatura fantástica es casi una tautología, pero toda literatura es fantástica. [...] 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. (Borges 1985: 18)

Lo incómodo y lo extraño, el abismo y el asombro es aquello que Todorov (1970: 28-51; en especial 49) define como lo ‘fantástico puro’ y lo que hemos reformulado como una literatura de la ‘indecidibilidad’ o ‘anti-fantástico’ (A. de Toro 2001), como una literatura de la ausencia.

Estos términos se encuentran a la vez en estrecha relación histórico-semántica con los de “distanciamiento” en la tradición de los formalistas rusos (Sklovsky 1924/1971) donde el canon de la “evolución literaria” (Tynjanov 1924/1971) está constituido por obras que subvierten el canon anterior, siendo ésta otra de las condiciones para la constitución del canon según Bloom: “The West’s greatest writers are subversive of all values, both ours and theirs own” (1995: 28). La evolución literaria es el producto de un proceso de lectura que es capaz de absorber conscientemente lo leído y el producto de un proceso de recodificación, esto es, de superación de la tradición, no como ruptura, sino como ‘perlaboración’ (‘Verwindung’; vid. de Toro 1994)

Simply overwhelmed the tradition and subsumed it. That is the strongest test of for canonicity. Only a very few could overwhelm and subsume the tradition, and perhaps none now can. (Bloom²1995: 26)

El canon es pues el resultado dinámico de un proceso infinito de lecturas y reescrituras y precisamente en este aspecto se ve claramente cuánto le debe Bloom a Borges para la construcción de su libro: la conciencia de una lectura-reescritural que Bloom denomina “awareness” (ibíd.: 429), esa infinita transtextualidad o “plagiarisms”, como él lo llama, que hace a la literatura ser literatura y como consecuencia de ello un “perpetual challenge to universal performance and to criticism” (ibíd.: 3) donde ficción y metaficción, ensayo y teoría se confunden. El resultado es, puesto en otra terminología, un tipo de deconstrucción rizomática donde el simulacro es el principio de recepción y de recodificación, el simulacro que transforma lo fantástico en anti-fantástico, lo intertextual en anti-intertextual, lo referencial en autorreferencial.

Otra característica de la literatura canónica es –según Bloom– el “power of contamination” (ibíd.: 439), esto es, la capacidad de absorción de la literatura del pasado, la disponibilidad de ésta de dejarse recodificar y pasar así a ser canon. Se trata de la fuerza de irradiación. O dicho de otra forma: en el momento en el que el autor contemporáneo subvierte las obras de la tradición, las recodifica canonizándolas. El proceso de recodificación le atribuye a esta literatura el predicado de literatura selecta, universal e inmortal, que es digna de ser subvertida y ser parte del canon. Por otro lado, el lector-autor-recodificador es absorbido por esta literatura que se le escapa de su dominio dando paso al deseo infinito. Sin embargo, también el lector común queda atrapado en el deseo y en la angustia del deseo ya que trata de explicarse esa extrañeza monstruosa de la que hablaba Foucault (1966) con respecto a la escritura de Borges. Todo esto haría de la literatura recodificada una literatura sublime, representativa universal y, nacionalmente, una literatura de autores inmortales.

Fundamental en este proceso de la canonización es la pregunta: quién hace el canon y bajo qué premisas. Naturalmente que los lectores, las instituciones educativas, las editoriales, los críticos y hoy por hoy los medios masivos de comunicación tienen un papel determinante en la formación del canon. La cuestión se complica cuando se deben hacer explícitos los criterios.

Bloom agrega otro aspecto importante a los ya mencionados constituyentes para la formación del canon: la autocelebración o dicho de otra forma la autoescenificación de la propia escritura en relación con las lecturas realizadas que es otro término para denominar la capacidad metatextual de la literatura universal: “so that not the hero being celebrated but the celebration itself was hailed as immortal” (²1995: 19).

La escenificación de la propia escritura es una marca típica de la escritura de Borges en cuanto éste, también según Bloom, es quien “overtly absorbs and then deliberately reflects the entire canonical tradition” (ibíd. 432). Borges es el maestro de la absorción y subversión de Occidente en el siglo XX por excelencia e introduce la concepción de canon como discontinuidad y recodificación, criterio que también Bloom comparte:

Borges began to favor the view that canonical literature is more that a continuity, is indeed one vast view poem and story composed by many hands through the ages. (²1995: 437)

La grandeza de una obra es siempre el producto de infinitudes de otras como Borges asegura repetidamente (y Bloom confirma) en su famosa fórmula de escribir “notas sobre libros imaginarios”:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Faire Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Estas son *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* y el *Examen de la Obra de Herbert Quain* [...]. (1989 OC I: 429),

de tal manera que los originales nunca son los originales, lo que Bloom reproduce con las palabras:

Great writing is always rewriting or revisionism and is founded upon a reading that clears space for the self, or that so works as to reopen old works to our fresh suffering. The original are not original [...] but that pragmatism that the inventor knows *how* to borrow. (²1995: 10)

Borges invierte la línea tradicional que sugiere que los precursores crean a los autores modernos. Como sabemos, Borges en su artículo “Kafka y sus precursores” sostiene que son los autores del presente quienes en busca de sus precursores los crean (OC I, 1989: 712), lo cual es también sostenido por Bloom: “[...] or as I do, by late-coming authors who fell themselves chosen by particular ancestral figures” (ibíd.: 19). El acto de lectura es lo que “modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”, “[e]n esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres” (OC I, 1989: ibíd.) Borges lo demuestra, entre otros lugares, ejemplarmente en “Pierre Menard autor del Quijote” cuando dice que “[...] es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto [...]” (OC I, 1989: 450).

Un procedimiento favorito de Borges para subvertir el juego con la tradición es el comentario metatextual, es decir, las descripciones de obras de otros autores o de obras ficticias (Pierre Menard/Tsui Pên) para describir su propia obra.

Por esto, mi aproximación enfoca las preguntas: ¿qué tipo de obras elige Borges y por qué razones las elige, cómo las comenta?, para así dilucidar la pregunta general: ¿cuál es el canon de Borges? o ¿crea Borges un canon?

2. Borges y sus estrategias literarias

Resumamos unas cuantas premisas de base con respecto a mi acercamiento a la literatura de Borges:

- Borges practica una literatura deconstruccionista, rizomática y del simulacro, de la diseminación y del nomadismo;
- por consecuencia anti-intertextual; es una escritura anti-mimética y autorreferencial;
- por lo tanto anti-fantástica;
- Borges practica una literatura como reescritura de lecturas/relecturas, que podemos denominar ‘transversal’, de la ‘postergación infinita’ o de la ‘paradoja infinita’;
- así, tenemos una escritura como *perlaboración* (*verwindende Verarbeitung*), es decir, un permanente ‘desplazo’ y recodificación de significantes que funcionan como unidades de referentes o como marcas referenciales *simuladas*. El significante es enlazado en una estructura rizomática donde cualquier origen (*Ur*) y cualquier traza finalista (*telos*) se funden en una infinita pluralidad diseminante. En vez de una mimesis ordenada y embarazada de sentido se deriva una simulación que se establece como realidad o como una textualidad literario-ficcional, mas sin una realidad (referente) y sin una textualidad que opere como punto referencial: “Le simulacre n’est jamais ce qui cache la vérité – c’est la vérité que cache qu’il n’y en a pas. Le simulacre est vrai”, dice Baudrillard (1981: 9);
- Las literaturas del pasado son activadas por el autor Borges durante la lectura que realiza de éstas. Pero no se intenta, ni bajo el aspecto de la producción ni de la recepción textual, de adjudicarles a los textos citados un nuevo sentido para el presente, como así tampoco, de reinterpretarlos o reconstruirlos. Las lecturas llevan a productos radicalmente fragmentarios y que son base para un nuevo texto, que poco o nada tiene que ver con el sintagma empleado. En esta intersección entre lectura de un texto dado y su “transmutación” (término de Borges) radica el aspecto fundamental para la actividad literaria de Borges (vid más bajo).

Este tipo de procedimientos hace de Borges un anticanónico o un canónico postmoderno por excelencia en cuanto acuña una nueva forma de deconstrucción, esto es, el referente literario desaparece, incluso su origen motivante, produciendo un nuevo texto, al contrario de la forma en que procede Cervantes en *Don Quijote*, donde siempre está claro el referente literario. Borges no es, en su totalidad, un autor intertextual, sino que *imita* la intertextualidad, la cita, así como él cita la oposición ‘realidad vs. ficción’ o los procedimientos de la literatura fantástica. Los laberintos de Borges son estos laberintos de signos, de libros, con una infinidad de entradas y salidas.

Borges mismo se ha manifestado explícitamente sobre cuestiones canónicas. Borges es en principio un escéptico de los cánones y de sus implícitas jerarquías, es un magnífico ecléctico. Su eclecticismo radica en el infinito deseo que le produce la

lectura y su infinita variedad de formas y fórmulas que se reflejan tanto en sus elecciones y lecturas como en su escritura. Así asevera en una entrevista: “[...] ya cuando mi padre me dijo [...] que sólo leyera lo que me interesa, el creía que la literatura obligatoria es un error [...] que yo eligiera lo que quisiera [...]” (*Proa* CD-Rom). El productivo eclecticismo y la anticanonicidad de Borges se reflejan en su predilección de la enciclopedia como su “género preferido”:

[...] pero siempre hubo un género que me interesó más que ningún otro, la enciclopedia que para un hombre ocioso y un hombre [...] curioso como yo es la mejor lectura, porque uno busca lo que uno quiere, el campo es infinito, uno va descubriendo sus posibilidades. (*Proa* CD-Rom)

Detengámonos un momento en la enciclopedia. Ésta es el lugar de la memoria, es el lugar del ocio, de la libertad para satisfacer el deseo de la curiosidad, es el lugar del fragmento y de lo particular, pero a la vez de lo universal y de lo específico en doble sentido: primero en cuanto todo lo que allí se encuentra reunido debe estar contenido allí, lo contenido ha sido elegido, excluyendo otro y, segundo, pretende reunir –seleccionado– todo el saber universal. La enciclopedia es el micro mundo universal en relación con la biblioteca que forma un macro mundo mientras que la suma de las bibliotecas forman la infinitud de textos, el universo, el libro de arena, la esfera del Aleph. El ‘género’ de la enciclopedia le permite a Borges leer sin norma y apoderarse de fragmentos que luego deconstruye, desplaza o “transmuta” suplementariamente, recodifica y reinventa. Siendo la enciclopedia y la biblioteca una topografía abierta, Borges no tiene problemas de reunir en un mismo lugar, en el de su lectura y de su memoria, literatura local y extranjera deconstruyéndolas en un mismo acto de lectura. Borges crea una “literatura menor” –como lo he expuesto en otro lugar (A. de Toro 2001a)– reinventando tanto la cultura y literatura argentina y latinoamericana como la europea u otra. Un texto leído por Borges nunca queda en un estado supuestamente original, como presuntamente estaba escrito, su lectura transforma esos textos y por eso dice en “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw” (1989 *OC* I: 747):

[...] hacer de la metafísica y de las artes, una suerte de juego combinatorio. Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito.

[...]

El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual –ésta por ejemplo– como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil.

La “entonación”, la “memoria” es lo que marcará la lectura y el texto en un “diálogo [...] infinito” y que por ser infinito nunca se le podrá canonizar en forma estática. El diálogo se difunde a otros textos y estará contaminado de otras imágenes.

En la relación entre Borges y el canon se trata menos del problema de leer “clásicos” o “textos consagrados”, sino más bien de una actitud literaria, de una forma de concebir la literatura y la cultura, entendida como material para sí mismo, y el resultado es ese “diálogo infinito” o reescritura infinita. La confrontación de Borges con otros textos radica en no reproducirlos, su preocupación es escribir sin imitar los textos citados o canónicos, los modelos, quiere evitar caer en la trampa de la mimesis como es evidente en esa conocida fórmula de uno de los heresiarcas de Tlön: “Los espejos y la paternidad son abominables (fatherhood and mirrors are abominable) porque lo multiplican y lo divulgan” (1989 *OC I*: 432), que expresa exactamente esa angustia frente al canon de la que habla Bloom, ese horror a la repetición (cfr. A. de Toro 1994; 2001).

Si resumimos lo expuesto hasta el momento podemos concluir que para Borges no existen las literaturas nacionales o literaturas canónicas, sino literaturas que aprecia o que desprecia, no existen ni cánones mayores ni menores, sino el arbitrario criterio de su gusto, como Estela Canto (1989/1999: 221) constata:

En la Argentina las personas cultas tienden a pensar y sentir de acuerdo a cánones, en grupo. En el plano literario y artístico Borges era plenamente autónomo: sus gustos no tomaban en cuenta los valores establecidos.

El hecho de que Borges sea un “escritor menor”, en la *fisura*, en el *inbetween*, condiciona su escepticismo frente a los cánones de cualquier tipo, hace de la literatura un acto individual, un acto subversivo, revolucionario. De ahí que Borges mate al autor y lo reemplace por textos y liquide el centro, ya que todo centro reclama un origen, un autor y una norma.

Para Borges la literatura se resuelve en propuestas y preguntas y en la solución de éstas y lee una literatura a espaldas de la otra, contra la otra.

Desde sus primerísimos comienzos Borges inicia una empresa de recodificación, de transmutación, así en *Inquisiciones* (1925, reimpresión en 1994), *El tamaño de mi esperanza* (1926, reimpresión 1994) y *El idioma de los argentinos* (1928, reimpresión en 1994) (vid. A. de Toro 2001a).

En *Historia universal de la infamia* queda clara la estética de Borges y su concepción de canon, cuando escribe en el prólogo de 1935:

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Stenberg y tal vez de cierta biografía de *Evaristo Carriego*. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas (Ese propósito visual rige también el cuento *Hombre de la esquina Rosada*). [...]

En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores. Nadie me negará que las piezas atribuidas por Valéry a su pluscuamperfecto Edmond Teste valen notoriamente menos que las de su esposa y amigos.

Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual. (1989 *OC I*: 289)

Borges se declara “traductor y lector”, pero uno que realiza su propia traducción y lectura resultando así de ellas obras genuinamente suyas.

El eclecticismo es total y la escritura es el resultado de una lectura de diversos autores de cine y lo más sensacional de una biografía inventada por Borges mismo, *Evaristo Carriego*, un texto sobre un poeta popular “amigo y vecino”, “casi invisible” (Borges 1970/1999: 84-85) cuya referencia real comienza a desaparecer detrás del proceso de la escritura: “cuanto más escribía, menos [le] importaba [su] héroe” (ibíd.: 86). Parte de un lugar de la periferia de Buenos Aires, de los “tristes arrabales”, de un autor que muere a los veintinueve años y deja una sola obra. Durante el proceso de escritura la persona de Carriego desaparece cediendo el espacio a la metrópolis de Buenos Aires (“Había empezado a hacer una simple biografía, pero a mitad de camino me empezó a interesar cada vez más el viejo Buenos Aires”, ibíd.: 86). El estatus de “literatura menor” se articula en el aspecto de su recepción, ya que el libro fue un fracaso, porque el lector esperaba una biografía tradicional (ibíd.). He aquí el aspecto deconstruccionista, desterritorializador, desplazador y de negociación de la escritura de Borges que niega el origen. Esto lo confirma en el “Prólogo” a *Evaristo Carriego* cuando indica que “[a] esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo” (1989 *OC I*: 101). Borges hace en la “Declaración” una observación vital cómo él entiende el canon o el anticanon, digamos un tipo de literatura: primero declara que

Evaristo Carriego pertenecerá a la ecclesia visibilis de nuestras letras, cuyas instituciones piadosas –cursos de declamación, antologías, historias de la literatura nacional– contarán definitivamente con él. (*OC I*: 103)

A la vez piensa “también que pertenecerá a la más verdadera y reservada ecclesia invisibilis, a la dispersa comunidad de los justos” (ibíd.), es decir, a través de su texto, Evaristo Carriego pasará al canon argentino de la literatura, pero no será tan sólo parte de ese canon, sino del otro que está reservado a determinados y selectos lectores, que no están decepcionados por la carencia biográfica de Carriego, sino que se deleitan con un magistral texto sobre Buenos Aires y el tango, sobre la construcción de Buenos Aires à la Borges.

En el prólogo a *Historia Universal de la Infamia* de 1954 ofrece una serie de indicios sobre los criterios de su texto y por ende de la elección de sus lecturas. Los textos

Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en *falsear* y *tergiversar* (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias [...]. En su texto, que es de entonación orillera, se notará que he intercalado, algunas palabras cultas: vísceras, conversiones, etc. Lo hice, porque el compadre aspira a la finura, o [...] porque los compadres son individuos y no hablan siempre como el Compadre, que es una figura platónica.

Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la *vacuidad*. Tienen razón en lo referente a esa mínima parte del universo que es este libro. Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra *infamia* aturde en el título, *pero bajo los tumultos no hay nada*. No es otra cosa que *apariencia*, que una *superficie de imágenes*; por eso

mismo puede acaso agradar. El hombre que lo ejecutó era asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo; ojalá algún reflejo de aquel *placer* alcance los lectores. (1989 *OC* I: 291. Las itálicas son mías.)

Borges forma su literatura basándose en procedimientos desterritorializantes tales como ‘falsear’, ‘tergiversar’, ‘intercalar’ donde el contenido orillero (‘patíbulos’, ‘piratas’, ‘infamia’) no juegan un papel principal, sino su transportación, transmutación llevándolos a un nivel puramente literario o autorreferencial (‘pero bajo los tumultos no hay nada’), donde reina el placer estético (‘irresponsable juego’/‘el hombre que se entretuvo’).

La ‘infamia’ es la osadía del plagio, pero de un plagio especial, que ostenta y escenifica el préstamo, es un plagio descentrante, desplazante, esto es, tergiversador, subvertidor, recodificador y transmutador de los textos leídos. La ‘infamia’ es la creación de textos originales a espaldas de otros originales formando así una cadena infinita de textos, una red dialogizante.

3. Borges y el ANTi-canon: re-lecturas y re-escrituras infinitas

En la *Biblioteca personal* encontramos algunas pistas sobre las predilecciones literarias de Borges mas, por otra parte, no las consideramos como base para sacar conclusiones generales, sino como un primer paso. De la “Nota del Editor” (1988) sabemos que la editorial argentina Hyspamérica, que vende libros en quioscos de periódicos, le propone a Borges seleccionar cien libros que él considere imprescindibles. Borges se dedicó a esta tarea hasta su muerte poniendo y sacando autores y obras. Saca, por ejemplo, a Dante y a Shakespeare “por considerar que su inclusión hubiese sido demasiado obvia”, así el editor de este volumen de prólogos (Borges 1988: I; volveremos a este punto). Al final se editan tan solo 66 prólogos, correspondientes a setenta y cuatro de la serie (cuatro títulos se publican en dos tomos). Combina autores muy conocidos y otros casi desconocidos como siempre fue su costumbre de lector.

Otro problema de la *Biblioteca personal* radica en que muchísimos textos y autores que Borges siempre frecuentó no se encuentran en esta colección, faltan por ejemplo también Schopenhauer, Meuthen, seguramente por las mismas razones por las cuales no se incluyen Dante y Shakespeare.

¿Cuáles son los criterios que sacamos en limpio al recorrer los prólogos a sus textos elegidos?

- El gusto personal y la arbitrariedad de la selección. Borges se rige según su preferencia personal: “dos cosas –al menos– quedaron claras: que el criterio de conformación de esa biblioteca sería indiscutiblemente suyo” – nos dice el editor (lo cual no es un criterio objetivo, operable científicamente, pero un indicador);
- resultado del placer de la lectura

- memoria de sus lecturas (sin ningún orden ni de tipo cronológico ni sistemático clasificatorio);
- selección ecléctica.

La lista de autores habla por sí misma, se impone como principio de la disparidad: tenemos a literatos como Cortázar, Kafka, Chesterton, Lugones y Rulfo, Gide y Wells, y a filósofos como Papini, William James y Voltaire, historiadores de la antigüedad y modernos como Herodoto o Gibbon y matemáticos como Edward Kasner y James Newman. La lista abarca regiones y épocas, géneros y autores variadísimos y muy diversos.

Borges (1988: iii) en su propio prólogo general asevera que él se rige según la “belleza” de los libros y el goce que experimenta en la lectura, goce que él quiere ofrecer a los lectores. Para su elección no sigue sus “hábitos literarios”, ni una determinada tradición o escuela. Su principio es el de la “diversidad” y el del deseo, “la no saciada curiosidad que me ha inducido, y sigue induciéndome, a la exploración de tantos lenguajes y de tantas literaturas” (ibíd.). Heterogeneidad y subjetiva arbitrariedad son los principios de selección. Borges acentúa que “[e]sta serie de libros heterogéneos es, lo repito, una biblioteca de preferencias” con lo cual establece claramente que *el* o *un* canon no existe, éste es siempre parcial y por esto variable, lo que queda claro cuando consultamos el apéndice y vemos qué obras dejó fuera: R. C. Graham, Novalis, J. London, Esquilo, Bacon, Cicerón, Russell...

Pero naturalmente que los autores y obras que él menciona están fuertemente relacionados y sus “hábitos literarios” y predilecciones literarias –como veremos más adelante. Son autores y obras que Borges siempre leyó y comentó y las características que él aprecia en ellas, son las mismas que forman el paradigma de su propia escritura.

Ahora bien, ¿cuáles son los criterios “subterráneos” o los elementos que a Borges le producen curiosidad y placer y lo llevan a esta selección?

En el prólogo a *Casa tomada* de Cortázar reina el ‘asombro’: frente a personajes y acciones aparente y “deliberadamente trivial[es]” de la fábula se esconde un “terrible mundo, en que la dicha es imposible” (ibíd.: 10), donde se “juega con la materia de la que estamos hechos, el tiempo, los tiempos se “confunden” (ibíd.) y agrega que el cuento es irresumible. En los *Evangelios Apócrifos* hace resaltar que se trata de un texto “oculto” (“vedados al vulgo, los de lectura sólo permitida a unos pocos”, ibíd.: 11) que es una recodificación de los evangelios canónicos, una narración variada y no falsa de éstos: “Este libro no contradice a los evangelios del canon. Narra con extrañas variaciones la misma biografía. Nos revela milagros inesperados” (ibíd.: 12) (esto es lo que llamo deconstrucción y la perlaboración como un tipo especial de deconstrucción postmoderna). Con respecto a *América* y *Relatos breves* de Kafka, Borges resalta el poder de Kafka de recodificación, de “transmutar las circunstancias y las agonías en fábulas (ibíd.: 13); una actitud que es muy de Borges, cuando afirma la autonomía estética y autorreferencialidad de la literatura:

Creo que un escritor o todos los hombres pueden pensar que todo lo que le ocurre es un *instrumento*, todos esos casos le han sido dados para un fin, y esto tiene que ser mi fuerte [o suerte] en el caso de un artista. Todo lo que le pasa [...] las humillaciones, los bochornos, [...] todo eso le ha sido dado como *arcilla*, como *material* para su arte, [...] tiene que *abrochar* todo eso. Por eso yo hablé en un poema que el antiguo alimento de los héroes es la humillación, la desdicha, la discordia. Todo eso nos ha sido dado para que lo *transmutemos*, para que hagamos de las circunstancias de nuestra vida cosas eternas. (Video: *Borges el eterno retorno*. Las itálicas son mías.),

O

[...] mi destino era ante todo un destino literario, es decir, que me sucedieron numerosos casos muchas cosas malas y otras buenas, pero yo siempre sabía que todo eso luego se convertiría en palabras, que yo transmutaría en palabras. (*Proa* 1999a: CD-Rom).

Recalca también su “estilo límpido”, su capacidad de lector y la “intemporalidad” de su escritura que es su eternidad. En Chesterton apunta a la “simulación” y “lo visual” de su escritura, “lo sobrenatural y lo monstruoso” así como su capacidad de lector de Whitman y Stevenson; en W.W. Collins alaba la claridad de la trama policial y su capacidad de seducir al lector (ibíd.: 16), con respecto a Maeterlinck se refiere nuevamente al “asombro”, al “horror”, a “lo maravilloso” y la “parodia” (ibíd.: 18); en Dino Buzzati, a quien compara con Kafka, exalta lo fantástico y el método kafkiano (muy de Borges) de la “postergación indefinida y casi infinita” (ibíd.: 20); *Peer Gynt* de Ibsen lo califica como obra maestra del autor y una obra maestra de la literatura en general porque “todo en ella es fantástico” (ibíd.: 21); a Eça de Queiroz, lo considera “hombre de genio” (ibíd.: 24) y destaca lo fantástico y la imaginación como en los casos anteriores. A Lugones, Borges lo califica de gran lector y apunta a esa ambivalencia típica de los grandes autores y de las grandes obras, de que detrás de cada obra de Lugones haya “una sombra tutelar”, pero que “sólo Lugones pudo haber escrito esos libros, de fuentes tan diversas” (ibíd.: 25), es decir, hace resaltar ese “power of contamination”, esa ambivalencia entre recepción y subversión. En Gide subraya el aspecto metatextual de *Les faux Monnayeurs*. Allí diferencia Borges entre la obra de una época y la de un autor como criterio de su elección. En esto coincide Bloom con Borges en cuanto el poder estético de una obra, más allá de cualquier implicación histórica, social u política es lo que al fin determina que quede en su memoria de lector y pase a formar parte de su biblioteca personal, con la diferencia de que Bloom tiene la norma y Borges no. Su apreciación de Wells coincide con lo fantástico de otros autores y con una realidad gris y cotidiana semejante a la de Kafka. Su admiración por él es infinita: “Las ficciones de Wells fueron los primeros libros que yo leí; tal vez serán los últimos” (ibíd.: 30).

Todos estos libros tienen además la cualidad de ser transtextuales, de ser relectura de otros y sus referencias son explícitas. En Kasner y Newman Borges observa la alianza entre matemáticas e imaginación y su predilección por lo rizómico y la “banda de Möbius” en una fórmula casi exacta a la que se encuentra al comienzo de “El libro de arena”:

La línea, por breve que sea, consta de un número infinito de puntos; el plano, por breve que sea, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos. La geometría tetradimensional ha estudiado la condición de los hipervolúmenes [...] (ibíd.: 35).

En *El gran dios Brown*, *Extraño interludio* y *El luto le sienta a Electra* de O'Neill le place lo fantástico como instrumento "para renovar o innovar [...] la tradición, no servilmente remedada sino ramificada y enriquecida [...] en el dialecto de nuestro tiempo y variando un poco los nombres, antiguas fábulas helénicas ya dramatizadas por Sófocles [...]" (ibíd.: 37-38). En Melville aprecia lo "inexplicable", la intertextualidad y la anticipación de otros autores, las "sombras de Carlyle y de Shakesperae" (ibíd.: 41, 42) y "prefigura a Kafka". En Machen alaba "lo mágico y terrible", la simulación y el "juego de los espejos". En Gibbon le maravilla que la historia se transforme en una "populosa novela" (ibíd.: 57)....

Si resumimos estos ejemplos se perfilan algunos criterios que Borges aprecia para su elección. Le son muy caros, a saber, el asombro; lo oculto; la recodificación; el transmutar; la autonomía estética; la autorreferencialidad; el estilo límpido; la lectura; la intemporalidad; la simulación; lo sobrenatural; lo monstruoso; el asombro; lo maravilloso; la parodia; lo fantástico; la postergación indefinida/infinita; la imaginación; lo metatextual; el poder estético; lo transtextual.

Estos criterios son puramente literarios de tipo interno del gusto de Borges, como él mismo dice en su prólogo, y no un canon de jerarquías, un canon nacional o identitario u otro. Es un canon del deseo donde el proceso de canonzación, como lector curioso, nunca terminará de hacerse, lo hará y rehacerá mil veces. Es un canon, al fin, como lo pone Adriana López, "del goce" (2005) y no del "poder", es un canon que recupera libros a través de lecturas que serán base para otras lecturas y algunas reescrituras y por ello contradice el término de canon usual. Borges está creando permanentemente un anticanon.

Con esto, Borges echa abajo el concepto tradicional de canon que es jerárquico, autoritario, nacional, rígido y excluyente y con ello se diferencia, a pesar de ciertas coincidencias con Bloom, en forma fundamental del concepto de canon del crítico norteamericano que es excluyente. Mientras que cualquier persona con una educación literaria podría sin mayores problemas construir el canon de Bloom, el canon de Borges *es irrepetible* en su totalidad y, ésta es una diferencia fundamental entre el concepto de canon de Borges y los académicos usuales. Borges destruye el canon tradicional para construir un *canon del deseo, del gusto y del goce* de cada uno. Mientras el canon de Bloom es normativo, aunque no lo quiera ser, y presupone estructuras profundas determinadas, el de Borges es una *canon de lectores*, de un infinito número de lectores que no acepta esa escritura como origen, sino que la transfigura. Cada lector se construirá su canon. Borges no pretende dar fama o establecer reglas a priori, sino propone la *diversidad*. Borges quiere con su canon compartir el goce, el deseo, la curiosidad, el descubrimiento, quiere crear un mundo infinito, una red infinita de literatura. Bloom está empeñado en crear un macro canon de todos los tiempos para salvar los valores de la sociedad occidental y salvar el idealismo y la pureza estética. El

discurso de Bloom para la construcción del canon –como observa Adriana López (2005), aplicando el modelo semiológico de Barthes para el explicación de la construcción del mito– es el establecimiento de un supratexto canónico, “*Kanontext*”, esto es, la lista de los textos más su discurso, como una estructura y discurso mítico. Muy por el contrario de Borges. Éste comenta su texto sin una ideología evidente, en una forma económica absolutamente austera dentro de la estructura de la literatura misma. Mientras Bloom no explica ni legitima por qué Shakespeare es el más grande autor de todos los tiempos o porqué Dante y Kafka pertenecen a su canon fuera de operar con una catarata de términos valorizantes, Borges, muy por el contrario, trata de dar en cada caso alguna razón con lo cual *desmitifica* el canon, lo hace transparente y abierto y con ello relativo y cambiabile. Al respecto, Adriana López (2005) sostiene acertadamente:

El mito se da siempre bajo una falsa naturaleza de “virginidad”, confundiendo la utilidad con la naturaleza. El discurso del canon, como el mito, tiende al proverbio, a la universalidad, a la negación de la explicación, a una jerarquía inalterable del mundo. El principio del mito es transformar la historia, lograr que la historia no sea leída como móvil, sino como razón.

El discurso de Bloom sobre el canon es de naturaleza mesiánica, evangelizadora con el fin de salvar la cultura de una clase occidental, blanca y educada, que nada tenga que ver con multiculturalismo, con gays, negros y feministas, criterios que comparte con Huntington (2004) en su libro *Who are we?* donde niega que los EE.UU. sean un país multirracial, sino al contrario un país que viene de y tiene sus raíces en una sociedad de protestantes colonos anglosajones:

Second, the ideologies of multiculturalism and diversity eroded the legitimacy of the remaining central elements of American identity, the cultural core and the American creed.

[...]

There is no Americano dream. There is only the American dream created by an Anglo-Protestant society. Mexican-Americans will share in that dream an in that society only if they dream in English. (2004: 18; 256)

Para Bloom los detractores del canon tradicional representan “the School of Resentment” o “Literature of Resentment”:

“Idealism”, concerning which one struggles not to be ironic, is now the fashion in our schools and colleges, where all aesthetic and most intellectual standards are being abandoned in the name of social harmony and the remedying of historical injustice. Pragmatically, the “expansion of the Canon” has meant the destruction of the Canon, since what is being taught includes by no means the best writers who happen to be women, African, Hispanic, or Asian, but rather the writers who offer little but the resentment they have developed as part of their sense of identity. There is no strangeness and no originality in such resentment; even if there were, they would not suffice to create heirs of the Yahwist and Homer, Dante and Shakespeare, Cervantes and Joyce. (1995: 7)

El canon occidental representa un universalismo unitario donde se niega la diferencia. Muy por el contrario es el caso de Borges: éste está muy consciente de este rasgo mitológico y autosuficiente en la determinación de textos canónicos cuando en el prólogo a su *Biblioteca personal* nos dice sutilmente:

Los profesores, que son quienes dispensan la fama, se interesan menos de la belleza que de los vaivenes y en las fechas de la literatura y en el prolijo análisis de los libros que se han escrito para ese análisis, no para el goce del lector. (1988: iii)

Por esto, Borges no está tampoco ligado ni ideológica ni normativamente al concepto de distanciamiento como criterio selectivo, éste se da, Borges no lo impone como canon. El canon del deseo o del goce no se establece frente a una jerarquía donde el texto antiguo en su carácter, muchas veces fundacional, tiene una función normativa más alta que la actual. Bloom pone a Shakespeare en lugar más alto de su jerarquía, en el centro y luego ubica a los otros autores en torno a este modelo. Borges subvierte este modelo en cuanto la obra leída adquiere su vida y lugar en la memoria en cuanto, él, Borges lector, la activa y la renueva con su lectura. Borges no crea un canon establecido por la historia, sino más bien es fiel a su lema, según el cual cada autor produce sus antecesores. Es así como Borges crea su canon.

En “Jardín de senderos que se bifurcan” esto queda muy claro, cuando el secreto de la obra de Ts’ui Pên se descubre cuando se abandona la lectura tradicional, el principio jerárquico del árbol genealógico, el principio de la herencia:

Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores. Esas conjeturas me distrajeran; pero ninguna parecía corresponder, siquiera de modo remoto, a los contradictorios capítulos de Ts’ui Pên. (OC I, 1989: 477).

El sistema binario jerárquico de una lectura tradicional, lineal como herencia de “padres a hijos” y causal no funciona, el principio de reproducción, sea de confirmación o de exclusión no revela el secreto de la obra, sino el principio de la bifurcación infinita: “En todas las obras, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras” (ibíd.). Esto es la simultaneidad ya representada en la esfera del Aleph o en la arena que corre, es la oscilación de múltiples posibilidades:

[...] en la del casi inextricable Ts’ui Pên opta –simultáneamente– por todas. 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.

[...]

Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. (OC I, 1989: 478, 479).

La lectura es libre a una infinidad de posibilidades de selección, de combinación, de desenlace como en el “Libro de arena”:

No puede ser, pero *es*. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número. (1989, *OC II*: 69)

Borges desmistifica en sus lecturas los textos canónicos, se trate de la Biblia o de la filosofía, en cuanto no se concentra tan sólo en su mensaje religioso o filosófico, sino más bien en su estrategia literaria (o estética, en la terminología de Bloom), como lo vemos en la archiconocida fórmula de que “la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, 1989 *OC I*: 436) o en el prólogo a los *Evangelios Apócrifos* (en *Biblioteca personal* 1988: 11-12) donde no le interesa el aspecto religioso aún no codificado, sino cómo se genera lo mágico, lo extraño y el asombro basado en la intersección Dios/hombre:

Leer este libro es regresar de un modo casi mágico a los primeros siglos de nuestra era cuando la religión era una pasión. Los dogmas de la Iglesia y los razonamientos del teólogo acontecerían mucho después; lo que importó al principio fue la nueva de que el Hijo de Dios había sido, durante treinta años, un hombre, un hombre flagelado y sacrificado cuya muerte había redimido a todas las generaciones de Adán. (ibíd.: 11)

O en el “Epílogo” de *Otras Inquisiciones* (1989 *OC I*: 775) donde declara explícitamente su interés por lo estético en los textos religiosos y filosóficos. Además concibe el canon no como algo elitista, sino colectivo:

Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los caláneos trabajos de este volumen.

Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravillosos.

La Biblia es para Borges el libro de los libros y un libro arbitrario, un gran palimpsesto:

La Biblia, cuyo nombre griego es plural, significa los libros. Es, de hecho, una biblioteca de los libros fundamentales de la literatura hebrea ordenados sin mayor rigor cronológico y atribuidos al Espíritu. (1988: 47)

Borges se deshace del canon y de una intertextualidad prefigurada a priori, comete un parricidio de la tradición-literaria-padre, es la finalización de la división texto/lector, textos canónicos/no-canónicos, es el parricidio por medio de la “trasmutación” o recodificación, es el evitar hacer de libros espejos “que divulgan y multiplican”, es el promover la diseminación, contaminación y la diferencia, lecturas que se pierden en una traza infinita: el principio es una paradoja como Borges nos dice en el epílogo de “El libro de arena” en relación con “El otro”: “Mi deber –dice Borges– era conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y lo bastante parecidos para ser uno” (1989 *OC II*: 72). A través de la lectura, en un momento determinado, esa repetición, esa duplicación ya no es la repetición o duplicación, reproducción de un *Urtext*, sino su aniquilación. Así, en la fórmula de uno de los heresiarcas de Tlön

ya citada más arriba lo abominable de los espejos es que reproducen. En “La esfera de Pascal” leemos: “Quizás la historia universal es la historia de la diversa *entonación* de algunas metáforas” (1989 *OC I*: 638; mis itálicas).

De decisiva importancia son en nuestro contexto algunas frases de Borges en “Sobre los clásicos” donde él se opone a una concepción tradicional de lo clásico (o del canon que en este caso son sinónimos) y relativiza sus propias elecciones:

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían. Para los alemanes y austriacos el Fausto es un obra genial; para otros, una de las más famosas formas del tedio, como el segundo Paraíso de Milton o la obra de Rabelais. Libros de Job, la Divina Comedia, Machbeth (y para mi, algunas sagas del Norte) prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente. Una preferencia bien puede ser una superstición.

[...] Clásico ni es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgida por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad (en *Otras Inquisiciones*, 1989 *OC I*: 773),

y remata con la aseveración no ontológica sino pragmática de que:

La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas. (Ibíd.)

Términos como “urgir”, “leer con previo fervor”, “misteriosa lealtad” revelan una valorización. “Urgir” insinúa arbitrariedad, “leer con previo fervor” apunta a una predisposición y “misteriosa lealtad” a una decisión normativa; todas están sometidas al vaivén del tiempo y las preferencias, al fin, se revelan como meras supersticiones. Con esto Borges pone una vez más en claro que la construcción del canon es una decisión institucional, cultural nacional ya que no tiene que ver con los “méritos” de una obra, sino con la política cultural de un país. La indiferencia de Borges frente a los cánones institucionalizados y su eclecticismo literario la podemos ver, por ejemplo, en los recientemente editados *Textos recobrados 1931-1955* (2001; *Notas sobre el Quijote* ibíd.: 252) donde acepta que en el imaginario colectivo el Quijote y Sancho seguirán viviendo, aunque un incendio destruyese todas las bibliotecas, y que junto con ellos existirán “Sherlock Holmes, Chaplin, Mickey Mouse y tal vez Tarzán”.

Para Borges no existe un canon atemporal, y por esto continuo a través de los siglos, sino el canon resulta de un acto de comunicación relacional entre texto y lector. Este es el lugar de la determinación (cfr. también Adriana López 2005).

Bibliografía

Obras

- Borges, Jorge Luis. (1926/1994). *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis. (1970/1999). *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Borges, Jorge Luis. (1982). “Jorge Luis Borges habla del mundo de Kafka”, en: Franz Kafka. *La metamorfosis*. Traducción de Nérida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Orion. pp. 5-28.
- Borges, Jorge Luis. (1983). “Suplemento Centenario del nacimiento de Franz Kafka”, en: *El País* 3/7/: 3.
- Borges, Jorge Luis. (1985). “Jorge Luis Borges. Coloquio”, en: *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela. pp. 13-36.
- Borges, Jorge Luis. (1985/1999a). “Palabras de Borges”, en: *Gente*. Entrevista de Raúl Burzaco. Edición Especial y Video. Buenos Aires: sin editorial.
- Borges, Jorge Luis. (1988). *Biblioteca personal (prólogos)*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis. (1989). *Obras Completas*. Vol. I-III. Buenos Aires: Emecé. (Abreviamos con *OC*).
- Borges, Jorge Luis. (1999). *Borges el eterno retorno. Homenaje a Jorge Luis Borges 1999. Centenario de su Nacimiento*. Video (OCA. Musimundo). Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- Borges, Jorge Luis. (1999a). “Borges: Cien años”, en: *Proa* (tercera época). No. 42, Julio/Agosto (con entrevista de Borges en CD-Rom).
- Borges, Jorge Luis. (2000). *This Craft of Verse*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Borges, Jorge Luis. (2001). *Textos recobrados 1931-1955*. Barcelona: Emecé.

Crítica

- Barthes, Roland. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- Baudrillard, Jean. (1981). *Simulacre et simulation*. Paris: Galilée.
- Bloom, Harold. (1995). *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*. New York: Reverhead Books.
- Canto, Estela. (1989/1999). *Borges a contraluz*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Foucault, Michel. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Huntington, Samuel. (2004). *Who are we? The Challenges to American's National Identity*. New York: Simon and Schuster.
- López, Adriana. (2007). *Esa moneda que no es nunca la misma. El canon Literario y Jorge Luis Borges*. Hildesheim: Olms. (En prensa).

- Reich-Ranicki, Marcel. (2002-2004). *Der Kanon. Die deutsche Literatur. Romane, Erzählungen, Dramen*. Frankfurt am Main: Insel.
- Reich-Ranicki, Marcel. “Brauchen wir einen Kanon?” en: www.derkanon.de/index2/ranicki_kanon.html.
- Sklovsky, (1924/1971). “Die Kunst als Verfahren”, en: J. Striedter. (ed.). *Russischer Formalismus*. München: Wilhelm Fink. pp. 393-431.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil/Points.
- Toro, Alfonso de. (1994). “Borges y la ‘simulación rizomática dirigida’: percepción y objetivación de los signos”, en: *Iberoamericana*. 18, 1, 53: 5-32.
- Toro, Alfonso de. (1997). “Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea. Postmodernidad, Postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica”, en: Alfonso de Toro (ed.). *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves Reflexiones sobre la cultura latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. pp. 11-50. También en: “The Epistemological Foundation of the Contemporary Condition: Latin America in Dialogue with Postmodernity and Postcoloniality”, en: Richard A. Young (ed.). (1997). *Latin American Postmodernisms*. Postmodern Studies 22. Amsterdam/Atlanta: Rodopi. pp. 29-51.
- Toro, Alfonso de. (2001). “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 Litteratura Hispano-Americana*. 33: 105-151. También en: Elmar Schenkel et alli (eds.). *Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 11-58. Reimpreso en: *Litteraria Pragensia*, vol. 13, 25 (2003): 93-137.
- Toro, Alfonso de. (2001a). “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: *Revista Iberoromania* Heft 53: 68-110.
- Toro, Alfonso de. (2002). “Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Hacia la literatura medial-virtual”, en: Alfonso de Toro (ed.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra. Literatura – Ensayo – Filosofía* Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. pp. 135-155
- Tynjanov, Jurj. (1924/1971). “Das literarische Faktum”, en: J. Striedter (ed.). *Russischer Formalismus*. München: Wilhelm Fink. pp. 393-431.
- Tynjanov, Jurj. (1927/1971). “Über die literarische Evolution”, en: J. Striedter (ed.). *Russischer Formalismus*. München: Wilhelm Fink. pp. 433-461.