

COLLOQUIA

Sobre algunas
ficciones del
hacedor

Edición de
Eduardo Ramos-Izquierdo
Gerardo Centenera



Comité scientifique :

Trinidad Barrera, Universidad de Sevilla

Steven Boldy, Cambridge University

László Scholz, Université Eötvös Lor nd

Saül Sosnowski, University of Maryland

Illustration de couverture : Cadran chiffrant de Giambattista della Porta (*De Furtivis Literarum Notis*, 1563) et Gerardo Centenera

Maquette : Gerardo Centenera et Jérôme Dulou.

Mise en pages : Claudia Chantaca et Sofía Mateos

En application des articles L. 122-10   L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l' diteur. Droits réservés.

  2017, Eduardo Ramos-Izquierdo

ISSN : 2605-8723

Índice

En el umbral: otras líneas	5
Sobre algunas ficciones del hacedor	7
La invención de un libro: <i>Ficciones</i> <i>Rafael Olea Franco</i>	9
El funcionamiento genérico en <i>Ficciones</i> y el nacimiento de una nueva forma de literatura fantástica <i>Annick Louis</i>	23
“El jardín de senderos que se bifurcan”: el héroe en la encrucija- da de la ficción y de la historia <i>Guadalupe Fernández Ariza</i>	41
“El fin”: la muerte de Martín Fierro <i>Susanna Regazzoni</i>	61
Sueño y literatura como modelos de pluralización de las (re-) lec- turas en <i>Ficciones</i> y <i>El hacedor</i> <i>Roland Spiller</i>	73
Testimonios	89
Una rosa para Borges <i>Luisa Futoransky</i>	91
“Una suerte de eternidad”. Entrevista de Jorge Luis Borges <i>Luisa Futoransky</i>	95
Bibliografía	103
Index nominum	109
Index rerum	115

EN EL UMBRAL: OTRAS LÍNEAS

Quisiera evocar en la obra de Borges la particularidad de su *polifonía*: en cada nueva lectura descubrimos alguna voz que nos permite otra lectura.

Afortunada iniciativa en esta ocasión de los responsables de las oposiciones universitarias francesas por haber seleccionado en los tres últimos años dos volúmenes fundamentales de Borges (*Ficciones* y *El hacedor*) para los respectivos programas de los estudiantes avanzados. Esto nos motivó a organizar actividades académicas que, sin perder de vista una finalidad pedagógica, abrieron las puertas a la participación de destacados especialistas borgianos a nivel internacional.

En particular, recordemos una jornada de estudios organizada por el *Séminaire Amérique Latine* en la Salle des Actes de la Sorbonne, seguida por otras dos realizadas en el ámbito del Instituto de la rue Gay-Lussac. El presente volumen publica una selección de las ponencias leídas en estas jornadas y otros textos: un ensayo y otros testimonios.

En el primer artículo, Rafael Olea Franco nos propone un análisis de la práctica estructural de Borges al constituir sus libros reuniendo textos escritos y publicados de manera autónoma, lo que le permite un examen de algunas estrategias autorales como la inscripción de textos en otros contextos genéricos y los juegos con los planos espaciotemporales. Annick Louis, a su vez, estudia la relación entre las concepciones genéricas borgianas y el surgimiento de una nueva forma de literatura fantástica en *Ficciones* partiendo de la hipótesis principal de que la experimentación genérica de Borges está estrechamente vinculada a los me-

dios de publicación primeros de sus textos (*Sur, La Nación*) y a la recepción de su obra.

Los siguientes artículos proponen lecturas de dos relatos particulares de *Ficciones*. Guadalupe Fernández Ariza presenta un análisis de “El jardín de senderos que se bifurcan” en el que muestra su retórica de composición simétrica, sus artificios singulares y el orden y la selección de sus imágenes, lo que le permite articular una alegoría de los temas de la identidad y del tiempo, y tratar la melancolía del héroe. Susanna Regazzoni, por su parte, estudia a partir de “El fin” la importancia esencial de la lectura en la obra de Borges al examinar las relaciones intertextuales entre dicho relato y otros dos textos: el inagotable *Martín Fierro* y la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”.

Last but not least, Roland Spiller nos ofrece un último eslabón de la parte académica con su artículo sobre la importancia de lo onírico en los dos volúmenes borgianos en los que nos señala cómo en Borges el sueño es sinónimo de ficción, para después examinar su valor fundador y plurifuncional en tres ejemplos de *El hacedor*.

Concluimos el volumen con dos contribuciones de Luisa Futoransky en la sección de “Testimonios”: un texto de homenaje a Borges en el que fluye la poesía y una entrevista que le hizo al apreciado autor durante alguna estancia en el Japón.

Quisiera expresar mi profunda gratitud a las personas que han colaborado en la edición de este libro. Agradezco a Gerardo Centenera el montaje inicial del volumen y, de manera muy especial, al grupo de jóvenes doctorandos que han descubierto el gusto y las sutilezas de la revisión y de la edición: a Karla Calviño, Enrique Martín Santamaría, Raquel Molina, y Diana Paola Pulido por las diversas etapas de lectura y relectura del manuscrito; y a Sofía Mateos por la minuciosa elaboración de los índices y la revisión final.

ERI

SOBRE ALGUNAS FICCIONES DEL HACEDOR

La invención de un libro: *Ficciones*

Rafael Olea Franco

El Colegio de México

rolea@colmex.mx

Resumen: Mediante el análisis de *Ficciones* (1944), obra compuesta por *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y la nueva sección “Artificios”, muestro una práctica común de Borges: forjar libros sumando textos escritos y publicados de manera autónoma. Examinó algunas de las estrategias autorales, como la inscripción de los textos en otro contexto genérico y los juegos con los planos espaciotemporales.

Palabras clave: Borges, *Ficciones*, *Jardín de senderos*, artificios, reescritura

Resumé : A travers l’analyse de *Ficciones* (1944), œuvre qui réunit *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) et la partie “Artificios”, je montre une pratique ordinaire de Borges : façonner des livres en réunissant des textes écrits et publiés séparément. J’étudie quelques stratégies de l’auteur, telles que l’appartenance de ces textes à un contexte génériquement différent et ses jeux avec les schémas spatio-temporels.

Mots-clés : Borges, *Ficciones*, *Jardín de senderos*, artifices, réécriture

Abstract: In analysing *Ficciones* (1944), which comprises *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) and the new section “Artificios”, I show one of Borges’ common practices: the forging of books by joining together autonomous texts. I examine some of his authorial strategies, such as his insertion of texts in a different contextual genre and how he plays with time-space frames.

Key words: Borges, *Ficciones*, *Jardín de senderos*, artificios, rewriting

Empiezo con una afirmación que en principio parecería paradójica: en sentido estricto, Jorge Luis Borges casi nunca escribió un libro, pues la mayoría de los volúmenes que durante décadas aparecieron bajo su nombre no respondieron a una concepción unitaria e integral, sino que más bien se formaron mediante un proceso acumulativo. Esta práctica de escritura y difusión fue común en el autor desde la década de 1920 y hasta su etapa de madurez, como lo comprueba el reiterado testimonio oral de María Kodama, quien cuenta cómo Carlos Frías, el editor de Emecé, alentaba a Borges para que reuniera en nuevos libros los textos independientes que iba escribiendo sin un propósito unitario. El caso de *Ficciones*, cuyo colofón reza que fue impreso el 4 de diciembre de 1944, no fue distinto.

Cabe recordar, en primer lugar, que la obra está formada por dos partes: *El jardín de senderos que se bifurcan* y “Artificios”. Escribo con cursivas la primera de ellas porque originalmente fue un libro autónomo presentado por el escritor al Premio Nacional de Literatura del trienio 1939-1941 (por ello en el colofón se puso la sospechosa fecha de impresión del 30 de diciembre de 1941, o sea, apenas en el límite legal para concursar, pese a que en la página de derechos de autor se establece como “copyright” el año de 1942). “Artificios”, en cambio, es tan sólo el rótulo de la segunda parte de *Ficciones*, aunque en su prólogo individual (al que me referiré más abajo), Borges se refiere a ella como si se tratara de un libro: “Aunque de ejecución menos torpe, las piezas de este libro no difieren de las que forman el anterior” (*Obras completas I* 1996 483¹). Si bien esto ha provocado esporádicas confusiones entre algunos críticos, cabe deducir que el autor usa aquí el término “libro” en su sentido clásico: cada una de las partes que forman una obra.

Creo que una breve reflexión sobre los títulos de estas secciones resulta ilustrativa. En general, un fuerte indicio de que una obra se configuró de manera paulatina es el hecho de que su título retome el de uno de los textos incluidos, como sucede con *El jardín de senderos que se bifurcan*, homónimo del famoso relato. En cambio, la sección denominada “Artificios”, así como su derivación inmediata, *Ficciones*, no repiten el de ninguno de los textos. En su libro *Umbrales*, Gérard Genette retoma la idea de Hoek, quien sostiene que los títulos aluden al sujeto o al objeto

¹ De ahora en adelante aludo a esta obra con la abreviatura OC.

de los textos, pero difiere de su terminología, por lo cual enuncia una primera tipología, al dividirlos en temáticos (dirigidos al sujeto) y remáticos (centrados en el objeto) (*Umbrales* 69-70). Por mi parte, yo propongo una simple perspectiva tradicional: los títulos suelen remitir al personaje, a la trama o al lugar donde ésta se desarrolla, con sus múltiples variantes y combinaciones, pues no son categorías excluyentes; pero también pueden referir a cuestiones de orden metaliterario (como diríamos ahora), desde la clasificación genérica, por ejemplo, “Cuentos”, hasta la indicación de la naturaleza ficcional de los textos, como sucede en “Artificios” y en *Ficciones* (denominación esta última de inmediato éxito en Hispanoamérica, rasgo visible en el hermoso título de Juan José Arreola: *Confabulario* (1952). En suma, Borges quiso marcar con certeza el carácter ficcional de su libro, y no sólo en el título, sino en los textos mismos; así, en “La muerte y la brújula”, relato en principio adscrito al cuento policial, un género con hondas relaciones con el realismo, el narrador de pronto expresa “Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego riachuelo de aguas barrosas, infamado de curtiembres y de basuras” (*OC I* 504). Es obvio que él no quería que los lectores olvidaran la condición básica de “irrealidad” que prima en el arte literario (no en balde *Cuentos de irrealidad* fue una de las opciones barajadas en 1940 para lo que a la postre sería la *Antología de la literatura fantástica*, exitosa compilación preparada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo).

Ahora bien, la precisión cronológica puede ser más que un simple dato para ordenar los textos, como ilustro enseguida con otra obra del autor. Durante una entrevista radiofónica a Borges realizada en francés en la década de 1960, Georges Charbonnier comentó que la palabra *Enquêtes*, título de un libro de ensayos del escritor argentino, sonaba muy fuerte en esa lengua; ante esta observación, el autor explicó:

También en español, créame. *Es el título de un libro de juventud. No creo que más adelante hubiera escogido un título tan extraño.* Cuando jóvenes tendemos al barroquismo, buscamos la sorpresa, y como no estamos muy seguros de los propios medios, buscamos sorprender en todo. Una vez apareció el libro, la gente se acostumbra a ese título, pero cuando apareció en Buenos Aires, todo el mundo encontró que era un título muy sorprendente, anormal,

para decirlo de una vez por todas (*El escritor y su obra* 10. Las cursivas son mías).

Al igual que hubiera sucedido con cualquier interlocutor, Charbonnier no pudo seguir la línea insinuada por Borges, pues ignoraba un dato que éste no le proporcionó, y del cual incluso sospecho que el propio escritor no fue consciente en ese momento. Este dato es que mientras Charbonnier se refería a *Otras inquisiciones*, obra de 1952 cuya traducción al francés se llamó simplemente *Enquêtes* (1957), la respuesta de su interlocutor aludía más bien a *Inquisiciones*, libro original de 1925 que era desconocido por casi todos los lectores de entonces porque Borges había prohibido su reimpresión (por cierto que gracias a la autorización de María Kodama, desde la década de 1990 *Inquisiciones* ha vuelto a circular). No obstante ese rechazo casi inmediato de Borges, más de veinticinco años después *Inquisiciones* le proporcionó el nombre de su más conocida colección de ensayos, con un adjetivo añadido: *Otras inquisiciones*. Como Borges expresa en la cita, *Inquisiciones* fue la obra de un joven que, en una de sus típicas prácticas iconoclastas del período, desde la portada misma buscó deslumbrar a sus probables lectores con una palabra que tuviera un doble significado; en su sentido etimológico primigenio, “inquisición” significa indagación o búsqueda, pero también remite a la tristemente célebre Santa Inquisición de la corona española, como se especifica en el breve prólogo de *Inquisiciones*, donde el autor declara: “Éste que llamo *Inquisiciones* (por aliviar alguna vez la palabra de sambenitos y humareda) es ejecutoria parcial de mis veinticinco años” (*Inquisiciones* 5).

En cuanto a *Ficciones*, su portada original indicaba, inmediatamente después del título y entre paréntesis, el período de creación de los textos: (1935-1944), dato que se eliminó a partir de la segunda edición. Aunque una década de escritura implica un largo período, el libro también exhibe una relativa unidad. Esto se debe a que, *grosso modo*, sus catorce textos (ocho de la sección *El jardín de senderos que se bifurcan* y seis de “Artificios”) fueron generados bajo un mismo impulso creativo, en donde se hermanaban las dos tendencias globales de la narrativa de Borges: los temas de carácter cosmopolita y la tradición de la literatura gauchesca.

La primera parte de *Ficciones* reprodujo en su orden primigenio los ocho textos del libro de 1941 *El jardín de senderos que se bifurcan*. Cinco de

ellos habían sido publicados en la revista *Sur* entre mayo de 1939 y abril de 1941; los dos últimos, “La biblioteca de Babel” y “El jardín de senderos que se bifurcan”, no tuvieron difusión previa; sin embargo, como un antecedente del primero es el ensayo “La biblioteca total”, publicado por *Sur* en agosto de 1939; el único de los textos de la compilación de 1941 sin antecedente alguno sería “El jardín de senderos que se bifurcan”; quizá por ello cerraba el volumen y le otorgaba su título.

Me he referido al origen de siete de los ocho textos del libro de 1941, pero me falta mencionar “El acercamiento a Almotásim”, cuyo texto indicaba al final la fecha de su elaboración: 1935. “El acercamiento” había sido difundido primero en 1936, dentro de la compilación de ensayos *Historia de la eternidad*. Con ese texto, Borges demostró que la definición genérica de un escrito no sólo depende de sus rasgos intrínsecos, sino también de su colocación estratégica al lado de otros textos, los cuales pueden operar un proceso de “contaminación” genérica sobre él; como se sabe, el propio Bioy Casares encargó a un librero inglés la novela *The Approach to Almotasim* de la cual se hablaba en esa falsa reseña, que junto con “El arte de injuriar” había clausurado un libro de ensayos donde todos los autores y obras citados no eran ficticios (a mi entender, más que atribuir un descuido a Bioy Casares, habría que alabar la eficacia de los recursos usados por Borges para engañar a sus lectores).

En 1941, “El acercamiento a Almotásim” se colocó entre el texto inaugural, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, y “Pierre Menard, autor del Quijote”, con los que posee enormes semejanzas. La escritura de “Pierre Menard” forma parte del proceso de convalecencia de Borges, quien había estado en el hospital debido a una septicemia provocada por un accidente (como se representa ficcionalmente en el cuento “El Sur”, del que hablaré más abajo). Varias veces Borges fabuló que “Pierre Menard” había sido un ejercicio innovador en su escritura, forjado por su deseo de incursionar en un género nuevo para él; de esa manera, el probable fracaso podría adjudicarse a falta de experiencia y no al hecho de que el accidente hubiera mermado sus habilidades creativas; por ello afirmó que “Pierre Menard” había sido su primer y exitoso ejercicio en un género desconocido, basado en la mención de autores y obras ficticios. Sin embargo ese lugar le corresponde a “El acercamiento”, el cual, por cierto, fue el primer texto suyo traducido al francés, pues la versión

preparada por Néstor Ibarra (« L'approche du caché ») fue publicada por la poco conocida revista *Mesures* en abril de 1939. De hecho, en el escrito autobiográfico redactado en 1970 por Borges (al alimón con Norman Thomas Di Giovanni) para la edición en inglés de una selección de sus textos, él aceptó que había sido injusto con “El acercamiento a Almotásim” al no reconocerle su estatuto fundacional:

Quienes leyeron “El acercamiento a Almotásim” lo tomaron en serio, y uno de mis amigos llegó a solicitar la compra de un ejemplar en Londres. No fue hasta 1942 cuando lo publiqué abiertamente como cuento, en mi primera colección de cuentos, *El jardín de senderos que se bifurcan*. Quizás he sido injusto con ese texto; ahora me parece que pronostica y hasta fija la pauta de otros cuentos que de alguna manera me estaban esperando, y en los que luego se basaría mi reputación como cuentista (*Un ensayo autobiográfico* 76).

Ahora bien, la presencia de “El acercamiento” en *Ficciones* fue efímera, pues sólo formó parte de la primera y la segunda ediciones del libro (esta última de 1956, con una reimpresión en 1958, dentro de la colección de obras completas de Borges difundida por Emecé en volúmenes individuales). A partir de 1974, con la aparición del grueso volumen de tapas verdes titulado *Obras completas*, “El acercamiento” desapareció de *Ficciones*. Iba a decir que ese texto “se reintegró” a *Historia de la eternidad*, pero en realidad nunca salió de este volumen, porque durante varios años, entre las décadas de 1940 y 1950, fue leído en dos libros y contextos diferentes, lo cual derivaba en su adscripción genérica al ensayo o a la narrativa. Eduardo Ramos-Izquierdo ha estudiado las variantes de “El acercamiento” en las distintas ediciones; algunas de ellas son de mero carácter estilístico, pero otras tienen mayor trascendencia, pues se modificaron varias referencias intertextuales. Por cierto que Ramos-Izquierdo señala, en nota a pie de página, un hecho curioso: en la edición francesa de las obras “completas” de Borges de la famosa colección Pléiade, a cargo de Jean-Pierre Bernés, hay dos versiones diferentes de “El acercamiento” (*Contrapuntos analíticos* 21).

En cuanto a la sección “Artificios”, en 1944 ésta no contaba con los nueve textos que ahora conocemos, sino tan sólo con seis escritos, que habían sido difundidos por la revista *Sur* y por el diario *La Nación*, entre mayo de 1942 y agosto de 1944. Si a ello se suma que, según he dicho,

la mayoría de los textos de la primera parte también aparecieron en la revista *Sur*, se deducirá que esta circulación previa en la revista literaria más prestigiosa de la época y en el periódico con mayor arraigo, creó un clima de recepción propicio para el volumen de 1944; es decir, en realidad muchos lectores conocían casi todos los textos del libro antes de su aparición dentro de una obra unitaria.

En cierta medida, el éxito de *Ficciones* completó el proceso de “desagravio” al escritor iniciado en julio de 1942 por la revista *Sur*, donde en una sección con ese título, numerosos intelectuales (Eduardo Mallea, Pedro Henríquez Ureña, Eduardo González Lanuza, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, etcétera) aportaron breves aunque elogiosos comentarios sobre Borges, a quien no se le había concedido ninguno de los tres lugares del Premio Nacional de Literatura por su libro de 1941 *El jardín de senderos que se bifurcan*. Además, en el mismo año de 1944, la recientemente creada Sociedad Argentina de Escritores (SADE) concedió su premio de honor a Borges. En síntesis, en apenas un lapso de dos años se percibía que el futuro de la literatura argentina no estaba en el arte realista (e incluso folclórico) que había sido premiado, sino en una nueva modalidad, cuyo representante más visible era el propio Borges, pese a que la recepción de su obra no haya sido unánime.

En efecto, las opiniones positivas sobre la calidad estética de la compilación fechada en 1941 no fueron generalizadas. En 1942, el jurado había decidido conferir el primer premio (hubo también segundo y tercer lugar) al ahora desconocido escritor Eduardo Acevedo Díaz (hijo), cuya novela *Cancha larga* recibió el calificativo de “indiscutiblemente argentina” por parte de Roberto Giusti, quien defendió así la decisión del jurado del cual había formado parte:

Se nos ocurre que quizás quienes se decidan a leer el libro hallen esa explicación en su carácter de literatura deshumanizada, de alambique; más aún, de oscuro y arbitrario juego cerebral...”, luego de lo cual, con un tono rimbombante, él acudía a esta demagógica invocación nacionalista: “...el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino, en esta hora del mundo [la Segunda Guerra Mundial], con el galardón de la mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia...” (“Los premios nacionales de literatura” 115).

Los calificativos endilgados por Giusti contra Borges —cuya literatura juzgaba como “deshumanizada”, “bizantina”, “cerebral”, “exótica”, “decadente”— no eran novedosos en Argentina: *mutatis mutandis*, algunos habían sido emitidos desde finales de la década de 1920 y principios de la siguiente. En última instancia, el juicio de Giusti confirmó las sabias prevenciones de Bioy Casares al reseñar *El jardín de senderos que se bifurcan* en julio de 1942 en la revista *Sur*:

Borges emplea en estos cuentos recursos que nunca, o casi nunca, se emplearon en cuentos o en novelas. No faltará quien, desesperado de tener que hacer un cambio en su mente, invoque la división de los géneros contra este cambio en las historias imaginarias... Estos ejercicios de Borges producirán tal vez algún comentarador que los califique de juegos. ¿Querrá expresar que son difíciles, que están escritos con premeditación y habilidad, que en ellos se trata con pudor los efectos sintácticos y los sentimientos humanos? (“Jorge Luis Borges” 62-63).

En ese momento, Borges, más civilizado, y tal vez más haragán (como dijo juguetonamente en el prólogo de *El jardín de senderos* para justificar la escritura de notas sobre libros imaginarios), no entró en la polémica. Pero en 1945 se refirió al asunto en la posdata de su ilustre narración “El Aleph”, texto que también apareció por vez primera en la revista *Sur*. Ahí aludió al incidente con una sana y sabia ironía (que incluso le permitió reírse de sí mismo en ese Borges ficticio que absurdamente intenta seducir a la mundana Beatriz Viterbo regalándole libros suyos que permanecerán intonso); al ridiculizar a Carlos Argentino Daneri, quien con trozos de su incoherente e inconcluso poema “La Tierra” consigue el Segundo Premio Nacional de Literatura, el narrador, autoidentificado como Borges, dice que ese personaje “se ha consagrado a versificar los epítomes del doctor Acevedo Díaz” (OC I 627). Con el calificativo de “doctor” y no de “escritor” que endilga a Acevedo Díaz, el narrador practica con eficacia el delicado “arte de injuriar”, pues recordemos que en el ensayo homónimo, Borges afirma: “Mencionar los sonetos *cometidos* por el *doctor* Lugones, equivale a medirlos mal para siempre, a refutar cada una de sus metáforas” (OC I 419).

Como se puede deducir de lo hasta aquí expuesto, me he detenido en estos pormenores para mostrar cómo la composición de *Ficciones*, así

como sus secuelas, son previas y posteriores al año 1944 estampado en su colofón. El proceso de formación del volumen culminó *a posteriori*, en 1956, cuando en la segunda edición el autor decidió sumar tres textos, en este orden: “El fin”, “La secta del Fénix” y “El Sur”. “El fin” había sido publicado en *La Nación* el 11 de octubre de 1953; “La secta del Fénix” en la revista *Sur* en septiembre-octubre de 1952, y el cuento “El Sur” de nuevo en *La Nación*, el 8 de febrero de 1953. A riesgo de ser farragoso, he indicado las fechas originales de publicación porque demuestran que Borges no siguió un orden cronológico para su inclusión. Aunque es imposible saber hasta qué punto fue él consciente de las semejanzas entre el texto de apertura y el de cierre de su libro *Ficciones* tal como ahora lo conocemos, sin duda Michel Lafon acierta cuando anota, en su valiosa edición de dos manuscritos de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “El Sur”, que hay coincidencias en ambas ficciones: el libro de *Las mil y una noches* y la zona de Adrogué, las cuales además operan como *leitmotiv* de varios de sus textos (*Deux fictions* 24-25).

Tanto “El fin” como “El Sur” implican una puesta al día de las relaciones de Borges con la literatura gauchesca, que expongo brevemente. Con “El fin” el autor continúa la escritura del *Martín Fierro*, de José Hernández, para el cual propone un cierre definitivo, tanto desde el punto de vista textual como argumental. Por ello en su cuento, el personaje Martín Fierro muere acuchillado por el hermano del moreno que había sido asesinado por Fierro siete años antes; de este modo, Fierro perece dentro de la ley del ejercicio de la violencia individual que le había marcado la primera parte del poema épico de Hernández. Borges no sentía estimación plena por la segunda parte del *Martín Fierro* porque consideraba que su autor no había respetado la naturaleza de su protagonista; para él, la segunda parte del *Martín Fierro* estaba llena de “sarmientismo”, como expresó desde 1926 en un comentario sobre *La tierra púrpura*, de Guillermo Enrique Hudson, incluido en su libro *El tamaño de mi esperanza*: “[José Hernández] no alcanzó a morir en su ley y lo desmintió al mismo Fierro con esa palinodia desdichadísima que hay al final de su obra y en que hay sentencias de esta laya: ‘Debe el gaucho tener casa / escuela, iglesia y derechos’. Lo cual ya es puro sarmientismo” (*El tamaño de mi esperanza* 34). En suma, por razones literarias pero también ideológicas, Borges siempre valoró mucho más *El gaucho Martín Fierro*, publicado en 1872, que *La vuelta de Martín Fierro*, emitida en

1879. En particular, le irritaba que el protagonista de la segunda parte esté contaminado por los ideales de “progresismo” (es decir, la doctrina liberal) que propiciaron la desaparición del antiguo mundo criollo del gaucho en la segunda mitad del siglo XIX. Asimismo, él expresa un implícito juicio estético: al “desmentir” a su protagonista, Hernández dañó la congruencia interna de su obra. De igual manera, una de las lecturas probables de “El Sur” muestra cómo los códigos decimonónicos de civilización y barbarie, esenciales para la literatura gauchesca, se combinan en Juan Dahlmann, bibliotecario ciudadano (como Borges) que, en un acto de exultante felicidad, decide arriesgarse a una muerte casi segura en el entrevero de una pelea a cuchillo en el campo, inducido, más que forzado, a aceptar el duelo por un gaucho extático y mítico que le arroja un arma para que se defienda.

Ahora bien, fiel a su temprana costumbre de querer dirigir la recepción de su obra mediante elementos paratextuales, Borges precede las dos partes de *Ficciones* con sendos prólogos. El primero está datado: “Buenos Aires, 10 de noviembre de 1941”; en él emite la sorprendente clasificación de sus textos en dos desiguales rubros: policiales (clasificación que tan sólo se aplicaría a “El jardín de senderos que se bifurcan”) y fantásticos (todos los demás, incluyendo “Pierre Menard” y “El acercamiento”). Cuando después se eliminó de esta sección “El acercamiento”, también desapareció su mención en el prólogo; además, se borró la indicación de lugar y fecha del prólogo.

El prefacio de “Artificios”, fechado “Buenos Aires, 29 de agosto de 1944”, tiene una sola página, compuesta por un párrafo largo y otro muy breve. En el párrafo largo, se mencionan apenas dos textos: “La muerte y la brújula” y “Funes el memorioso”; de este último sólo se dice que es “una larga metáfora del insomnio”; en cambio, se demora en idear variantes para “La muerte y la brújula”, jugando con la posibilidad de que los crímenes reales y supuestos sean computados por años (o tal vez por siglos) y acontezcan en diferentes países. En el párrafo breve, Borges elaboró el censo de los escritores que leía con fervor: Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton, León Bloy.

En la segunda edición (1956), este prólogo creció. En primer lugar porque al finalizar su descripción de “La muerte y la brújula”, añadió esta pregunta retórica: “¿Agregaré que los Hasidim incluyeron santos y

que el sacrificio de cuatro vidas para obtener las cuatro letras que imponen el Nombre es una fantasía que me dictó la forma de mi cuento?” (*Ficciones* 1956 15). En segundo lugar, porque se sumó una extraña posdata; la califico como extraña porque si bien se indica que es una “Posdata de 1956”, a la vez se la coloca como segundo párrafo, es decir, en medio de los dos párrafos de la versión previa. Se trata de una breve pero sustanciosa descripción de los tres relatos añadidos: “El fin”, “La secta del Fénix” y “El Sur”. Entre otros aspectos, afirma que su función autoral en “El fin” tan sólo consistió en desentrañar lo que estaba implícito en un libro famoso, o sea, el *Martín Fierro*; destaca, asimismo, su juicio de que “El Sur” acaso sea su mejor cuento (nótese la atenuación típicamente borgeana, pues en sus ensayos el autor no suele ser contundente, sino más bien “conjetural”, como él mismo habría dicho).

El proceso de formación de *Ficciones* no se limita a la supresión o adición de textos (y con ello de significados) en las sucesivas ediciones. Hay un caso emblemático de la escritura de Borges al que deseo referirme: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que había tenido dos apariciones públicas antes de su inclusión en el libro de 1941 titulado *El jardín de senderos que se bifurcan*. La primera fue en mayo de 1940, en el número 68 de la revista *Sur*; la posdata de “Tlön” estaba fechada en 1947, por lo cual más bien sería una “futurodata”; además, el lector encontraba en ella esta sorprendente frase: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de *Sur*” (*Sur* 42); pero resulta que el número 68 de la revista era el mismo que el lector tenía en sus manos, por lo cual no se trataba de la “reproducción” de un texto previo sino del propio “original” (si es que en la obra de Borges puede usarse esta escurridiza palabra); la referencia bibliográfica es entonces una autorreferencia, pues no existen dos textos sino uno solo. En el segundo caso, la posdata inicia: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*” (*Antología* 84); o sea que en la *Antología* de 1940 se dice que se reproduce el texto de la *Antología* de 1940. En suma, Borges se tomó la molestia de actualizar un juego literario que resulta paralelo a una de sus recurrentes preocupaciones posteriores: el texto contenido dentro del texto, el mapa cuya perfección y exactitud es tan grande que incluye al mapa mismo. Idealmente, las ediciones futuras de “Tlön” tendrían que haber proyectado la posdata hacia el futuro para construir una autorreferencia que simulara dos textos: el original y su reproducción. Sin embargo,

si bien tanto en el libro de 1941 como en el de 1944 se dejó la anómala fecha de 1947 para la posdata, el texto especificaba que se reproducía el artículo anterior tal como había aparecido en la *Antología de la literatura fantástica*, con lo cual la referencia remitía, ahora sí, a otro texto; lo ideal hubiera sido que la posdata de *Ficciones* afirmara que reproducía el texto aparecido en *Ficciones*. Actualizar sin límite la posdata resultó imposible porque se requería de un riguroso y desgastador proceso de revisión; pero esto es secundario, ya que lo importante es restituir la intencionalidad primigenia del texto para percibir los profundos alcances de la literatura borgeana, pues mediante lo que parece ser un simple juego literario, la posdata de “Tlön” intenta derruir las categorías de espacio y de tiempo que estructuran nuestra percepción común de la realidad;² se trata, sin duda, de uno de los objetivos centrales de su literatura, como se deduce de la pesimista pero lúcida reflexión con que concluye “Nueva refutación del tiempo”:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (OC II 148-149).

Habría otra razón, más pedestre pero de sentido común, para no introducir más cambios en las versiones de los textos de 1944: la utilización de la misma matriz tipográfica para la primera parte del volumen, pues una somera revisión visual muestra que para elaborar las dos edi-

² Hay, además, un sutil escepticismo respecto del concepto de originalidad, paralelo al que Borges construye en “Examen de la obra de Herbert Quain”, donde al describir los ocho relatos del supuesto libro *Statements* de Quain, afirma: “Del tercero, ‘Dim swords’, yo cometí la ingenuidad de extraer ‘Las ruinas circulares’, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*” (*El jardín de senderos que se bifurcan* 92). Por cierto que en 1944, el título del relato de Quain supuestamente “plagiado” por Borges se convierte en “The Rose of Yesterday”.

ciones se usó el mismo tipo de letra y la misma distribución de la caja tipográfica. Esto no es extraño, porque la editorial Sur se encargó de imprimir tanto *El jardín de senderos que se bifurcan* en 1941 como *Ficciones* en 1944.

Para concluir, quiero hablar de un último detalle: un descuido tipográfico que se ha perpetuado. Como todos los lectores recuerdan, “Tlön” se inicia con la discusión entre un Borges y un Bioy Casares ficticios sobre una posible trama novelesca, mientras pasan unos días en una quinta de Ramos Mejía. Bioy recuerda entonces la famosa frase de que “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (*OC I* 431), cuya autoría adjudica a uno de los heresiarcas de Uqbar, según el registro de *The Anglo-American Cyclopaedia* en la entrada “Uqbar”. La consulta de los volúmenes XLVI y XLVII (en números romanos) de la enciclopedia que está en la quinta de Ramos Mejía resulta infructuosa. No obstante, en el segundo párrafo el narrador dice que Bioy Casares, de regreso en Buenos Aires, ha encontrado un ejemplar del volumen XLVI de la enciclopedia, el cual contiene cuatro páginas adicionales que corresponden al artículo sobre la región llamada Uqbar.

Pues bien, en las versiones del cuento de 1940, 1941, 1944 y 1956, todas las veces que se menciona el volumen de la enciclopedia se le asigna el número XLVI. Sin embargo, a partir del segundo párrafo de la edición de las obras completas de 1974, un tipógrafo piadoso o quizá ignorante de la numeración romana cambió este número por XXVI. Esta errata pasó airosa a la edición de las obras completas de Borges en 4 volúmenes de la década de 1990, e incluso a la muy reciente versión de esta serie en 2009, que se anunció como edición crítica, pero en donde no hubo un cotejo de todos los testimonios ni un registro de variantes (aunque debe reconocerse que Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, los editores, aportan útiles notas explicativas).

Imagino que más de un crítico ha buscado el sentido último y profundo de esta variante (es decir, en la versión actual, primero se habla del volumen XLVI y después del XXVI), pero lamentablemente no pasa de ser una errata. Con sutil ironía, Borges se rio de los críticos que asignaron un significado trascendente a las cifras que él usó en la “Biblioteca de Babel” para clasificar los libros de ese acervo infinito, pues él tan sólo había acudido a la clasificación que aprendió cuando fue

tímido empleado de la Biblioteca Municipal Miguel Cané. Aunque sufrir la elegante burla de Borges podría constituir incluso un honor, quizá sería preferible que nuestra labor de humildes lectores incluya, como punto de partida, un trabajo minucioso que establezca los pormenores del proceso de formación de cada obra, en los cuales es posible hallar significados múltiples, algunos de los cuales he intentado exponer en este ensayo.

El funcionamiento genérico en *Ficciones* y el nacimiento de una nueva forma de literatura fantástica

Annick Louis

Universidad de Reims-CRIMEL

CRAL (CNRS-EHESS)

alouis@gmx.com

Resumen: Este artículo estudia la relación entre las concepciones genéricas borgeanas y el surgimiento de una nueva forma de literatura fantástica tal como se presenta en *Ficciones* (1944, 1956, 1974). La hipótesis principal es que la experimentación genérica de Borges está estrechamente vinculada a los medios de publicación primeros de los textos (*Sur, La Nación*) y la recepción de su obra.

Palabras clave: Borges, *Ficciones*, fantástico, género, media

Resumé : Cet article étudie le rapport entre les conceptions génériques borgésiennes et le surgissement d'une nouvelle forme de littérature fantastique telle qu'elle se présente dans *Ficciones* (1944, 1956, 1974). L'hypothèse principale étant que l'expérimentation générique de Borges est étroitement liée aux supports de publication des premiers des textes (*Sur, La Nación*) et à la réception de son œuvre.

Mots-clés : Borges, *Ficciones*, fantastique, genre, média

Abstract: This paper studies the link between the conception of the genre in Borges's work and the establishment of a new form of fantastic literature in *Ficciones* (1944, 1956, 1974). The main hypothesis is that Borges experiments with new genre combinations depending on the journals where he published at the time (*Sur, La Nación*) and on the reception of his first texts.

Key words: Borges, *Ficciones*, fantastic, genre, media

Recordemos, antes de iniciar nuestro recorrido, algunos de los rasgos que hacen de *Ficciones* una obra particular dentro de la producción borgeana. En primer lugar, su construcción en tres momentos: la versión primera de 1944; la edición dentro de las primeras *Obras Completas* de Emecé, en 1956, a la que Borges agrega tres cuentos en la sección “Artificios”: “El Sur” (*La Nación*, 2^{da} sección, 8 de febrero de 1953, página 1, con ilustración de Alejandro Sirio), “La secta del Fénix”, (*Sur*, número 215-216, septiembre de 1951, páginas 13 a 15), “El fin” (*La Nación*, 2^{da} sección, 11 de octubre de 1953, página 1), escritos durante la época peronista; la canónica edición de las *Obras completas* de 1974, de la cual Borges retira “El acercamiento a Almotásim” (que en las primeras *Obras Completas* figuraba, por lo tanto, en *Ficciones* y en *Historia de la eternidad*, volumen en el cual Borges lo incluye desde 1936). Podemos también tener en cuenta una primera etapa, la publicación de la sección inicial del libro, el volumen *El jardín de senderos que se bifurcan*, en 1941 por la editorial Sur. Sin embargo, el lugar particular que tiene *Ficciones* dentro de la producción de Borges se debe también a que marca la entrada no en la narrativa (puesto que ya había publicado *Historia universal de la infamia*, en 1935), pero sí en el relato ficcional. Además es, de hecho, el único volumen narrativo de Borges que tiene un título que no corresponde a un relato del volumen, y que aparece como un intento de definir el tipo de relatos que contiene.

Para referirme al funcionamiento genérico de *Ficciones*, voy a partir de dos presupuestos, que en verdad son conclusiones basadas en el estudio de la textualidad borgeana. Por un lado, la hipótesis de que existe una relación estrecha entre la experimentación genérica borgeana, los medios de publicación primeros de los textos y la recepción de su obra; *Ficciones* marca uno de los momentos de la carrera de Borges en que esto se vuelve evidente. Por otro lado, la idea que en el período que corresponde a la escritura del primer *Ficciones*, Borges comienza a militar apasionadamente en favor de tres géneros particularmente productivos, que juegan un papel esencial en la constitución del Borges narrador. Usamos la palabra “género” en sus dos sentidos, puesto que nos referimos, por un lado, al cuento, y por otro, a lo fantástico y lo policial¹; los tres eran considerados géneros menores en la Argentina de los años

¹ Sobre la cuestión del género, ver Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (1989) y “Genre” (1995).

1930 y 1940, en el sentido tradicional del término, es decir poco valorados, fáciles, recreativos y ajenos a su contexto de escritura; el cuento aparecía, además, como un género que no puede encarnar la identidad argentina, por oposición a la novela, en una época en que la cuestión de la producción de una literatura nacional constituye un problema cultural mayor.

Estos presupuestos permiten considerar el caso de *Ficciones* a partir de los que consideramos los parámetros que definen el género según Borges:

1. la concepción de las relaciones entre realidad y género literario;
2. la consanguinidad de procedimientos y técnicas;
3. la desarticulación de la jerarquía y los valores atribuidos a los géneros literarios por una comunidad determinada;
4. la traducción de rasgos paratextuales y estructurales de los medios de publicación en procedimientos literarios;
5. la puesta en escritura de una serie de elementos que permiten dar a leer las innovaciones genéricas.

Veamos ahora en mayor detalle cada uno de estos principios en relación a *Ficciones*².

1) La concepción de las relaciones entre realidad y género literario

Nuestra hipótesis de base es que la producción ficcional de Jorge Luis Borges de los años 1930 y 1940 buscó oponerse a la separación entre dos modos de representación, uno ficcional y el otro referencial. Su estética se opone a los géneros considerados en la época como estrechamente vinculados a la representación de lo real, es decir: el realismo, el naturalismo y sus derivados. Sin embargo, esta posición no implica que adopte una posición anti-referencial: uno de los rasgos que definen el carácter anti-pedagógico de la literatura de Borges es, precisamente, el hecho que el rechazo de un género no implica necesariamente el de los presupuestos sobre los que se apoya, en este caso, el carácter referencial de la literatura.

² Expuse una primera sistematización de los principios que rigen la concepción del género en Borges en: « Essais de Genre » (2011), y en “La adhesión a la realidad” (2007).

En la base de esta concepción, se encuentra la idea que toda representación posee una estructura de reenvío, en el sentido lógico del término, aunque no toda representación recurra a una forma culturalmente codificada, y aceptada, de *mimésis*. Si aceptamos este principio, es porque consideramos que el estatuto intrínseco de la literatura es cognitivo, en el sentido que Jean-Marie Schaeffer otorga al término, es decir porque el dispositivo ficcional corresponde a una actividad de modelización, y toda modelización es una operación cognitiva; la elaboración de una representación es entonces por definición una operación cognitiva (*Pourquoi la fiction ?* 319-320). Y también porque consideramos que los géneros y los procedimientos estéticos están continuamente sometidos a procesos de lectura que modifican su significado; los rasgos intrínsecos de un texto son permanentes pero no el modo en que son leídos. Podemos, entonces, decir que Borges rechaza violentamente la concepción que propone considerar la relación entre lo real y lo literario en términos de reflejo, de *mimésis*³ o de simple referencialidad, lo cual equivale a denunciar el carácter aleatorio de la relación entre realidad y género.

Borges explicita su concepción cuando, en 1944, la SADE le otorga el Gran Premio de Honor por *Ficciones*: “Cabe suponer que la realidad no pertenece a ningún género literario...”, afirma en el discurso que pronuncia en esta ocasión⁴. Marca así el comienzo del éxito (paulatino) de su estética, que reivindica la literatura fantástica como un género que habla de lo real de un modo *oblicuo*. Recordemos que lo que se denominaba (de modo negativo en la época de *Ficciones*) “literatura de imaginación” (y en los años setenta “de evasión”) era considerado como una literatura desarraigada de su contexto de producción, desprovista de ideología. En su discurso y en su práctica ficcional, Borges denuncia ante todo la tiranía ejercida por un consenso cultural de lectura que tolera difícilmente la extensión de modos de la ficción y se cierra a nuevas exploraciones —no solamente en términos de género sino también

³ La noción de *mimesis* viene de la tradición aristotélica; me apoyo aquí en la relectura que hace Jean-Marie Schaeffer de la *Poética* de Aristóteles y del concepto en *Pourquoi la fiction ?*.

⁴ La S.A.D.E. (Sociedad argentina de escritores) creó en 1944 el Gran Premio de Honor. El primero se otorga a Borges por *Ficciones* en 1945. Ver: “Premios. Agradecimiento a la demostración ofrecida por la SADE” (1945).

de forma, puesto que, como lo vimos, el reconocimiento del género cuento también se juega en este período. Es evidente que tanto en el hecho que se le otorgue ese premio en 1944, como en sus declaraciones, podemos percibir el eco del Premio Nacional de Literatura de 1942, episodio que explicita la mirada de los contemporáneos de Borges sobre sus cuentos; en esta ocasión, habiendo presentado *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges recibe únicamente los votos de Álvaro Melián Lafinur y Eduardo Mallea para el segundo premio⁵; el discreto escándalo que provoca el hecho de ignorar a Borges, determina al jurado a publicar una anónima defensa de su dictamen, en la revista *Nosotros* (“Premio Nacional de literatura”, 1942), mientras la revista *Sur* organiza una defensa de Borges bajo el título de “Desagravio a Borges” (*Sur*, 1942). En ambas notamos la incompreensión de que fue objeto su estética en la época⁶.

Al tiempo que denuncia la asociación entre un género específico y la realidad como una operación de control de sentido, Borges avanza, por lo tanto, la idea de que lo fantástico y el cuento constituyen géneros que tratan tanto de la realidad contemporánea, como de su propia producción, tal como lo afirma más tarde, en “El escritor argentino y la tradición” (1951). Si puede postular una relación diferente de la que predica e impone la época entre realidad y literatura, es porque para él las relaciones entre ambas se definen en términos de *competencia* (Louis, *Borges face au fascisme I* 251-268). Sin embargo, la postulación de esta competencia no pertenece meramente al territorio de las concepciones de la literatura: se transforma en procedimiento narrativo en textos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Las ruinas circulares”, “La lotería en Babilonia”, “La forma de la espada”, donde un sistema ficcional, los sueños, una secta, invaden la realidad y la desplazan, aniquilándola.

⁵ El jurado estaba compuesto por Álvaro Melián Lafinur, Enrique Banchs, Roberto Giusti, Horacio Rega Molina, José A. Oría, Eduardo Mallea. Las obras premiadas fueron: Primer Premio: Eduardo Acevedo Díaz, *Cancha larga*; Segundo Premio: César Carrizo, *Un lancero de Facundo*; Tercer Premio: Pablo Rojas Paz, *El patio de la noche*.

⁶ Enrique Pezzoni fue el primero en señalar que los enemigos de Borges percibieron antes y mejor que sus defensores, el poder de su literatura. Ver Pezzoni, *El texto y sus voces*, 31.

2) Consanguinidad de procedimientos y de técnicas.

Acerca de Poe y de Chesterton, Borges afirma en “Nota sobre Chesterton” (1947), que el primero habría cultivado los géneros puros, mientras el segundo tiene el mérito de haber tratado de combinar lo policial y lo fantástico, explotando las vacilaciones del lector en cuanto al tipo de relato que está leyendo (Louis, *Borges face au fascisme I* 282-285). Aunque esta idea sea enunciada explícitamente recién en 1947, es evidente que guía a Borges en sus exploraciones genéricas desde los años 1930; en esos años usa el término de “consanguinidad” para identificar relaciones no temáticas entre las obras, relaciones que pueden establecerse a partir de una mirada que se emancipa de las convenciones genéricas habituales; de este modo, es posible reciclar técnicas y procedimientos de un género a otro, y hasta de una forma de arte a otra. Podemos definir, a partir del uso que hace Borges de la palabra, la consanguinidad como una relación de parentesco que se establece a partir de una apropiación del lector contraria a las clasificaciones genéricas establecidas y reconocidas, y que se basa en aquellos que la convención considera rasgos menores del texto.

En los años que nos conciernen, en *Ficciones*, el reciclaje de rasgos genéricos más productivo es, tal vez, la incorporación del enigma, que juega un papel determinante en la constitución del Borges narrador. Retoma el procedimiento del género policial, pero lo *desplaza*: en el policial el enigma se refiere tradicionalmente al autor del crimen, y, de modo secundario, a sus motivaciones —dos cuestiones que no interesan a Borges. Sin embargo, en una serie de textos tenemos enigmas de otro tipo; por ejemplo, en “El jardín de senderos que se bifurcan” el trabajo del lector es descifrar la relación entre el marco del texto y el relato de Yu Tsun, que no es evidente; en “La muerte y la brújula”, uno de los enigmas propuestos es en qué ciudad se desarrolla el texto (develado, como veremos, en el prólogo); en “La forma de la espada”, el enigma construye el relato: ¿quién es realmente el narrador?; en “Tema del traidor y del héroe”: ¿por qué Ryan no repone la verdad? es decir, el lector debe comprender las razones por las cuales retoma la versión de Nolan (recordemos que este último párrafo donde se plantea la cuestión fue agregado en la versión en volumen); en “El fin”, el lector tiene que adivinar que se trata del *Martín Fierro* antes que el narrador lo expli-

cite; en “El Sur” podemos decir que el enigma es imposible de resolver: ¿Dahlmann vive realmente la otra muerte, o solamente la imagina?

Pero encontramos otro elemento que organiza una serie de relatos y que viene del policial, vinculado con la cuestión del enigma: ¿a quién le toca resolverlo? Para Borges, el género policial puede pasarse de un detective, y hasta de una resolución textual del enigma; lo que plantean sus textos es un *cuerpo a cuerpo* entre lector y texto donde corresponde al lector resolver el enigma. A veces, como por ejemplo en “La forma de la espada”, el lector del texto y el destinatario ficcional del relato se posicionan frente al enigma, gracias a la puesta en escena de aquello que Enrique Pezzoni llamaba “narrador morón”, un narrador un poco lento, que se niega a explicitar la resolución del enigma, y que no podemos sino oponer al detective del relato inglés tradicional, que es quien, al final, produce un largo discurso explicativo donde resuelve el enigma, como lo hace Hercule Poirot, el célebre detective de Agatha Christie (*Enrique Pezzoni, lector de Borges* 29-12).

A pesar de lo que afirma Borges en el “Prólogo” de “Artificios”, entonces, estos textos no son policiales en un sentido estricto, pero juegan con procedimientos y temas típicos del relato policial; muestran así que los procedimientos característicos de un género pueden ser transformados y resignificados: se puede eliminar lo que parece esencial (el detective, por ejemplo), y recuperar lo que parece menos importante (el lector), para crear un género nuevo.

3) La desarticulación de la jerarquía y los valores atribuidos a los géneros.

El tratamiento borgeano del género implica el reconocimiento de la existencia de los géneros y, a la vez, la consciencia de su carácter de convención histórico-social; sin embargo, como vimos, *reconocer* la existencia de géneros literarios no significa plegarse a sus normas y principios, sino usarlos, volverlos productivos mediante un proceso de tematización y de ficcionalización. Así, *Ficciones* nos propone un trabajo particular sobre el relato policial, el ensayo ficcional, la literatura fantástica, y una serie de géneros explotados por el cine de Hollywood durante esos años: el relato de espionaje, la proyección en un tiempo espacio diferente, la conversión narrativa (Louis, *Borges face au fascisme II* 151-25).

