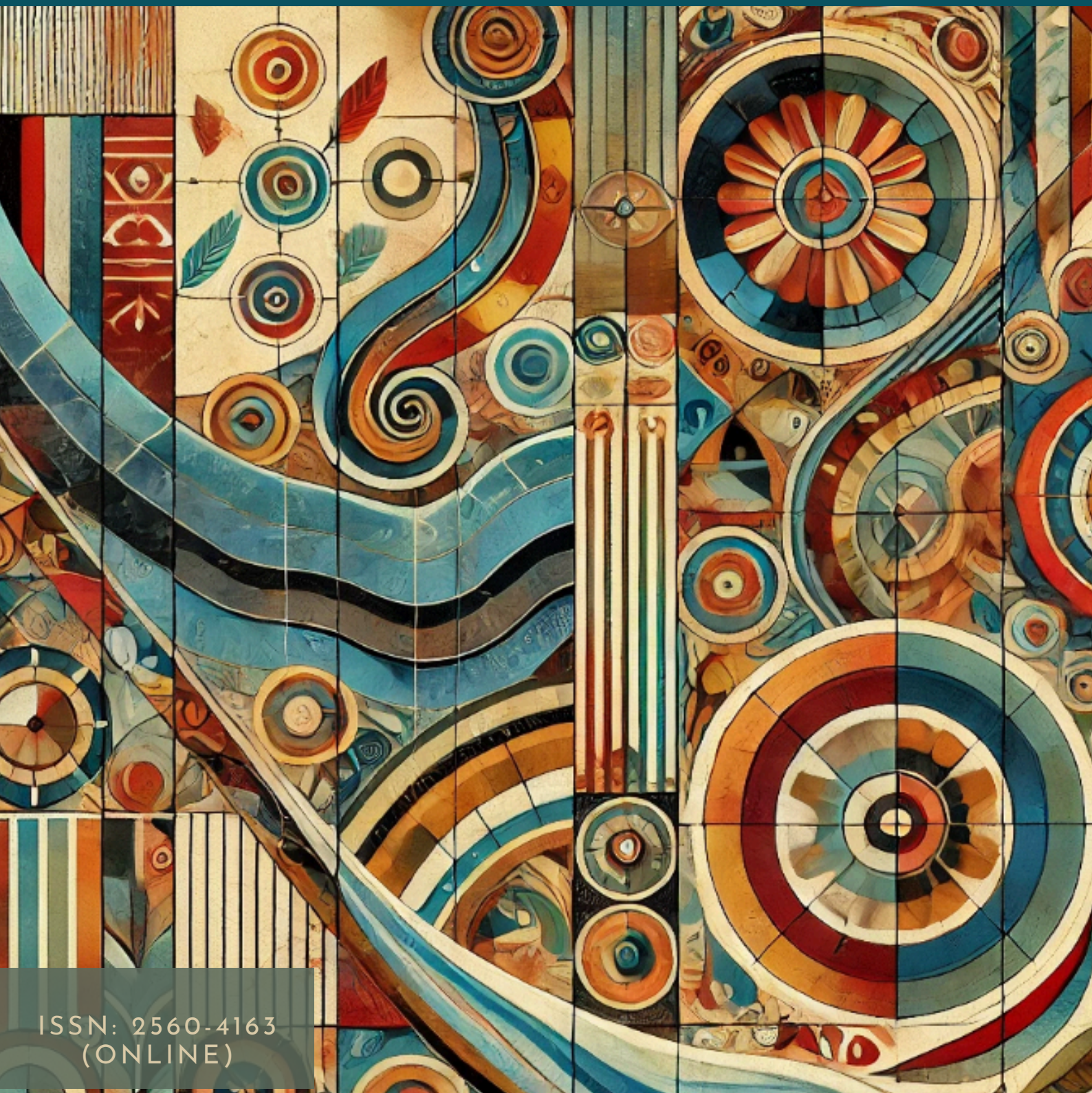


BEOIBERÍSTICA

REVISTA DE ESTUDIOS IBÉRICOS, LATINOAMERICANOS Y
COMPARATIVOS

VOL. VIII / NÚMERO 2 / 2024
ESCRITORES ARGENTINOS, TRADICIÓN,
Y LITERATURA MUNDIAL:
BORGES Y CORTÁZAR



ISSN: 2560-4163
(ONLINE)

BEOIBERÍSTICA

REVISTA DE ESTUDIOS IBÉRICOS, LATINOAMERICANOS Y
COMPARATIVOS

Vol. VIII / Número 2 / 2024

Número temático

ESCRITORES ARGENTINOS, TRADICIÓN Y
LITERATURA MUNDIAL:
BORGES Y CORTÁZAR

Editoras del número

KSENIJA VRANEŠ Y DELIA UNGUREANU

ISSN: 2560-4163 (Online)



Departamento de Estudios Ibéricos
Facultad de Filología
Universidad de Belgrado



Editorial:

Facultad de Filología, Universidad de Belgrado

Para la editorial:

Iva Draškić Vićanović, decana de la Facultad de Filología

EDITORES

Željko Donić,

editor general, Departamento de Estudios Ibéricos, Facultad de Filología, Universidad de Belgrado

Jasmina Nikolić,

editora ejecutiva, Departamento de Estudios Ibéricos, Facultad de Filología, Universidad de Belgrado

EDITORAS DEL NÚMERO TEMÁTICO

Ksenija Vraneš,

Departamento de Estudios Ibéricos, Facultad de Filología, Universidad de Belgrado

Delia Ungureanu,

Departamento de Estudios Literarios, Facultad de Letras, Universidad de Bucarest; Directora Ejecutiva del Instituto de Literatura Mundial de Harvard y Asociada Académica del Departamento de Literatura Comparada de la Universidad Harvard

CONSEJO EDITORIAL

Jelena Filipović, Universidad de Belgrado, Serbia

Jasna Stojanović, Universidad de Belgrado, Serbia

Andelka Pejović, Universidad de Belgrado, Serbia

Ana Kuzmanović Jovanović, Universidad de Belgrado, Serbia

Ksenija Vraneš, Universidad de Belgrado, Serbia

Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Universidade da Coruña, España

Antonio Pamies Bertrán, Universidad de Granada, España

Jasmina Markič, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Gorica Majstorović, Stockton University, USA

Laura Santamaría, Universitat Autònoma de Barcelona, España

Adriana Bocchino, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Ilinca Ilian Țaranu, Universidad del Oeste de Timisoara, Rumanía

Tibor Berta, Universidad de Szeged, Hungría

Dejan Mihailović, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México

Valdir Heitor Barzotto, Universidade de São Paulo, Brasil

Ana Štulić, Université Bordeaux Montaigne, Francia

CONSEJO DE HONOR

Dalibor Soldatić, Universidad de Belgrado, Serbia

Radivoje Konstantinović, Universidad de Belgrado, Serbia

Silvia Izquierdo Todorović, Universidad de Belgrado, Serbia

COMITÉ CIENTÍFICO

Mario García-Page Sánchez, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

Branka Kalenić Ramšak, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Vladimir Karanović, Universidad de Belgrado, Serbia

María Stoopen Galán, Universidad Nacional Autónoma de México, México

José Portolés Lázaro, Universidad Autónoma de Madrid, España

Aleksandra Mančić, Instituto de Literatura y Arte, Serbia

Claudia Rosa Riolfi, Universidade de São Paulo, Brasil

Jelena Rajić, Universidad de Belgrado, Serbia

Zsuzsanna Csikós, Universidad de Szeged, Hungría

Pere Quer-Aiguadé, Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, España

Vesna Dickov, Universidad de Belgrado, Serbia

Maja Šabec, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Dimitrinka Níkleva, Universidad de Granada, España
Aneta Trivić, Universidad de Belgrado, Serbia
Barbara Pihler Ciglić, Universidad de Ljubljana, Eslovenia
Ivana Vučina Simović, Universidad de Belgrado, Serbia
Mia Güell, Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, España
Cecylia Tatoj, Universidad de Silesia de Katowice, Polonia
Ana Jovanović, Universidad de Belgrado, Serbia
Francisco Estévez, Universidad de Málaga, España
Mirjana Sekulić, Universidad de Kragujevac, Serbia
Annabela Rita, Universidade de Lisboa, Portugal
Giuseppe Trovato, Università de Venecia Ca' Foscari, Italia
Ksenija Bilbija, University of Wisconsin–Madison, EE. UU.
Ivana Lončar, Universidad de Zadar, Croacia
Gabriela Vokić, Southern Methodist University, EE. UU.
Bojana Kovačević Petrović, Universidad de Novi Sad, Serbia
Juan Ramón Guijarro Ojeda, Universidad de Granada, España

EVALUADORES de este número

Ksenija Bilbija (Universidad de Wisconsin–Madison, EE. UU.), **David Damrosch** (Universidad Harvard, EE. UU.), **Theo D'Haen** (Universidad Católica de Lovaina, Bélgica), **Vesna Dickov** (Universidad de Belgrado, Serbia), **Guangchen Chen** (Universidad Emory, EE. UU.), **Héctor Hoyos** (Universidad Stanford, EE. UU.), **Branka Kalenić Ramšak** (Universidad de Liubliana, Eslovenia), **Bojana Kovačević Petrović** (Universidad de Novi Sad, Serbia), **Jack McMartin** (Universidad Católica de Lovaina, Bélgica), **Gabriella Menczel** (Universidad Eötvös Loránd, Hungría), **Reine Meylaerts** (Universidad Católica de Lovaina, Bélgica), **Megumi Kato** (Universidad Tsuru, Japón), **Annalisa Mirizio** (Universidad de Barcelona, España), **Mitsuyoshi Numano** (Universidad de Tokio, Japón), **Javier Mocarquer** (Universidad Salve Regina, EE. UU.), **Marta Puxan Oliva** (Universidad de las Islas Baleares, España), **Cecily Reinor** (Universidad McGill, Canadá), **Amândio Reis** (Universidad de Lisboa, Portugal), **Mirjana Sekulić** (Universidad de Kragujevac, Serbia), **Svetlana Stevanović** (Universidad de Kragujevac, Serbia), **Galín Tihanov** (Queen Mary University of London, Reino Unido), **Zhang Yanping** (Universidad de Fudan, China), **Maja Zovko** (Universidad de Zagreb, Croacia), **Dušan Živković** (Universidad de Kragujevac, Serbia)

SECRETARIA DEL CONSEJO EDITORIAL

Jelena Kovač (Universidad de Belgrado, Serbia)

LECTURA Y CORRECCIÓN DE TEXTOS

Jenny Teresa Perdomo González (Universidad de Belgrado, Serbia)

DISEÑO Y EDICIÓN TÉCNICA

Branko Petrić (Universidad de Belgrado, Serbia)

Dirección y contacto:

BEOIBERÍSTICA

Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos

Katedra za iberijske studije

Filološki fakultet

Univerzitet u Beogradu

Studentski trg 3

11000 Beograd

SRBIJA

Teléfono: +381 11 2021708

Email: beoiberistica@gmail.com / beoiberistica@fil.bg.ac.rs

Página web: <http://beoiberistica.fil.bg.ac.rs>

Beoiberística es una revista de publicación anual.



Attribution-ShareAlike 4.0 International

CC BY-SA 4.0

BEOIBERÍSTICA
Vol. VIII / Número 2 / 2024

ÍNDICE / TABLE OF CONTENTS

PALABRAS INTRODUCTORIAS

ESCRITORES ARGENTINOS, TRADICIÓN Y LITERATURA MUNDIAL:
BORGES Y CORTÁZAR / 9

INTRODUCTION

THE ARGENTINE WRITERS, TRADITION, AND WORLD LITERATURE:
BORGES AND CORTÁZAR / 23

LITERATURA / LITERATURE

I Los escritores argentinos y sus mundos / The Argentine Writers and their Worlds

Mariano Siskind

«TENEMOS DERECHO A ESA TRADICIÓN:» EL ESCRITOR COSMOPOLITA
Y EL DERECHO LIBERAL / 39

Olga Lobo

¿SER ARGENTINO ES ESTAR LEJOS? LADOS Y MAÑANAS DE JULIO CORTÁZAR / 55

Eugenio López Arriazu

LITERATURNOST Y ANTINACIONALISMO EN LAS POÉTICAS DE
J. L. BORGES Y D. KIŠ / 75

Adriana A. Bocchino

HACERSE AUTOR DESDE EL EXILIO: JULIO CORTÁZAR ENTRE
RAYUELA Y LIBRO DE MANUEL / 91

II Historias de circulación / Stories of Circulation

Dominique Jullien

STORIES ABOUT STORIES: A BORGESIAN TAKE ON
PREMODERN CIRCULATION / 111



Michael Makarovsky
 PRECURSORS AND THEIR BORGES: PREMODERN SCULPTING IN
 MODERN TIME / **131**

Maria Dabija
 THE GARDEN OF INTERSECTING PATHS:
 JORGE LUIS BORGES AND HIS VISIONARY INTERTEXTS / **153**

Efraín Kristal
 KAFKA AND BORGES IN "THE SECRET MIRACLE" / **175**

III Traducción, la vida posterior de los textos / Translation, the Afterlife of Texts

Manuel Azuaje-Alamo
 THAT ADMIRABLE LACK OF ORIENTALISM: JORGE LUIS BORGES'S
 TRANSLATIONS INTO JAPANESE AS SELF-ORIENTALIZING ACTS IN THE SONG
 SCROLL OF THE MANSION OF FICTIONS (DENKITEIGINSŌ 傳奇亭吟草) / **197**

Esther Allen
 BORGES AND BORGES / **215**

IV Los escritores argentinos y sus lectores hoy / The Argentine Writers and their Readers Today

Zhang Longxi
 BORGES OUR CONTEMPORARY / **237**

Susana Gómez
 RESPUESTA PERMANENTE AL WORK IN PROGRESS.
 UNA ESTÉTICA DE LA PERPLEJIDAD EN CORTÁZAR / **251**

Lisandro Relva
 IMÁGENES DE JULIO CORTÁZAR: UN ABORDAJE DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA
 DE SU OBRA / **271**

Ksenija Vraneš
 ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND THE CHALLENGE TO HUMAN LITERATURE:
 REVISITING BORGES AND CORTÁZAR / **285**

BIOGRAFÍAS / 309



BEOIBERÍSTICA
Vol. VIII / Número 2 / 2024

PALABRAS INTRODUCTORIAS

ESCRITORES ARGENTINOS, TRADICIÓN Y LITERATURA MUNDIAL: BORGES Y CORTÁZAR

«Debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo» (1974: 273-274), afirma Jorge Luis Borges al concluir su ensayo de 1951 «El escritor argentino y la tradición», un texto que marcó profundamente tres campos distintos: los estudios literarios argentinos y latinoamericanos, la literatura comparada y, más recientemente, la literatura mundial. En 2024, celebramos 125 años del nacimiento de Borges y 110 años del nacimiento de Julio Cortázar, dos escritores que hicieron suyo este legado universal.

Si hemos de confiar en las palabras de la autora de *Una habitación propia*, Virginia Woolf, a quien, tanto Borges, como Cortázar, admiraban, «los grandes poetas no mueren; son presencias continuas» (2008: 81). Woolf escribe en *Orlando* sobre «los que ejercen [...] el arte de vivir,» de quienes «sabemos que están muertos aunque caminen entre nosotros; otros que no han nacido todavía aunque ejerzan los actos de la vida; otros que tienen cientos de años y que se creen de treinta y seis» (1951: 302-303). Como traductor de *Orlando*, novela que describió como «sin duda la más intensa de Virginia Woolf y una de las más singulares y desesperantes de nuestra época» (1985: 123), Borges compartiría la afirmación de Woolf de que, «por más cosas que diga el *Diccionario Biográfico Nacional*,» «la verdadera duración de una vida [...] siempre es discutible» (Woolf 1951: 305-306). Lo mismo puede decirse de Borges y Cortázar, dos escritores monumentales cuya visión del mundo trasciende su tiempo, haciéndolos, incluso hoy, más vivos que muchos de nuestros contemporáneos.

La poderosa afirmación neoestoica de Borges sobre el universo como *patrimonio* común, surgió de un encendido debate local sobre el significado de ser un escritor argentino. Dos décadas después, poco había cambiado localmente en cuanto a la dinámica entre lo local y lo universal o «extranjero», que parecían estar en conflicto. Una mordaz respuesta de Cortázar llegó desde la distancia: París, 1969. Fiel a su filiación surrealista, señaló entonces: «estamos necesitando más que nunca [...] los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución» (Cortázar 1971: 76). Cortázar concluye que la verdadera literatura revolucionaria, aquella que logra trascender las limitaciones parroquiales, va más allá de las representaciones realistas de eventos sociales y políticos. Se ocupa, en cambio, de “la realidad total del hombre que, como se lo dijo Hamlet a Horacio, tiene más cosas en el cielo y en la tierra de lo que imagina su filosofía” (1971: 77).

Las ideas teóricas de Borges y Cortázar sobre la localidad, la circulación y la pertenencia fueron proféticas respecto al desarrollo actual de los estudios literarios comparados y de la literatura mundial. Como sostiene Dominique Jullien en *Borges, Buddhism and World Literature*, Borges logró «formular un modelo morfológico de circulación narrativa que funciona tanto como

principio de lectura [...] como una práctica de escritura»¹, lo cual resuena con las teorías de David Damrosch sobre la literatura mundial, que descentran el texto y recuperan el poder transformador de la circulación y la relectura en diferentes contextos (2019: xi). La visión de Cortázar sobre la literatura del exilio como una forma de literatura mundial (Cortázar 1994a) ha encontrado eco en la teoría de Galin Tihanov sobre la literatura mundial: el significado y el poder creativo del exilio se reflejan en el papel crucial que desempeñó en el auge de «la teoría literaria moderna y la literatura comparada como disciplinas»² durante los años de entreguerras (Tihanov 2012: 8). Por su parte, en *Comparing the Literatures* (2020), David Damrosch dedica un capítulo completo a las figuras del exilio que transformaron para siempre la literatura comparada y, más tarde, la literatura mundial, destacándose especialmente Leo Spitzer y Erich Auerbach.

Por el contrario, el poder revolucionario de Borges y Cortázar no solo se proyecta hacia el futuro, a través del impacto que tuvieron en la literatura argentina y mundial y en los estudios literarios, sino también hacia su pasado literario, ya que ambos fueron relectores profundos de la literatura (pre)moderna, la cual recircularon a través de su propia práctica literaria, desde la mitología comparada y los textos religiosos antiguos, hasta los textos bíblicos visionarios y escatológicos.

Los catorce ensayos que forman parte de este número especial de *Beoiberística* reflexionan críticamente sobre el impacto de dos de los escritores más importantes del siglo XX, cuyas obras y trayectorias intelectuales plantean algunas de las cuestiones más relevantes en los estudios literarios mundiales hoy en día.

Estos ensayos se pueden agrupar en cuatro categorías:

1. Formas de creación del mundo y pertenencia
2. Historias de circulación
3. La traducción como la vida posterior de los textos, y
4. La relectura como una manera de enriquecer el pasado a través de los ojos del presente.

1. Los escritores argentinos y sus mundos

¿Qué tan lejos está el hogar? ¿Es el hogar un espacio real y tangible, o un espacio imaginario y emocional, conquistado con gran esfuerzo a lo largo del tiempo, de manera retrospectiva, como Kafka creía sobre nuestro propio pasado? En 1980, Borges hizo eco de las palabras de Kafka: «lo único que tenemos es el pasado, y el pasado es un acto de fe [...] el pasado es nuestro tesoro»³ (Borges 2013).

Andrei Tarkovsky, el gran cineasta ruso, confesó que fue solo en el extranjero cuando comprendió lo que significaba ser ruso, así como lo que es el hogar. A principios de la década de

¹ «formulate a morphological model of narrative circulation that serves both as a reading principle [...] and a writing practice»

*A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones de los textos originales en inglés citados en las notas al pie son nuestras cuando sus versiones en castellano aparecen en el cuerpo del texto.

² «modern literary theory and comparative literature as disciplines»

³ «the only thing we have is the past, and the past is an act of faith [...] the past is our treasure»



1980, Tarkovsky viajó a Italia para buscar locaciones para su próxima película, *Nostalghia*. Poco sabía él lo profética que resultaría la película, que narra el viaje a Italia de un escritor ruso irónicamente llamado Andrei, que nunca regresaría a su hogar, en relación con su propia vida. Después de décadas de conflictos con los censores soviéticos, que criticaban sus películas por ser demasiado apolíticas y demasiado religiosas, Tarkovsky decidió finalmente quedarse en el extranjero, en Italia y Francia. Así que, cuando *Nostalghia* se estrenó en Cannes en 1983, Tarkovsky reflexionó: «*Nostalghia* fue concebida, filmada y producida en Italia, pero es la más rusa de mis películas»⁴ (Aspesi 1983). De esta manera, el hogar puede nacer en el extranjero, sin importar si ese «extranjero» implica una distancia espacial física o vivir en el extranjero dentro del propio país, un sentimiento demasiado familiar para el autor de *La insoportable levedad del ser*, Milan Kundera.

Borges y Cortázar representan cada ambos conceptos de imaginar el hogar desde el extranjero. Aunque Borges permaneció físicamente en Argentina, concibió su identidad cosmopolita distanciándose del creciente nacionalismo que exaltaba el «color local», como lo demuestra su ensayo de 1951 «El escritor argentino y la tradición». Lo que llevó a Borges a sentir que su hogar debía ser el mundo fue una comprensión muy particular de la relación entre la literatura y la justicia, que dio forma a lo que Mariano Siskind denomina «un derecho cosmopolita». Según Siskind, este derecho «debe ser leído en relación con la tradición filosófico-política liberal que va de «On Liberty» (1859) de John Stuart Mill a «Two Concepts of Liberty» (1958) de Isaiah Berlin.» («‘Tenemos derecho a esa tradición:’ El escritor cosmopolita y el derecho liberal»). En cambio, Cortázar descubre lo que significa ser argentino durante su exilio en Francia. «Escribiendo y pensando su latinoamericanismo desde Francia, país en el que vive, la obra de Cortázar nos propone perspectivas sin duda estimulantes para pensar un mundo cambiante», escribe Olga Lobo. Sus obras redefinen al individuo de manera que trasciende tanto la identidad personal como la nacional, abriendo puertas a «otros mundos, a otras posibilidades de *ser en el mundo*», como concluye Lobo en su ensayo «¿Ser argentino es estar lejos? *Lados y mañanas* de Julio Cortázar.»

Aunque se ha vuelto un lugar común oponer la aparente postura no política de Borges al compromiso político de Cortázar, su práctica literaria muestra lo contrario. Como demuestra el sociólogo Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, incluso las posturas más autónomas son políticas, aunque de forma indirecta. La política (literaria y cultural) de Borges puede comprenderse mejor al compararla con la llamada literatura «apolítica» producida por escritores de los países soviéticos, donde ser apolítico implicaba oponerse al régimen oficial y, por tanto, *tenía* una dimensión política. De modo similar, al analizar las posturas antinacionalistas de Borges y Danilo Kiš, Eugenio López Arriazu observa que «la posición abiertamente declarada de Kiš contra el *art engagé* sartreano y la defensa borgiana de un conservadurismo apolítico [...] se relacionan estrechamente con sus poéticas.» Mientras que Borges, consciente de que el individuo no puede abarcar la compleja maquinaria laberíntica del mundo, lo interpreta como un sueño, Kiš — un judío cuyo padre lo convirtió al cristianismo justo antes de la Segunda Guerra Mundial — vive atrapado en la visión de «un devenir pesadillezco que le impide despertar de Auschwitz y Kolimá»

⁴ «*Nostalghia* was conceived, filmed, and produced in Italy, but it is the most Russian of my films»



(«*Literaturnost* y antinacionalismo en las poéticas de J. L. Borges y D. Kiš»). Para alguien que en numerosas ocasiones admitió sentirse judío a lo largo de su vida, como Borges, la política nunca estuvo demasiado lejos ni fue una cuestión de indiferencia.

He hecho lo mejor que pude para ser judío. [...] si pertenecemos a la civilización occidental, entonces todos nosotros, a pesar de las muchas aventuras de la sangre, somos griegos y judíos. Y si somos cristianos, sin duda también pertenecemos a la Biblia y al pueblo judío.⁵ (Borges 2013)

López Arriazu tiene razón: el mundo onírico de Borges no está lejos de la pesadilla que acabó con la familia de Kiš en Auschwitz.

La escritura de Kiš es, en gran medida, la obra de un autor en exilio, tanto en el sentido de un exilio judío como en el de su autoimpuesto exilio en Francia durante los últimos años de su vida. Cortázar, por su parte, también se forja como escritor en el exilio, tal como señala Adriana A. Bocchino. Más allá de la pesadilla ineludible que representan la historia y el mundo para Kiš y Borges, Bocchino argumenta que «la producción cortazariana aparece como articulante de un tiempo obturado -una vanguardia que todavía confiaba en la posibilidad de acción de las palabras- y otro que se abre camino -el de una salvaje posmodernidad- marcado por el escepticismo.» («Hacerse autor desde el exilio: Julio Cortázar entre *Rayuela* y *Libro de Manuel*»).

En el ensayo «América Latina: exilio y literatura», Cortázar escribe sobre una hermandad de exilio: «creo que las condiciones están dadas entre nosotros, los escritores exiliados, para superar el desgarramiento, el desgarramiento que nos imponen las dictaduras, y devolver a nuestra manera específica el golpe que nos inflige cada nuevo exilio.» (Cortázar 1994: 165) Una forma poderosa de devolver estos golpes sigue siendo la literatura, una fuerza capaz de corregir, transformar e incluso, a veces, reemplazar por completo el mundo tal como lo conocemos.

2. Historias de circulación

La circulación a través de la traducción es uno de los elementos fundamentales que transforma una obra literaria en literatura mundial. La noción predominante de circulación en los estudios de literatura mundial actualmente se limita a una perspectiva marxista, que considera al objeto literario como una creación derivada del mercado económico global, en lugar de algo que preexiste a este. Sin embargo, la práctica literaria revela una realidad distinta. Los escritores siempre han leído ampliamente más allá de los textos escritos en su lengua materna, apoyándose en gran medida en las traducciones. La historia de la traducción es tan antigua como la práctica de lo que hoy denominamos literatura, aunque sus rutas de circulación, antes de la existencia de un mercado literario internacional, fueran menos evidentes, menos visibles y menos reguladas.

Borges es un ejemplo claro. Su voracidad como lector era tal que sus lecturas podrían, por sí solas, llenar el espacio infinito de la biblioteca celestial que imaginó. En sus ensayos y textos

⁵ «I have done my best to be a Jew. [...] if we belong to Western civilization then all of us, despite the many adventures of the blood, all of us are Greeks and Jews. And if we are Christians, then of course we also belong to the Bible and to the Jews.»



literarios, Borges frecuentemente aborda, de manera explícita o sutil, diversas formas de circulación de libros en épocas premodernas y modernas tempranas que califican como literatura mundial, incluso sin la existencia de un mercado económico global. Estas obras se convierten en literatura mundial gracias a la *visión* del mundo que articulan. Dicha visión no depende de los descubrimientos científicos y geográficos modernos, sino de lo que, en un momento histórico dado, se comprende filosófica, religiosa o científicamente como *el mundo*.

La circulación se hace visible a través de la historia literaria. A su vez, la historia literaria se basa en la noción de un tiempo moderno irreversible, progresivo y secularizado, así como en la idea de una influencia unidireccional, del pasado hacia el presente. Sin embargo, la concepción del tiempo de Borges difiere significativamente. Como expresó en una conferencia que dio en la Universidad de Columbia en 1980: «El tiempo es el enigma esencial.»⁶ Para Borges, el tiempo parece ser inseparable del mundo: «Pienso en el mundo como un enigma. Y lo hermoso de él es que no se puede resolver.»⁷ (abril de 1980, MIT, en *Borges at Eighty*, 2013) En consecuencia, afirmó: «Mi memoria se compone principalmente de libros. De hecho, apenas recuerdo mi propia vida. No puedo darles fechas. Sé que he viajado por unos diecisiete o dieciocho países, pero no puedo decirles el orden de mis viajes. No puedo decir cuánto tiempo estuve en un lugar u otro. Todo es un revoltijo de divisiones, de imágenes. De modo que parece que terminamos refugiándonos en los libros.»⁸ (Borges 2013)

No resulta sorprendente que la concepción de Borges del tiempo como espacio provenga de una cosmovisión premoderna no secularizada. En su ensayo «Stories about Stories: A Borgesian Take on Premodern Circulation», Dominique Jullien sostiene que «la circulación Este-Oeste de cuentos premodernos ofrece un buen punto de entrada a las ansiedades actuales sobre el “presentismo” de las teorías de la literatura mundial contemporánea. En este contexto, los escritos de Borges resultan especialmente gratificantes, ya que nos ofrecen no sólo una poderosa relectura de la literatura premoderna, sino también caminos para conceptualizar la circulación premoderna.» Jullien demuestra que diversos relatos de Borges «ofrecen una ilustración meta-textualmente productiva de los debates actuales, a menudo aporéticos, sobre la circulación literaria global y estrategias creativas para una renovación de la práctica literaria volviendo a formas menores y/o arcaicas.»

Sin embargo, cuando se trata de la concepción premoderna del tiempo de Borges, siempre hay más de lo que parece a simple vista. “Crecí, digamos, escuchando la Biblia en inglés una y otra vez. Y luego, he hecho lo posible por ser judío. Puede que haya fallado,”⁹ concluye Borges irónicamente en una conferencia en 1980 en los Estados Unidos. Michael Makarovsky demuestra que la duda de Borges es infundada. En su ensayo «Precursors and Their Borges: Premodern

⁶ «Time is the essential riddle.»

⁷ «I think of the world as a riddle. And the one beautiful thing about it is that it can't be solved.»

⁸ «My memory is chiefly of books. In fact, I hardly remember my own life. I can give you no dates. I know that I have traveled in some seventeen or eighteen countries, but I can't tell you the order of my travels. I can't tell you how long I was in one place or another. The whole thing is a jumble of division, of images. So that it seems that we are falling back on books.»

⁹ «I was brought up, let's say, hearing the English Bible over and over again. And then, I have done my best to be a Jew. I may have failed»



Sculpting in Modern Time», Makarovsky muestra que Borges se esfuerza «por ofrecer una alternativa al tiempo lineal, irreversible y secularizado del mundo moderno» recurriendo a «la ética del tiempo. Las ideas judías desempeñaron un papel importante, aunque no el único, en la configuración de la visión de Borges del tiempo condensado, al igual que, en términos más generales, su observación comprensiva durante toda su vida del destino histórico único del pueblo judío.» Como concluye Makarovsky, «la tendencia formalista en la investigación reciente de «traducir» el tema judío de Borges a un lenguaje deshistorizado y esencializado de tropos literarios, un sofisticado juego mental que no guarda relación con la historia (judía) real, a menudo tiene el costo de convertir hacer la vista gorda ante la dimensión ética del proyecto intelectual de Borges.»

El ensayo de Maria Dabija «The Garden of Intersecting Paths: Jorge Luis Borges and his Visionary Intertexts» muestra que, además de su evidente deuda con la cultura judía, el Aleph de Borges también se inspira en «una fuente medieval que ha sido pasada por alto en los estudios sobre Borges: el poema alegórico *El Roman de la Rose*.» A pesar de las constantes críticas de Borges a la alegoría como forma, «le debe mucho más de lo que le gustaría admitir. Tanto en la poesía como la ficción de Borges, su obsesión de toda la vida por el simbolismo de la rosa está ligada también al poema de De Lorris y De Meun.» Además, al considerar «otras dos fuentes que tuvieron gran influencia en el pensamiento de Borges: El ciclo de poemas de T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, y el cuento “La puerta en el muro” de H. G. Wells», Dabija concluye: «El (re)descubrimiento de esta tradición literaria debería proporcionar una nueva visión de la actitud de Borges hacia el método alegórico, las cuestiones de la memoria y la naturaleza de la experiencia visionaria misma.»

«Le debo muchas cosas a los judíos»¹⁰, reflexiona Borges en 1980. «También me he adentrado en la Cábala, escribí un poema sobre el Golem y he compuesto muchos poemas sobre Israel»¹¹ (Borges 2013). A esto se le puede añadir el compromiso de Borges con la cultura judía a lo largo de su vida, especialmente a través de uno de sus escritores favoritos: Franz Kafka. En su ensayo «Kafka and Borges in ‘The Secret Miracle’», Efraín Kristal muestra que el protagonista de «El milagro secreto» de Borges, ambientado en Praga durante los primeros días de la ocupación nazi en Checoslovaquia, «una amalgama ficticia de la biografía de Kafka con la del propio Borges». Al poner de manifiesto el contexto histórico explosivo de Europa y Argentina que inspiró el relato, Kristal revela que «el tema del castigo de los inocentes» es un tema común que Borges comparte con Kafka.

«Muchas veces me pienso judío», dice Borges, «pero me pregunto si tengo el derecho de pensarlo. Puede que sea solo un anhelo»¹² (Borges 2013). La sutil ironía que acompaña la misma noción de no tener el derecho de pensarse así es en sí misma judía. Criado como egipcio, Moisés llega a saber que es judío. Dios lo llama para que guíe a su pueblo fuera de la esclavitud:

¹⁰ «I owe many things to the Jews»

¹¹ «I have also dabbled in the Kabbalah, I wrote a poem on the Golem, and I have written many poems on Israel.»

¹² «Many a time I think of myself as a Jew, but I wonder whether I have the right to think so. It may be wishful thinking»



«Voy a enviarte al faraón para que saques de Egipto a los israelitas, que son mi pueblo.»

Pero Moisés dijo a Dios: «¿Y quién soy yo para presentarme ante el faraón y sacar de Egipto a los israelitas?»

«Yo estaré contigo –respondió Dios–. Y te voy a dar una señal de que soy yo quien te envía: Cuando hayas sacado de Egipto a mi pueblo, todos ustedes me adorarán en esta montaña.» (Éxodo 3:10-12, NVI)

Pero antes de conocer su verdadera naturaleza judía, Moisés se identifica con sus hermanos esclavizados cuando se rebela contra la muerte del judío inocente a manos de un guardia egipcio. Al ver cómo el guardia egipcio mataba injustamente al judío esclavizado, Moisés pudo haber pensado para sí mismo: «En muchas ocasiones me considero judío, pero me pregunto si tengo derecho a pensarlo. Puede que sea solo un anhelo.»

3. Traducción, la vida posterior de los textos

En su ensayo de 1923 «La tarea del traductor», Walter Benjamin escribe que «la traducción procede del original, aunque no tanto de su vida, sino de su *supervivencia*. Porque la traducción es posterior al original» (Benjamin 1996: 336-337). Desde entonces, la noción de Benjamin de la traducción como la vida posterior de un texto se ha convertido en un principio fundamental sobre el cual se construyen dos disciplinas recientes: la literatura mundial y los estudios de traducción. Ya en 2003, cuando David Damrosch publicó el manifiesto de la disciplina *What is World Literature?*, la traducción ocupa el segundo de los tres pilares sobre los que se basa su definición: «la literatura mundial es la escritura que gana en traducción»¹³ (2003: 281). De manera similar, en el campo de los estudios de traducción, Lawrence Venuti propone un modelo hermenéutico que «entiende la traducción como un acto interpretativo»¹⁴ (Venuti 2021: 166). Como toda buena interpretación, la traducción enriquece el original y, a su vez, lo transforma radicalmente, al reescribirlo e inscribirlo en un contexto lingüístico, literario, cultural, político e histórico diferente. Así, el concepto de Benjamin de la traducción como la vida posterior de un texto ha tenido, a su vez, una impresionante vida posterior.

Un ejemplo de esto son las adaptaciones que hizo el poeta japonés Takahashi Mutsuo de los haikus y tankas de Borges en *El pergamino cancionero de la mansión de las ficciones* (Denkiteiginsō 傳奇亭吟草). En su ensayo titulado «*That admirable lack of Orientalism: Jorge Luis Borges's translations into Japanese as self-orientalizing acts in The Song Scroll of the Mansion of Fictions*», Manuel Azuaje-Álamo examina «la aproximación de Jorge Luis Borges a la traducción y sus implicaciones para con el orientalismo y la autenticidad literaria.» Azuaje-Álamo considera que «las adaptaciones por Borges de formas poéticas japonesas, tales como haikus y tankas, como inherentemente traductorias, compuestas en español, pero reflejando una fuente japonesa imaginada.» La traducción de las formas japonesas de Borges por Takahashi revela una

¹³ «world literature is writing that gains in translation»

¹⁴ «understands translation as an interpretive act»



«interacción entre adaptación y recontextualización cultural que Borges hizo tema de su literatura.»

Pero la vida posterior de un texto no está exenta de pruebas, y muchos de sus aspectos permanecen invisibles, como lo estuvo, hasta hace poco, la posición del traductor. Mientras Lawrence Venuti contaba esta historia en su obra fundamental *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995, 2008), muchas otras permanecen sin contar. La sociología de la traducción, inspirada por la sociología del campo literario de Pierre Bourdieu, nació para contar estas historias y hacer visible la red invisible de agentes que hacen posible – o imposible: la traducción de un texto. El trabajo de Pascale Casanova y Gisèle Sapiro llevó el método de Bourdieu al campo de la literatura mundial para revelar la compleja red formada por agentes literarios, especialistas en marketing, editores, publicaciones, instituciones – cada uno con sus propias políticas, intereses específicos y sesgos – que alimentan el proceso extraliterario detrás de una traducción, afectando su curso y, a veces, su propia vida.

El ensayo de Esther Allen o, mejor dicho, su documento de posición, «*Borges and Borges*» narra una fascinante historia detrás de las escenas sobre la experiencia de Allen al intentar entender la traducción de *Borges* de Adolfo Bioy Casares (Ediciones Destino, 2006). Este intento ha sido constantemente obstaculizado por la entonces titular de los derechos del patrimonio de Borges, su viuda, María Kodama. Basado en las entradas del diario de Bioy Casares, cuyos contenidos pertenecen tanto a él como a Borges, el libro «problematiza y socava conceptos legales de originalidad, autoría, propiedad e identidad.» Esther Allen destaca cuestiones de «propiedad intelectual» que «rara vez son el foco de los estudios literarios, pero [...] son fundamentales para comprender cómo circula la literatura a nivel global, especialmente en las décadas posteriores a la muerte de Borges. El marco legal cada vez más amplio que convierte la literatura en un activo heredable para ser monopolizado casi un siglo después de la muerte de un autor [...] ha generado una distancia entre la obra de Borges, la obra de Bioy, y *Borges*, lo que constituye un perjuicio para la investigación académica y la historia literaria.»

Hoy en día, la «vida posterior» de un texto en traducción no es algo dado, sino un derecho que se debe conquistar, a veces con los mismos esfuerzos considerables de los que hablaba Kafka cuando se refería a la conquista de su propio pasado.

4. Los escritores argentinos y sus lectores hoy

«Un escritor está esperando su propia obra. Creo que un escritor cambia constantemente a través de lo que produce»¹⁵ (Borges 2013). Con esto, Borges reitera el argumento de T. S. Eliot en su ensayo de 1919 «Tradition and the Individual Talent»: no solo el pasado influye en el presente, sino que también el presente influye en el pasado. Nuestro objeto de estudio, la literatura, está en constante construcción, siempre enriquecido por nuevas lecturas. Cuanto más conectan con nuestras preocupaciones literarias, intelectuales o políticas actuales, más vivas

¹⁵ «A writer is waiting for his own work. I think a writer is being changed all the time by his output.»



permanecen. Virginia Woolf tenía razón. Borges y Cortázar son «presencias continuas», aunque ya no estén con nosotros.

Leído desde las preocupaciones actuales sobre los peligros de la globalización, Zhang Longxi considera que «Borges [es] nuestro contemporáneo». Desafiando la interpretación de Michel Foucault sobre la «enciclopedia china» inventada por Borges como un símbolo del Otro absoluto, Zhang demuestra que la China imaginaria de Borges es una metáfora de su postura, que privilegia las similitudes en lugar de las oposiciones tajantes. Estas últimas acentúan divisiones que pueden ser potencialmente explosivas, tanto ética como políticamente. Zhang concluye que «Dada la tensión, el conflicto y las guerras regionales que vemos en nuestro mundo hoy, el consejo de Borges de centrarse en nuestras afinidades y puntos de contacto con todos los seres humanos es particularmente importante para el mundo actual.»

Ya en 1969, Cortázar intuyó algunas de las ventajas de la futura globalización, incluida la mayor movilidad. Según Cortázar, esta movilidad es una herramienta poderosa para reducir las desigualdades en los recursos literarios entre las culturas centrales y las (semi)periféricas. En un texto titulado «Literatura en la revolución y revolución en la literatura», escrito en París en diciembre de 1969, Cortázar observa que «ya no hay nada foráneo en las técnicas literarias» (1971: 40). Según su visión, la circulación de escritores por el mundo y las traducciones casi simultáneas de libros originales hacen que cualquier discusión sobre complejos de inferioridad y superioridad sea cosa del pasado. Aunque tal vez algo apresurado al declarar la victoria, Cortázar percibió con acierto que las estructuras de poder en el espacio literario mundial estaban cambiando significativamente.

Al vivir en París la mitad de su vida, Cortázar aprendió mucho de los surrealistas, quienes hallaron el potencial revolucionario en diversas formas periféricas, especialmente en la oportunidad objetiva de los juegos colectivos surrealistas como el *cadavre exquis*, que podían jugarse escribiendo o dibujando en un papel sin ver lo que el jugador anterior había aportado. Los resultados eran textos o dibujos surrealistas que desconcertaban al lector o espectador. A su vez, Cortázar desarrolló lo que Susana Gómez denomina una «poética de la perplejidad», que «opera sobre lo descartado». Cortázar confesó que descubrió este efecto de perplejidad a través de las prácticas visuales surrealistas, y especialmente la fotografía: «[Un fotógrafo] sabe cómo elegir por azar, y ahí es donde entra en juego el surrealismo. Siempre me ha parecido maravilloso que alguien pueda fotografiar dos o tres elementos incongruentes, por ejemplo, la figura erguida de un hombre que, debido a algún efecto de luz y sombra proyectado sobre el suelo, parece un gran gato negro. A un nivel profundo, estoy produciendo literatura, estoy fotografiando una metáfora: un hombre cuya sombra es un gato.»¹⁶ (Garfield 1983) A través de una serie de lecturas detalladas de *Último round* y *La vuelta al día en ochenta mundos*, Gómez analiza el efecto de perplejidad que define el proceso creativo de Cortázar.

¹⁶ «[a photographer] knows how to choose by chance and there's where surrealism comes into play. It has always seemed marvelous to me that someone can photograph two or three incongruous elements, for example, the standing figure of a man who, by some effect of light and shade projected onto the ground, appears to be a great black cat. On a profound level, I am producing literature, I am photographing a metaphor: a man whose shadow is a cat.»



Como recuerda Cortázar en sus últimos años, de niño siempre soñó con viajar, por lo que aspiraba a ser marinero: «Jules Verne tiene la culpa. Desde pequeño, viajar fue un objetivo en la vida. Cuando tenía diez años le dije a mi madre que quería ser marinero»¹⁷ (Garfield 1983). Aunque no llegó a ser marinero, sus escritos navegaron por todo el mundo, convirtiéndose cada vez en algo diferente. Un viaje digno de Jules Verne. En «Imágenes de Julio Cortázar: Un abordaje de la recepción crítica de su obra», Lisandro Relva narra la fascinante historia de los viajes de las obras de Cortázar. La recepción de su obra, como demuestra Relva, oscila entre la imagen mitificada del escritor como autor y pensador comprometido y los enfoques más frescos y renovadores sobre los aspectos menos explorados de su obra. Según Relva, el momento contemporáneo permite superar la representación bipolar de Cortázar—como el Cortázar temprano y despolitizado frente al revolucionario y políticamente comprometido—y abre espacio a nuevas perspectivas.

Más que nuestros contemporáneos, Borges y Cortázar resultan ser verdaderos visionarios. En el mundo actual, en el que la inteligencia artificial plantea un gran desafío «para la concepción tradicional del arte como una actividad humana auténtica y singular», «la inteligencia artificial y sus logros creativos en el campo de la literatura cuestionan los propios fundamentos del arte humano», escribe Ksenija Vraneš. En su ensayo «Artificial Intelligence and the Challenge to Human Literature: Revisiting Borges and Cortázar», Vraneš demuestra cómo sus obras nos invitan a repensar nociones como la *autoría* y la *biografía* de formas revolucionarias que anticipan los recientes desarrollos de la IA y, en última instancia, cuestionan nuestra noción de *creatividad*.

El vasto emporio, el pasado

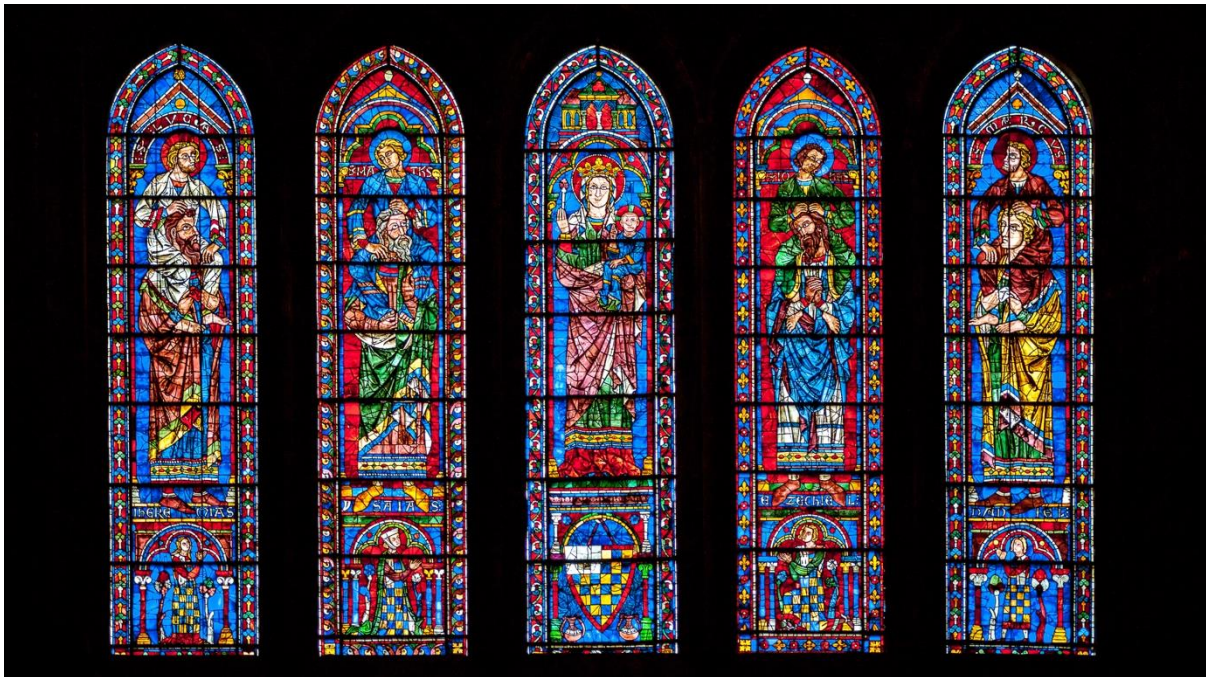
¿De dónde provienen las ideas de Borges y Cortázar? ¿Cómo es posible que obras escritas hace al menos medio siglo puedan abordar nuestras preocupaciones contemporáneas y, al mismo tiempo, anticipar un futuro que aún resulta incierto para muchos de nosotros?

En la Catedral gótica de Chartres, construida en el siglo XIII, debajo del rosetón del transepto sur, que representa a Cristo en Majestad del Libro del Apocalipsis 4:1-11, hay cinco lancetas, cuatro de las cuales ilustran a los cuatro evangelistas —Lucas, Mateo, Juan y Marcos— como jóvenes sentados sobre los hombros de los gigantes proféticos del Antiguo Testamento: Jeremías, Isaías, Ezequiel y Daniel, respectivamente. La historia visual narrada en estas lancetas es un mensaje secreto de Bernardo de Chartres, canciller de la Escuela de Chartres, que fue registrado por Juan de Salisbury, obispo de Chartres en el siglo XII, en *El Metalogicón*: «Bernardo de Chartres solía compararnos con [frágiles] enanos subidos a los hombros de gigantes. Destacaba que podemos ver más lejos y con mayor amplitud que nuestros predecesores, no por tener una

¹⁷ «Jules Verne is to blame. Since childhood, travel has been an objective in life. When I was ten years old I told my mother that I wanted to be a sailor.»



visión más aguda ni por ser más altos, sino porque somos elevados y sostenidos por su imponente estatura.»¹⁸ (*The Metalogicon of John of Salisbury* 1971: 167)



La Catedral gótica de Chartres, el rosetón del transepto sur, siglo XIII.

Borges y Cortázar lo sabían, por eso estaban tan familiarizados con la profunda historia de la literatura. Como sus lectores, sabemos muy bien que «cada vez que volvemos a leer un libro, ese libro es ligeramente diferente y nosotros también lo somos. Así que creo que podemos refugiarnos con seguridad en ese vasto emporio, el pasado. Espero seguir encontrando mi camino en él.»¹⁹ (Borges 2013)

* * *

Nos complace que el primer número temático de *Beoiberística* conmemore los aniversarios del nacimiento de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, rindiendo un merecido y largamente esperado homenaje a estos dos escritores argentinos icónicos y de renombre mundial. Extendemos nuestra más sincera gratitud a todos los que contribuyeron a este número, especialmente a los editores pasados y presentes que allanaron el camino para nosotros, así como al Consejo Editorial

¹⁸ «Bernard of Chartres used to compare us to [puny] dwarfs perched on the shoulders of giants. He pointed out that we see more and farther than our predecessors, not because we have keener vision or greater height, but because we are lifted up and borne aloft on their gigantic stature.»

¹⁹ «every time we reread a book that book is slightly different and we are slightly different also. So I think we can fall back safely on that vast emporium, the past. I hope I shall keep on finding my way into it.»

por acoger nuestra visión y brindar un apoyo constante durante todo el proceso de realización. Agradecemos profundamente a los autores de América Latina, Estados Unidos, Europa, el Medio Oriente y la región Asia-Pacífico que nos honraron con sus valiosas contribuciones. Tal como lo demuestran los ensayos incluidos en este número, Borges y Cortázar siguen vivos, creando un microcosmos que invita a la lectura y reflexión continuas sobre sus obras. Estamos sumamente agradecidas con nuestros evaluadores por su lectura atenta y el generoso tiempo y esfuerzo que dedicaron para que este número temático fuera verdaderamente sobresaliente. Le agradecemos especialmente también a nuestra colega Jenny Teresa Perdomo González por su cuidadosa corrección de los textos. Esperamos que los lectores disfruten de los ensayos que siguen tanto como nosotras hemos disfrutado preparándolos.

Delia Ungureanu & Ksenija Vraneš
 Editoras del Número Temático

BIBLIOGRAFÍA

- Aspesi, Natalia. «That Gentle Emotion that is a Mortal Illness for us Russians.» Interview with Andrei Tarkovsky. *La Repubblica*, May 17, 1983. *Nostalgia: an Andrei Tarkovsky Information Site*. Web. 23 Dec. 2024.
- Benjamin, Walter. «La tarea del traductor». Traducción de Hans Christian Hagedorn. *Teorías de la traducción: Antología de textos*. Dámaso López García (ed.). Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 1996. 335-347. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. «El escritor argentino y la tradición.» *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974a. 267-274. Impreso.
- . «Virginia Woolf: una biografía sintética.» *Ficcionario: una antología de sus textos*. Emir Rodríguez Monegal (ed.). México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985. 122-123. Impreso.
- Borges, Jorge Luis, and Willis Barnstone. *Borges at Eighty: Conversations*. (Indiana University Press, 1982.) New York: New Directions, 2013. Ebook.
- Cortázar, Julio. «Literatura en la revolución y revolución en la literatura: Algunos malentendidos a liquidar.» París, diciembre de 1969. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Óscar Collazos, Julio Cortázar, y Mario Vargas Llosa. México, Argentina, España: Siglo veintiuno editores, 1971. 38-77. Impreso.
- . «América Latina: exilio y literatura.» *Obra crítica. Vol. 3*. Madrid: Alfaguara, 1994a. 163-180. Impreso.
- . «The Fellowship of Exile.» Trans. John Incledon. *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*. Ed. Marc Robinson. Boston: Faber & Faber, 1994b. 171-178. Print.
- Damrosch, David. *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age*. Princeton: Princeton University Press, 2020. Print.
- . *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003. Print.
- Garfield, Evelyn Picon. «A Conversation with Julio Cortázar.» *The Review of Contemporary Fiction* 3.3 (Fall 1983). *Dalkey Archive Press*. Web. 23 Dec. 2024.



- Jullien, Dominique. *Borges, Buddhism and World Literature: A Morphology of Renunciation Tales*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019. Print.
- The Metalogicon of John of Salisbury: A Twelfth-Century Defense of the Verbal and Logical Arts of the Trivium*. Translated with an introduction and notes by Daniel D. McGarry. Gloucester, Mass: Peter Smith, 1971. Print.
- Tihanov, Galin. «Narratives of Exile: Cosmopolitanism beyond the liberal imagination.» *Literaturna Mis* 1-2 (2012): 7-24. Print.
- Venuti, Lawrence. «Theses on Translation: An Organon for the Current Moment.» *Quaderns* 28 (2021): 163-73. Print.
- Woolf, Virginia. *Orlando: una biografía*. Traducción de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951. Impreso.
- . *Una habitación propia*. Traducción de Laura Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2008. Impreso.

BEOIBERÍSTICA
Vol. VIII / Número 2 / 2024

INTRODUCTION

**THE ARGENTINE WRITERS, TRADITION,
AND WORLD LITERATURE:
BORGES AND CORTÁZAR**

“We must believe that the universe is our birthright”¹ (1999a: 427), Jorge Luis Borges concludes his 1951 essay “The Argentine Writer and Tradition”, which had a major impact on at least three different fields: Argentine and Latin American literary studies, comparative literature, and, more recently, world literature. In 2024, we celebrate 125 years since Borges, and 110 years since Julio Cortázar were born to this worldly birthright.

But if we are to believe the author of *A Room of One's Own*, Virginia Woolf, whom both Borges and Cortázar admired, “great poets never die; they are continuing presences” (2015: 82). For there are some “practitioners of life,” Woolf writes in *Orlando*, whom “we know to be dead, though they walk among us; some are not yet born, though they go through the forms of life; others are hundreds of years old though they call themselves thirty-six” (1928: 305). As the translator of *Orlando*, which he called “Woolf’s most intense work and one of the most singular and maddening of our era”² (1999b: 174), Borges would agree with Woolf that “whatever the *Dictionary of National Biography* may say,” “the true length of a person’s life [...] is always a matter of dispute” (Woolf 1928: 305-306). It is no different for Borges and Cortázar, two major writers whose world vision goes beyond their time and makes them more alive than many of our contemporaries even now.

Borges’s powerful neo-Stoic statement about the universe as a *birthright* was born from a fiery local debate on what being an Argentine writer meant. Two decades later, little had changed locally in terms of the dynamics between local and worldly or “foreign” that seemed to be at odds, and Cortázar’s biting response, worthy of his surrealist allegiance, came this time from afar: Paris, 1969. As he remarked then, “we’re in dire need of revolutionaries of literature, not of literates of the revolution”³ (Cortázar 1971: 76). Cortázar concludes that revolutionary literature of the kind that transcends parochial locality goes beyond realistic depictions of social and political events

¹ “Debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo” (Borges 1974: 273-274)

² “sin duda la [novela] más intensa de Virginia Woolf y una de más singulares y desesperantes de nuestra época” (Borges 1985: 123)

³ “estamos necesitando más que nunca [...] los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución”

*Unless otherwise noted, all translations of original Spanish texts cited in the footnotes are our own when their English versions appear in the body of the text.



and deals with “the entire human reality, where, as Hamlet tells Horatio, there are more things in heaven and earth than there are dreamed of in his philosophy”⁴ (1971: 77).

Borges and Cortázar’s theoretical ideas about locality, circulation, and belonging were prophetic of the current development of our comparative and world literary studies. As Dominique Jullien has argued in *Borges, Buddhism and World Literature*, Borges was able to “formulate a morphological model of narrative circulation that serves both as a reading principle [...] and a writing practice” that resonates with David Damrosch’s theories of world literature that de-centre the text and bring back the transformative power of circulation and rereading in different contexts (2019: xi). Cortázar’s view on exilic literature as a form of world literature (Cortázar 1994a) has found resonance in Galin Tihanov’s theory about world literature: the significance and creative power of exile can be seen in the crucial role it played in the rise of “modern literary theory and comparative literature as disciplines” in the interwar years (Tihanov 2012: 8). In his turn, in the recent *Comparing the Literatures* (2020), David Damrosch dedicates an entire chapter to the exilic figures that changed forever the face of comparative and then world literature, most notably Leo Spitzer and Erich Auerbach.

Conversely, Borges and Cortázar’s revolutionary power doesn’t extend only into their future, with the impact they had on Argentine and world literature and literary studies, but also into their literary past, as both were powerful rereaders of (pre)modern literature which they recirculated through their own literary practice, from comparative mythology and ancient religious texts to the visionary and eschatological Biblical texts.

The fourteen essays we’ve invited for this special issue of *Beoiberística* reflect critically on the impact of two of the most important writers of the 20th century, whose work and intellectual trajectories raise some of the most important issues in world literary studies today.

These can be grouped into four categories:

1. forms of world-making and belonging
2. stories of circulation
3. translation as the afterlife of texts, and
4. rereading as a form of enriching the past through the eyes of the present.

1. The Argentine writers and their worlds

How far away is home? Is home a given, real space, or an imaginary, emotional one, conquered with great pains over time, retrospectively, as Kafka believed about our own past? In 1980, Borges echoed Kafka’s words: “the only thing we have is the past, and the past is an act of faith [...] the past is our treasure” (Borges 2013).

Andrei Tarkovsky, the great Russian filmmaker, confessed that it was only abroad that he understood what it was to be Russian, as well as what home is. In the early 1980s, Tarkovsky went to Italy to scout for locations for his next film, *Nostalghia*. Little did he know how prophetic the

⁴ “la realidad total del hombre que, como se lo dijo Hamlet a Horacio, tiene más cosas en el cielo y en la tierra de lo que imagina su filosofía”



film, about a trip to Italy by a Russian writer ironically named Andrei, who would never return home, would be of his own life. Following decades of conflicts with the Soviet censors who criticized his films for being too non-political and too religious, Tarkovsky finally decides to remain abroad, in Italy and France. So when *Nostalghia* was released at Cannes in 1983, Tarkovsky reflected that "*Nostalghia* was conceived, filmed, and produced in Italy, but it is the most Russian of my films." (Aspesi 1983) So home can be born abroad, no matter whether *abroad* means a physical spatial distance or being abroad in one's own country – a feeling all too familiar to the author of *The Unbearable Lightness of Being*, Milan Kundera.

Borges and Cortázar each represent one of these two notions of imagining home from abroad. While Borges remained physically in Argentina, he conceived of his cosmopolitan identity by distancing himself from the growing nationalism that praised "local color", a case in point being his 1951 essay "The Argentinian Writer and Tradition". What made Borges feel that his home should be the world was a very specific understanding of the relationship between literature and justice that fed into what Mariano Siskind calls "a cosmopolitan right". This right, Siskind uncovers, "must be read in relation to the liberal philosophico-political tradition that extends itself from John Stuart Mill's 'On Liberty' (1859) to Isaiah Berlin's 'Two Concepts of Liberty' (1958)" ("Tenemos derecho a esa tradición: El escritor cosmopolita y el derecho liberal"). Cortázar, on the other hand, discovers what it means to be Argentinian during his exile in France. "Writing and conceptualizing his Latin Americanism from France, where he was living, Cortázar's work offers us interesting ways to understand a changing world", writes Olga Lobo. His works redefine the individual in a way that transcends both personal and national identity to open onto "other worlds, other possibilities for *being in the world*," as Lobo concludes in her essay "*¿Ser Argentino es estar lejos? Lados y mañanas de Julio Cortázar.*"

Even though it's become a commonplace to oppose Borges's apparent non-political stance to Cortázar's political engagement, their literary practice shows differently. As sociologist Pierre Bourdieu has shown in *The Rules of Art*, even the most autonomous position-taking is political, albeit obliquely. Borges's own (literary and cultural) politics can best be understood by comparing it to the so-called "non-political" or "apolitical" literature produced by writers from the Soviet countries, where to be apolitical meant to *oppose* the official regime, and therefore it *was* political. Similarly, while comparing Borges and Danilo Kiš's anti-nationalist positions, Eugenio López Arriazu writes that "Kiš's rejection of Sartre's art engagé and Borges's defense of an apolitical conservatism are closely related to their poetics." While Borges knows that the individual cannot understand the complex labyrinthine machinery of the world and hence sees it all as a dream, Kiš, a Jew whose father converted him to Christianity just before the start of WWII, lives with the vision of "a nightmarish future that prevents him from waking up from Auschwitz and Kolyma." ("Literaturnost y antinacionalismo en las poéticas de J.L. Borges y D. Kiš"). For someone who felt himself all his life to be a Jew, as Borges openly admitted on a number of occasions, politics was never too far nor a matter of indifference:

I have done my best to be a Jew. [...] if we belong to Western civilization then all of us, despite the many adventures of the blood, all of us are Greeks and Jews. And if we are Christians, then of course we also belong to the Bible and to the Jews. (Borges 2013)



López Arriazu is right: Borges's dreamlike world isn't far from the nightmare that killed Kiš's family in Auschwitz.

Kiš's writing is very much the work of a writer in exile, both as a form of Jewish exile and also as a form of his own chosen exile in France in the last years of his life. Cortázar, too, is born as a writer in exile, as Adriana A. Bocchino observes. Going beyond the inescapable nightmare that history and the world can be for Kiš and Borges, Bocchino argues that "Cortázar's work emerges at a paradigm shift: from an avant-garde time when he still trusts in the possibility of action through words to a time when he turns skeptically to postmodernity" ("Hacerse autor desde el exilio: Julio Cortázar entre *Rayuela* y *Libro de Manuel*").

In an essay "América Latina: exilio y literatura", which in translation to English echoes Tolkien's *The Lord of the Rings* with its "Fellowship of the Ring," Cortázar speaks of a "Fellowship of Exile": "I believe that we writers in exile have the means to transcend the uprooting and separation imposed upon us by the dictatorships, to return in our own unique way the blows we suffer collectively each time another writer is exiled."⁵ (Cortázar 1994b: 172) One powerful way to return these blows remains literature, a force that can correct, change, and sometimes replace altogether the world as we know it.

2. Stories of circulation

Circulation through translation is one of the factors that turn a literary work into *world* literature. The current dominant notion of circulation in world literature studies is confined to a Marxist understanding of the object that is created by, rather than preexists, a global economic market. But literary practice shows us otherwise. Writers have always read extensively beyond texts written in their native language, relying heavily on translations. The history of translation is as old as the practice of what today we call *literature*, even though its routes of circulation are less obvious, less visible, and less controlled before the existence of an international literary market.

Borges is a case in point. He was such a voracious reader that his readings could fill by themselves the infinite space of the heaven-library he dreamed of. Borges's essays and literary texts often openly or obliquely thematize multiple forms of premodern and early modern circulation of books that are world literature even in the absence of a global economic market. They are world literature through the world *vision* they put forth. This world vision isn't dependent on our modern scientific and geographical discoveries, but rather on what is understood philosophically, religiously, scientifically, at some point in history to be the *world*.

Circulation is made visible through literary history. In turn, literary history relies on the notion of irreversible, progressive, secularized modern time, and the notion of unidirectional influence, from the past toward the present. But Borges's notion of time differs significantly. As he put it in a talk he gave at Columbia University in 1980, "Time is the essential riddle." For

⁵ "creo que las condiciones están dadas entre nosotros, los escritores exiliados, para superar el desgarramiento, el desgarramiento que nos imponen las dictaduras, y devolver a nuestra manera específica el golpe que nos inflige cada nuevo exilio" (Cortázar 1994a: 165)



Borges, time seems to be one and the same as the world: “I think of the world as a riddle. And the one beautiful thing about it is that it can’t be solved” (April 1980, MIT, in *Borges at Eighty*, 2013). Consequently, “My memory is chiefly of books. In fact, I hardly remember my own life. I can give you no dates. I know that I have traveled in some seventeen or eighteen countries, but I can’t tell you the order of my travels. I can’t tell you how long I was in one place or another. The whole thing is a jumble of division, of images. So that it seems that we are falling back on books” (Borges 2013).

Unsurprisingly, Borges’s notion of time as space comes from a non-secularized premodern worldview. In the essay “Stories about Stories: A Borgesian Take on Premodern Circulation” Dominique Jullien posits that “the East-West circulation of premodern tales offer a good point of entry into the current anxieties about the ‘presentism’ of contemporary world literature theories. In this context, Borges’s writings prove to be especially rewarding, offering us not only a powerful re-reading of premodern literature, but also pathways for conceptualizing premodern circulation.” Jullien shows that a variety of Borges’s stories “offer both a metatextually productive illustration of current, often aporetic debates about global literary circulation, and creative strategies for a renewal of literary practice by returning to minor and/or archaic forms.”

But there is always more than meets the eye when it comes to Borges’s premodern notion of time. “I was brought up, let’s say, hearing the English Bible over and over again. And then, I have done my best to be a Jew. I may have failed,” concludes Borges ironically in a lecture from 1980 in the USA. Michael Makarovsky proves that Borges’s doubt is unfounded. In his essay “Precursors and Their Borges: Premodern Sculpting in Modern Time,” Makarovsky shows that Borges “strives to provide an alternative to the linear, irreversible, and secularized time of the modern world;” by going back to a premodern “ethical dimension of time. Jewish ideas played an important, though not the only, role in shaping Borges’s vision of condensed time, as did, more generally, his lifelong sympathetic observation of the unique historical destiny of the Jewish people.” As Makarovsky concludes, “the formalist tendency in recent scholarship to ‘translate’ Borges’s Jewish theme into a dehistoricized and essentialized language of literary tropes, a sophisticated mind game that bears no relation to actual (Jewish) history, often comes at the cost of turning a blind eye to the ethical dimension of Borges’s intellectual project”.

Maria Dabija’s essay “The Garden of Intersecting Paths: Jorge Luis Borges and his Visionary Intertexts” shows that, apart from its clear debt to Jewish culture, Borges’s *Aleph* draws also on “a medieval source that has been overlooked in scholarship on Borges: the allegorical poem *Le Roman de la Rose*.” Despite Borges’s constant criticism of allegory as form, “he owes it much more than he would like to admit. In both Borges’s poetry and fiction, his lifelong obsession with rose symbolism is tied to de Lorris and de Meun’s poem.” Turning also to “two other sources that had a great influence on Borges’s thinking: T.S. Eliot’s cycle of poems *Four Quartets* and H.G. Wells’s short story ‘The Door in the Wall,’” Dabija concludes that “[t]he (re)discovery of this literary tradition should provide new insight into Borges’s attitude towards allegorical method, questions of memory, and the nature of the visionary experience itself.”

“I owe many things to the Jews,” reflects Borges in 1980. “I have also dabbled in the Kabbalah, I wrote a poem on the Golem, and I have written many poems on Israel.” (Borges 2013) We could add here Borges’ lifelong engagement with Jewish culture via one of his favorite writers:



Franz Kafka. In his essay “Kafka and Borges in ‘The Secret Miracle,’” Efraín Kristal shows that the protagonist of Borges’s “The Secret Miracle,” set in Prague during the first days of Czechoslovakia’s occupation by the Nazis, “is a fictional amalgam of Kafka’s biography and Borges’ own.” Bringing forth the explosive historical context in Europe and Argentina that inspired the story, Kristal reveals that “the punishment of the guiltless” is a major theme that Borges shares with Kafka.

“Many a time I think of myself as a Jew,” Borges says, “but I wonder whether I have the right to think so. It may be wishful thinking” (Borges 2013). The subtle irony that accompanies the very notion of not having the right to think himself so *is* itself Jewish. Raised an Egyptian, Moses comes to learn he is a Jew. God calls him to lead his people out of slavery:

“Now go to the king! I am sending you to lead my people out of his country.”

But Moses said, “Who am I to go to the king and lead your people out of Egypt?”

God replied, “I will be with you. And you will know that I am the one who sent you, when you worship me on this mountain after you have led my people out of Egypt.” (Exodus 3:10-12)

But before learning of his true Jewish nature, Moses identifies with his enslaved brothers when he rebels against the killing of the guiltless Jew by an Egyptian guard. As he saw the enslaved Jew unjustly killed, Moses might have thought to himself: “Many a time I think of myself as a Jew, but I wonder whether I have the right to think so. It may be wishful thinking.”

3. Translation, the afterlife of texts

In his 1923 essay “The Translator’s Task,” Walter Benjamin writes that “a translation proceeds from the original. Indeed, not so much from its life as from its ‘afterlife’ or ‘survival’” (2012: 76). Since then, Benjamin’s notion of translation as the afterlife of a text has become a major principle on which two recent disciplines are built: world literature and translation studies. As early as 2003 when David Damrosch published the manifesto of the discipline, *What Is World Literature?*, translation is the second of three pillars on which his definition rests: “world literature is writing that gains in translation” (2003: 281). Similarly, in the field of translation studies, Lawrence Venuti proposes a hermeneutic model of translation which “understands translation as an interpretive act” (Venuti 2021: 166). Like any good interpretation, translation enriches the original and at the same time radically transforms it by rewriting and reinscribing it within a different linguistic, literary, cultural, political, and historical context. As such, Benjamin’s concept of translation as the afterlife of a text turned out to have itself an impressive afterlife.

One such example is the Japanese poet Takahashi Mutsuo’s adaptations of Borges’s haikus and tankas into *The Song Scroll of the Mansion of Fictions* (*Denkigiginsō* 傳奇亭吟草). Manuel Azuaje-Alamo’s essay “*That admirable lack of Orientalism: Jorge Luis Borges’s translations into Japanese as self-orientalizing acts in The Song Scroll of the Mansion of Fictions*” examines “Jorge Luis Borges’s approach to translation and its implications within the context of Orientalism and literary authenticity”. Azuaje-Alamo considers “Borges’s adaptations of Japanese poetic forms, like haikus and tankas, as inherently translational, composed in Spanish but reflecting an imagined



Japanese source.” Takahashi’s translation of Borges’s Japanese forms shows an “interplay between adaptation and cultural recontextualization that Borges himself made into one of the themes of his literature.” Through Takahashi’s adaptations, “Borges’s haikus [...] achieve a new dimension of fidelity – not to the original text but to the aesthetic and cultural ethos of Japanese poetry.”

But the afterlife of a text isn’t devoid of trials, and many of its aspects remain invisible, as was until recently the translator’s own position. While Lawrence Venuti told this story in his seminal *The Translator’s Invisibility: A History of Translation* (1995, 2008), many others remain untold. The sociology of translation inspired by Pierre Bourdieu’s sociology of the literary field was born to tell these stories and make visible the invisible network of agents that make possible – or impossible – the translation of a text. The work of Pascale Casanova and Gisèle Sapiro brought Bourdieu’s method to the field of world literature to reveal the complex network comprised of literary agents, marketing specialists, editors, publishers, institutions – each with their own politics and specific interests as well as biases – that feed into the extraliterary process behind a translation, affecting its course and sometimes its very own life.

Esther Allen’s position paper, “*Borges and Borges*” tells a fascinating, behind-the-scenes translator’s story about Allen’s own experience as she tried to embark on a translation of Adolfo Bioy Casares’ *Borges* (Ediciones Destino, 2006). This attempt has been constantly undermined by the then-current holder of the rights for Borges’s estate, Borges’s widow, María Kodama. Based on Bioy Casares’ diary entries, whose contents belong both to him and to Borges, the book “problematizes and undermines legal concepts of originality, authorship, ownership, and selfhood.” Esther Allen calls attention to questions of “intellectual property” that “are rarely the focus of literary scholarship, but [...] they are fundamental to any real understanding of how literature circulates globally, particularly during the decades since Borges’s passing. The ever-expanding legal framework that makes literature a heritable asset to be monopolized for nearly a century after a writer’s death [...] has also placed a distance between Borges’s work, Bioy’s work, and *Borges* that is a disservice to scholarship and literary history.”

Today, the afterlife of a text in translation isn’t a given but a right that one must conquer, sometimes with the same considerable efforts Kafka spoke of when it came to conquering his own past.

4. The Argentine writers and their readers today

“A writer is waiting for his own work. I think a writer is being changed all the time by his output” (Borges 2013). Here Borges reiterates T.S. Eliot’s argument from his 1919 essay “Tradition and the Individual Talent”: it’s not only the past that influences the present, but also the present that influences the past. Our object of study – literature – is constantly in the making, ever enriched by rereadings. The more strongly they speak to our present literary, intellectual, or political concerns, the more alive they are. Virginia Woolf was right. Borges and Cortázar are “continuing presences,” even though they are no longer with us.



Read from the present's concerns about the pitfalls of globalization, Zhang Longxi believes that "Borges [is] our contemporary". Challenging Michel Foucault's reading of Borges's invented "Chinese encyclopedia" as a symbol of the absolute Other, Zhang shows that Borges's imaginary China is a metaphor for Borges' stance that privileges similarities rather than stark oppositions. The latter accentuate divides that are potentially explosive ethically and politically. Zhang concludes that "Given the tension, conflict and regional wars we see in our world today, Borges's advice to focus on our affinities and points of contact with all other human beings is particularly important."

Already in 1969, Cortázar senses, in his turn, some of the advantages of the future globalization, including increased mobility. As Cortázar sees it, this mobility is a powerful way to reduce the inequalities of literary resources between central and (semi)peripheral cultures. In a text called "Literatura en la revolución y revolución en la literatura," written in Paris in December 1969, Cortázar observes that "[t]here is nothing foreign in [today's] literary techniques"⁶ (1971: 40). As Cortázar saw it, circulation of writers in the world as well as the almost simultaneous translations of original books make any discussion about complexes of inferiority and superiority a thing of the past. Although perhaps too quick to declare victory, Cortázar rightly sensed that the power structures in world literary space were significantly changing.

Living in Paris for half of his life, Cortázar learned a lot from the surrealists' finding the revolutionary potential in different peripheral forms, particularly the objective chance of surrealist collective games like *cadavre exquis* that could be played either by writing or drawing on a piece of paper without seeing what the previous player had contributed. The results were surrealist texts or drawings that puzzled the reader or viewer. In his turn, Cortázar developed what Susana Gómez calls a specific "poetics of perplexity" that "comes from using what's been cast aside." Cortázar confessed that he discovered this effect of perplexity through the surrealist visual practices, and especially photography: "[a photographer] knows how to choose by chance and there's where surrealism comes into play. It has always seemed marvelous to me that someone can photograph two or three incongruous elements, for example, the standing figure of a man who, by some effect of light and shade projected onto the ground, appears to be a great black cat. On a profound level, I am producing literature, I am photographing a metaphor: a man whose shadow is a cat" (Garfield 1983). Through a series of close readings from *Last Round* and *Around the Day in Eighty Worlds*, Gómez analyzes their effect of perplexity that defines Cortázar's creative process.

As Cortázar remembers late in life, as a kid, he always wanted to travel, so he dreamed of being a sailor: "Jules Verne is to blame. Since childhood, travel has been an objective in life. When I was ten years old I told my mother that I wanted to be a sailor." (Garfield 1983) Even though he didn't become a sailor himself, his writings sailed throughout the world, each time becoming something different. A trip worthy of Jules Verne. In "Imágenes de Julio Cortázar: Un abordaje de la recepción crítica de su obra," Lisandro Relva tells the fascinating story of the travels of Cortázar's works. The reception of Cortázar's work, as Relva demonstrates, oscillates between the mythologized image of the writer as a politically committed author and intellectual, and new,

⁶ "ya no hay nada foráneo en las técnicas literarias"



fresh interpretations of the less-explored aspects of his work. According to Relva, the contemporary readings allow to overcome the bipolar portrayal of Cortázar's persona—such as viewing an early, depoliticized Cortázar versus a revolutionary, politically driven one—and opens space for new perspectives.

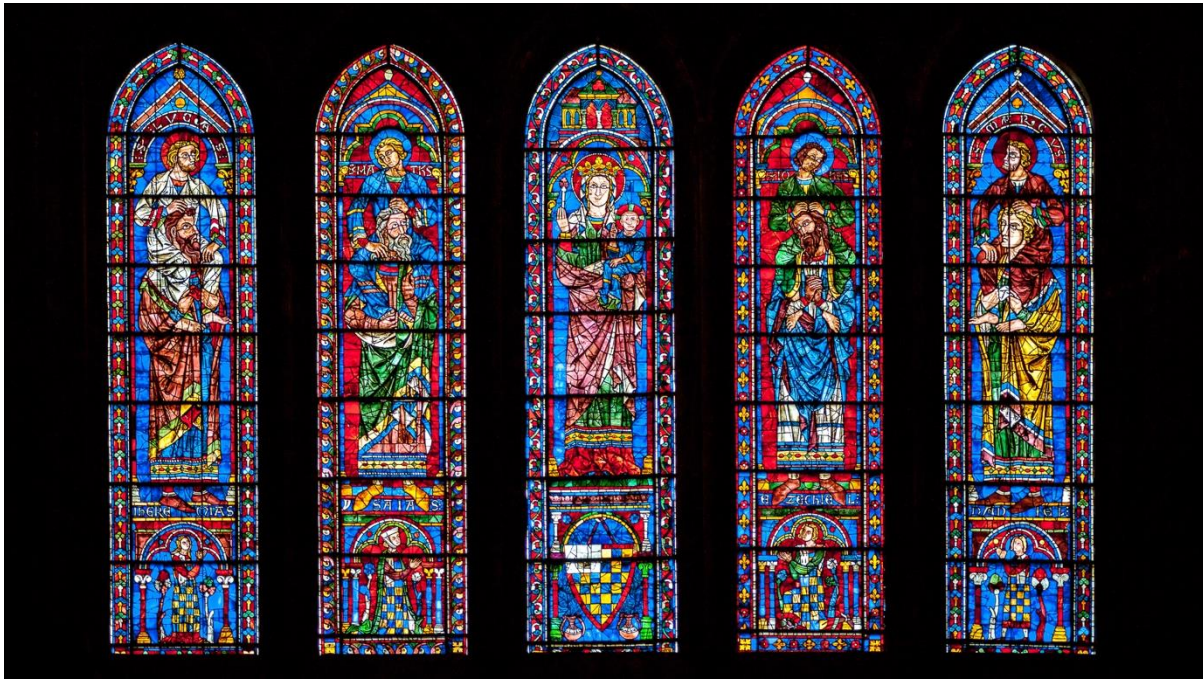
More than our contemporaries, Borges and Cortázar turn out to be visionaries. In today's world, when AI poses a great "challenge to the traditional conception of art as an authentic and unique human activity," "artificial intelligence and its creative achievements in the field of literature question the very foundations of human art," writes Ksenija Vraneš. In her essay "Artificial Intelligence and the Challenge to Human Literature: Revisiting Borges and Cortázar," Vraneš shows how their works prompt us to rethink notions like *author* and *biography* in revolutionary ways that anticipate the recent developments of AI and ultimately question our notion of *creativity*.

That vast emporium, the past

Where do Borges and Cortázar get their insights? How can works written at least half a century ago speak to our contemporary concerns, as well as anticipate a future that's still blurred to many of us?

In the 13th century Gothic Cathedral of Chartres, under the rose window of the south transept that shows Christ in Majesty from the Book of Revelation 4:1-11, there are five lancets, four of which illustrate the four evangelists Luke, Matthew, John, and Mark as young men sitting on the shoulders of the prophetic giants of the Old Testament, Jeremiah, Isaiah, Ezekiel, and Daniel, respectively. The visual story told in these lancets is a secret message from Bernard of Chartres, chancellor of the School of Chartres, that was recorded by John of Salisbury, a 12th century bishop of Chartres, in *The Metalogicon*: "Bernard of Chartres used to compare us to [puny] dwarfs perched on the shoulders of giants. He pointed out that we see more and farther than our predecessors, not because we have keener vision or greater height, but because we are lifted up and borne aloft on their gigantic stature." (*The Metalogicon of John of Salisbury* 1971: 167)





The Gothic Cathedral of Chartres, the rose window of the south transept, 13th century.

Borges and Cortázar knew this, which is why they were so well read in the deep history of literature. As their readers, we know all too well that “every time we reread a book that book is slightly different and we are slightly different also. So I think we can fall back safely on that vast emporium, the past. I hope I shall keep on finding my way into it” (Borges 2013).

* * *

We are delighted that the first special issue of *Beoiberística* marks the significant anniversaries of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar’s births, offering a well-deserved and long-overdue tribute to these iconic and world-renowned Argentine writers. We extend our deepest gratitude to everyone who contributed to this issue, especially the past and present editors who paved the way for us, and to the editorial board for embracing our vision and providing unwavering support throughout its realization. Our heartfelt thanks go to the authors from Latin America, the United States, Europe, the Middle East, and the Asia-Pacific who honored us with exceptional contributions. As the essays included here show, Borges and Cortázar continue to live on, creating a microcosm that invites ongoing reading and reflection on their works. We are profoundly grateful to our reviewers for their meticulous reading and the generous time and effort they invested to make this special issue truly outstanding. Special thanks are also due to our colleague Jenny Teresa Perdomo González for her careful proofreading. We hope the readers will enjoy the essays that follow just as much as we’ve enjoyed preparing them.

Delia Ungureanu & Ksenija Vraneš
Editors of the Special Issue



BIBLIOGRAPHY

- Aspesi, Natalia. «That Gentle Emotion that is a Mortal Illness for us Russians.» Interview with Andrei Tarkovsky. *La Repubblica*, May 17, 1983. *Nostalgia: an Andrei Tarkovsky Information Site*. Web. 23 Dec. 2024.
- Benjamin, Walter. «The Translator's Task.» Trans. Steven Rendall. *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. New York: Routledge, 2012. 75-83. Print.
- Borges, Jorge Luis. «El escritor argentino y la tradición.» *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974a. 267-274. Impreso.
- . «Virginia Woolf: una biografía sintética.» *Ficcionario: una antología de sus textos*. Emir Rodríguez Monegal (ed.). México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985. 122-123. Impreso.
- . «The Argentine Writer and Tradition.» Trans. Esther Allen. *Selected Non-fictions*. Ed. by Eliot Weinberger. Trans. Esther Allen, Suzanne Jill Levine, and Eliot Weinberger. New York: Viking, 1999a. 420-427. Print.
- . «Virginia Woolf.» Trans. Esther Allen. *Selected Non-fictions*. Ed. by Eliot Weinberger. Trans. Esther Allen, Suzanne Jill Levine, and Eliot Weinberger. New York: Viking, 1999b. 173-174. Print.
- Borges, Jorge Luis, and Willis Barnstone. *Borges at Eighty: Conversations*. (Indiana University Press, 1982.) New York: New Directions, 2013. Ebook.
- Cortázar, Julio. «Literatura en la revolución y revolución en la literatura: Algunos malentendidos a liquidar.» París, diciembre de 1969. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Óscar Collazos, Julio Cortázar, y Mario Vargas Llosa. México, Argentina, España: Siglo veintiuno editores, 1971. 38-77. Impreso.
- . «América Latina: exilio y literatura.» *Obra crítica. Vol. 3*. Madrid: Alfaguara, 1994a. 163-180. Impreso.
- . «The Fellowship of Exile.» Trans. John Incledon. *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*. Ed. Marc Robinson. Boston: Faber & Faber, 1994b. 171-178. Print.
- Damrosch, David. *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age*. Princeton: Princeton University Press, 2020. Print.
- . *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003. Print.
- Garfield, Evelyn Picon. «A Conversation with Julio Cortázar.» *The Review of Contemporary Fiction* 3.3 (Fall 1983). *Dalkey Archive Press*. Web. 23 Dec. 2024.
- Jullien, Dominique. *Borges, Buddhism and World Literature: A Morphology of Renunciation Tales*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019. Print.
- The Metalogicon of John of Salisbury: A Twelfth-Century Defense of the Verbal and Logical Arts of the Trivium*. Translated with an introduction and notes by Daniel D. McGarry. Gloucester, Mass: Peter Smith, 1971. Print.
- Tihanov, Galin. «Narratives of Exile: Cosmopolitanism beyond the liberal imagination.» *Literaturna Mis* 1-2 (2012): 7-24. Print.

- Venuti, Lawrence. «Theses on Translation: An Organon for the Current Moment.» *Quaderns* 28 (2021): 163–73. Print.
- Woolf, Virginia. *Orlando: A Biography*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1928. *Internet Archive*. Web. 23 Dec. 2024.
- . *A Room of One's Own*. Eds. David Bradshaw and Stuart N. Clarke. New York: Wiley Blackwell, 2015. Print.




LITERATURA

LITERATURE

I Los escritores argentinos y
sus mundos

The Argentine Writers and
their Worlds

Mariano Siskind¹ 
Universidad Harvard
Estados Unidos de América

«TENEMOS DERECHO A ESA TRADICIÓN»: EL ESCRITOR COSMOPOLITA Y EL DERECHO LIBERAL

Resumen

La vasta bibliografía crítica que se ha ocupado de «El escritor argentino y la tradición» pasó por alto un detalle clave para la conceptualización del cosmopolitismo de Borges: el ensayo caracteriza la relación del escritor marginal/intersticial con la cultura occidental/universal como un derecho cosmopolita que debe ser leído en relación con la tradición filosófico-política liberal que va de «On Liberty» (1859) de John Stuart Mill a «Two Concepts of Liberty» (1958) de Isaiah Berlin. A partir de esta nueva interpretación e historización del cosmopolitismo de Borges, este artículo presenta una relectura de «El escritor argentino y la tradición», pero también de la relación entre literatura y justicia y de los bordes rugosos que conectan y distancian la noción de derecho que está en juego en el ensayo de Borges y los derechos civiles que el primer gobierno de Perón sancionó y cercenó.

Palabras clave: cosmopolitismo, liberalismo, derecho, justicia, peronismo.

“WE HAVE A RIGHT TO THIS TRADITION:” THE COSMOPOLITAN WRITER AND LIBERAL RIGHT

Abstract

The vast critical bibliography that has dealt with “The Argentine Writer and Tradition” overlooked a crucial detail for the conceptualization of Borges’ cosmopolitanism: the essay characterizes the relationship of the marginal/interstitial writer to Western/universal culture in terms of a cosmopolitan right that must be read in relation to the liberal philosophical and political tradition that extends from John Stuart Mill’s “On Liberty” (1859) to Isaiah Berlin’s “Two Concepts of Liberty” (1958). Based on this new interpretation and historicization of Borges’ cosmopolitanism, this article presents a re-reading of “The Argentine Writer and Tradition,” but also of the relationship between literature and justice and of the rough edges that connect and pull apart the notion of right at stake in Borges’ essay and the civil rights that Perón’s government sanctioned and curtailed.

Keywords: cosmopolitanism, liberalism, rights, justice, Peronism.

¹ siskind@fas.harvard.edu

ORCID iD: Mariano Siskind  <https://orcid.org/0000-0002-9229-5410>

¿Se puede volver a escribir sobre «El escritor argentino y la tradición»? ¿Se puede volver a «formular y justificar [algunas] proposiciones escépticas o eufóricas» (Borges 1974: 267) sobre la conferencia que Borges dictó en diciembre de 1951 y luego reescribió como ensayo para publicar en 1953 y otra vez en 1955?² Algunas de las voces más brillantes de la tradición crítica borgeana (Sarlo, Molloy, Balderston, Catelli, Montaldo, Louis, Premat, Pastormerlo, de Castro y otros) ya dieron cuenta de la historia, las fuentes y los argumentos nodales de este ensayo programático que, al mismo tiempo, 1) presenta una teoría geomodernista, general y normativa, del modo preciso en el que los escritores cosmopolitas-marginales se inscriben en la formación hegemónica del modernismo como estética global durante la primera mitad del siglo XX (y así intentan diferir la exclusión que caracteriza su posición marginal); y 2) funciona como una auto-teorización retrospectiva y prospectiva que ofrece las claves de lectura de su propia obra —la máquina-Borges y sus ficciones poéticas, narrativas y expositivas definidas por su intento utópico-metaliterario de reinventar (en la huella de Cervantes) a la ficción (o mejor: al sustrato ficcional del discurso), más acá y más allá de su alcance estético, como dispositivo total capaz de mediar nuestra relación (en verdad: *toda relación*) con lo real.

Es cierto que ya se ha dicho casi todo sobre «El escritor argentino y la tradición.» Que se trata de una intervención polémica en contra de los mandatos estético-ideológicos particularistas de la política cultural nacionalista del peronismo, en el contexto de un espacio público saturado de celeste y blanco, los colores de la bandera nacional pero también del Partido Justicialista (desde 1946 y hasta 1956, Borges escribió insistentemente e hizo numerosas manifestaciones públicas y privadas en contra del gobierno peronista y su cultura política, y le dio forma a la conferencia durante los días inmediatamente posteriores a los comicios presidenciales que culminarían en la reelección de Perón, el 11 de noviembre de 1951). Y que sobre el final del texto, Borges deja de lado la dimensión polémica local y contingente del argumento para hacer un llamado (un grito de guerra casi) a los escritores argentinos, sudamericanos, y de cualquier otro espacio cultural periférico que identifiquen la diferencia de su discurso literario con la experiencia de exclusión de los espacios universalistas de libertad estética con la que sus creadores toman decisiones poéticas sobre sus obras, para que se sumen al proyecto colectivo de imaginar

² Borges escribe la primera versión de «El escritor argentino y la tradición» como conferencia para una clase que ofrece el 19 de diciembre de 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires. La publica por primera vez como ensayo con algunas modificaciones en marzo de 1953 en el número 250-252 de la revista de esa institución, *Cursos y conferencias*, y otra vez en *Sur*, en el número enero-febrero de 1955. Esta última versión es la que Borges incluye, con algunas modificaciones, en la segunda edición de *Discusión* en 1957 que había sido publicada por primera vez en 1932. Para un análisis histórico-genético de los diferentes borradores de la conferencia/ensayo y la historia de su publicación, ver Balderston 2013.



un lugar de enunciación y creación cosmopolita.³ Un lugar cultural ubicado en los márgenes del proceso global de proliferación de modernismos vernáculos, cuyo cosmopolitismo se definiría como desafío a la lógica jerárquica que estructura las diferencias culturales del campo de producción y circulación mundial para proponer en cambio un espacio literario universal, internamente indiferenciado. Un lugar de enunciación en el que puedan inscribirse todos los modernistas cosmopolitas que, haciendo uso pleno de su libertad creativa, quieran sacudirse los mandatos e imposiciones locales, folclóricos, identitarios y esencialistas que las instituciones de sus literaturas nacionales insistan en imponerles: «Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos» (Borges 1974: 273-274). Y entonces, si todo esto ya ha sido dicho, ¿se puede volver a escribir sobre «El escritor argentino y la tradición»?

Los lectores de Borges (neuróticos obsesivos, devotos de la relectura y conscientes de su lugar central en la fenomenología del evento literario borgeano) incurrimos a menudo en la fantasía omnipotente de creernos capaces de descubrir en sus textos detalles soslayados que tal vez puedan abrir nuevos caminos críticos, o al menos, ínfimas desviaciones interpretativas. Yo, por supuesto, no estoy exento de estos goces neuróticos (que los críticos solemos presentar como pruritos disciplinarios), y hace algún tiempo encontré en «El escritor argentino y la tradición» uno de estos detalles que la tradición crítica pasó por alto: la conceptualización de la relación cosmopolita del escritor con el ámbito estético-cultural de lo occidental/universal como un derecho literario-cosmopolita—el derecho a la escritura de una literatura que no esté determinada exclusivamente por el horizonte de la propia particularidad cultural, y mucho menos por las instituciones y los significantes de la cultura nacional. Aunque pueda inscribirse en la

³ Borges explica que los escritores argentinos y «los sudamericanos en general» («Sudamérica» era, a mediados del siglo XX, uno de los predicados preferidos para referir al espacio cultural que hoy denominamos América Latina) comparten un privilegio estructural-geopolítico con otros escritores cuya posición histórica consiste en encontrarse al mismo tiempo adentro y afuera, incluidos y excluidos, de las instituciones, cánones y tradiciones estéticas consagradas de la cultura occidental. A partir de una cita del sociólogo norteamericano Thorstein Veblen, Borges especula que la posición liminal de los intelectuales judíos en relación con la cultura occidental («actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial») les permite producir innovaciones estéticas. Y agrega que los escritores irlandeses en la cultura de Inglaterra gozan del mismo privilegio paradójico: «les bastó el hecho el de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa» a pesar de «muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta». La misma determinación estructural-histórica-contingente-marginal-geopolítica (es decir, en ningún sentido esencial) define la situación de los escritores argentinos y «sudamericanos en general»: «podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas» (Borges 1974: 272-273).



genealogía del derecho cosmopolita moderno que inaugura la filosofía moral y la filosofía de la historia de Kant, y que se extiende hasta hoy, hasta el corazón de la crisis de los imaginarios cosmopolitas que saturan nuestro presente (del fracaso de las políticas de la hospitalidad y los derechos de migrantes y refugiados, a la imposibilidad de establecer normas éticas para una gobernanza global), el derecho literario-cosmopolita que quiero analizar en el ensayo de Borges es la condición de posibilidad para la autofiguración de aquellos escritores que buscan inscribir sus proyectos literarios en el espacio discursivo de lo que a veces llamamos literatura mundial, y representa, sin lugar a dudas, su sustrato ético-político. La caracterización más notable (pero no la única) del derecho del escritor en cuestión de traspasar, desbordar y redefinir las fronteras de lo local y lo propio, de circular libremente por un mundo literario cuya capacidad para tensionar y desbordar la cultura de origen entendida como reducto identitario, como destino y «fatalidad” (Borges 1974: 274), aparece en el pasaje más conocido del ensayo. Son líneas que los lectores de Borges podrían citar casi de memoria: «¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental.» (Borges 1974: 272)

Mi hipótesis es que leer la inclusión deliberada en el cierre del texto de un derecho liberal y cosmopolita que Borges opone a determinaciones locales basadas en la naturalización de la correspondencia entre lengua, tradición estética, territorio e identidad nacional, permite revisar algunas certezas y saberes establecidos de la crítica sobre el ensayo.⁴ Me interesa explorar las implicancias que tiene para la interpretación de «El escritor argentino y la tradición» la codificación de la relación cosmopolita del escritor que busca trascender el ámbito de lo propio en términos de un derecho liberal. Quiero pensar la especificidad cosmopolita-liberal del derecho que, propongo, está en el centro del ensayo, y no la manera en que los cuentos de Borges ficcionalizan, ilustran o tensionan la legalidad del estado o el derecho *tout court*, ni cómo «La lotería de Babilonia,» o como casi todos sus cuentos policiales y algunos de los que reescriben la tradición gauchesca

⁴ En la primera historia nacional de la literatura argentina publicada en cuatro volúmenes entre 1917 y 1922, Ricardo Rojas sistematizó la idea de una tradición literaria argentina que funcionaba, al mismo tiempo, produciendo y expresando una conciencia nacional/diferencial que resultaba de la correspondencia entre la lengua, el territorio, la cultura y el pueblo (que Rojas nombraba, a veces, con significantes raciales) de la nación argentina: «una literatura nacional es fruto de inteligencias individuales, pero éstas son actividades de la conciencia colectiva de un pueblo, cuyos órganos históricos son el territorio, la raza, el idioma, la tradición. La tónica resultante de esos cuatro elementos se traduce en un modo de comprender, de sentir y de practicar la vida, o sea en el alma de la nación, cuyo documento es su literatura.» (Rojas 1957: vii)



dislocan la relación institucional entre el individuo y la ley.⁵ Mi objetivo en este artículo es mucho más restringido. Me propongo reflexionar sobre los dos términos que están en juego en el ensayo: sujeto y derecho. En relación con el sujeto definido y potenciado por las determinaciones geopolíticas de su colocación cosmopolita quiero pensar cómo la atención al discurso de los derechos en el texto desestabiliza el binarismo de centros y periferias culturales en los que insiste la tradición crítica (yo mismo incurrí en esta lectura en un artículo publicado en 2007). Y respecto del derecho literario-cosmopolita, voy a interrogar las maneras en que el argumento de Borges cobra sentido cuando se lo inscribe en la tradición filosófico-política liberal que va de «On Liberty» (1859) de John Stuart Mill a «Two Concepts of Liberty» (1958) de Isaiah Berlin. La postulación del derecho a la libertad de leer y escribir sin ataduras, imposiciones o miedos que reclama el ensayo permite una comprensión cabal del perfil ideológico liberal del Borges que escribe entre 1951 y 1955 (y probablemente, en verdad, entre 1940 y 1956; y muy especialmente a partir del golpe de estado conservador de 1943). La aparición de este derecho delimita el *momentum* liberal en su educación político-sentimental que lo distancian de su propio criollismo populista-yrigoyenista de la década del 20, de su oposición al nacionalismo y luego al fascismo durante la década del 30 y el 40, y de su reivindicación posterior de una posición anarquista-conservadora (aunque con esta última posición tenga en común la oposición del individuo a toda forma de soberanía estatal) que deriva de su lectura de Herbert Spencer.⁶ Todos los posicionamientos posteriores tienen elementos que se

⁵ Para pensar las tensiones al interior de la filosofía del derecho y la relación entre individuo y estado que alegorizan algunas de las ficciones de Borges, paradigmática pero no únicamente «La lotería de Babilonia,» ver el sexto capítulo de *Borges, un escritor en las orillas* de Beatriz Sarlo, y «El juicio de la historia» de Fernando Rosenberg. Por otra parte, la ficción de Borges (mucho más que sus ensayos o su poesía) parece haberse convertido en un cuerpo textual privilegiado por abogados y juristas argentinos interesados en pensar la ficcionalidad del discurso legal, aquello que la letra de ley y la literatura compartirían. En general, estos autores buscan en Borges tematizaciones obvias de la ley o de la relación entre el individuo, la comunidad y el estado, y establecen una relación instrumental con la literatura para ilustrar aspectos de diferentes teorías del derecho. Son artículos o libros cuya productividad se limita a extrañar y desautomatizar las zonas rígidas de la lengua y el pensamiento de abogados y los doctores en leyes, pero que por lo general aportan muy poco, casi nada, a la tradición crítica borgeana. Entre estos autores, los textos de Leonardo Pitlevnik son más interesantes y agudos.

⁶ Para una reconstrucción precisa del yrigoyenismo de Borges, ver Balderston, «Borges, el joven radical». Para pensar la transición entre el criollismo populista de los años 20 al antinacionalismo y antifascismo de Borges desde mediados de la década del 30 y durante la década del 40, ver Blanco 2020 y Louis 2007. Para un análisis de las deudas, préstamos y reescrituras entre Borges y Herbert Spencer en referencia a la relación entre individuo y estado, ver Dorfman 2018, Salinas 2017 y Bosteels 2008. Hay muchos textos en la bibliografía borgeana que caracterizan y buscan declaraciones para delinear su anarquismo conservador (o conservadurismo anarquista), sobre todo a partir de finales de los años 50 (en 1963 se afilió al Partido Demócrata Conservador). Alejandra Salinas (2024) recorre la representación de la libertad individual en ficciones de Borges, y también en un recorrido exhaustivo de sus declaraciones públicas. Por ejemplo, cita



solapan con la articulación de un liberalismo formulado alrededor del derecho cosmopolita que articula en el período puntual que marca el arco de la formulación, dictado, reescritura y publicación de «El escritor argentino y la tradición,» pero no lo agotan, y su análisis permite iluminar la especificidad conceptual idiosincrática del cosmopolitismo de Borges, en dos direcciones que no se me ocurrieron antes: el concepto de derecho que resulta de dos maneras de concebir la libertad en la tradición liberal. Por último, creo que esta conceptualización de la especificidad liberal del cosmopolitismo de Borges durante estos años puede servir para dar cuenta de los bordes rugosos que conectan y distancian irremediabilmente la noción de derecho que está en juego en el ensayo con los derechos civiles efectivos que el primer gobierno de Perón sancionó y coartó.

Presentar la relación del escritor con la cultura global como una totalidad disponible en términos de un derecho cosmopolita a apropiársela, intervenirla y transformarla (al tiempo que disloca el sentido de lo propio en relación con la particularidad de su cultura de origen) pone de manifiesto un excedente ético, un problema que debe ser pensado en relación con un horizonte de justicia en el que no reparamos cuando limitamos nuestro análisis del ensayo de Borges a la consideración del lugar de enunciación estética-estructural-histórica-contingente-marginal-geopolítica (ver nota 3). Se trata de una noción cosmopolita de justicia, plenamente alineada con una tradición ética liberal, no sólo en su identificación del individuo/escritor como el concepto psico-social en el que reside toda forma de agencia estética, ética y política, sino también porque concibe a la producción y la interpretación literarias de manera normativa como prácticas resistentes a cualquier tipo de imposición, como espacios privilegiados para la actualización de una experiencia de libertad radical e indeterminada. Esta noción afirmativa de libertad (que depende de la fantasía de una agencia *absolutamente* autónoma y autodeterminada) es sólo un aspecto del modo en el que el liberalismo concibe al sujeto. Su segunda inscripción liberal está determinada por la concepción negativa de libertad (la ausencia de coerción y el derecho a la protección frente a restricciones arbitrarias y forzadas, en general por parte del estado y sus instituciones) que favorece la tradición filosófico-política que va de «On Liberty» (1859) de John Stuart Mill a «Two Concepts of Liberty» (1958) de Isaiah Berlin. Para Berlin, el liberalismo no depende una sustancia o fundamento moral particular y predeterminado (que él identifica con la noción positiva de libertad), y no debe prescribir modos de actuar. Berlin explica que el concepto de 'libertad negativa' surge de la siguiente pregunta: «What is the

un breve texto publicado en el diario *Clarín* en 1983 en el que Borges vuelve sobre su deuda con Spencer para declarar que «el individuo es real; los Estados son abstracciones de las que abusan los políticos, con o sin uniforme» (citado por Salinas 2024). Emir Rodríguez Monegal fue el primero en prestarle atención a *la escritura de la política* en la ficción, poesía y ensayos de Borges, y desentenderse de sus *opiniones políticas* «esas que transcribe ávidamente la prensa de por lo menos tres continentes» (1977: 269).



area within which the subject — a person or group of persons — is or should be left to do or be what he is able to do or be, without interference by other persons” (1969: 15). Y aclara: «Coercion implies the deliberate interference of other human beings within the area in which I could otherwise act. You lack political liberty or freedom only if you are prevented from attaining a goal by human beings.' Mere incapacity to attain a goal is not lack of political freedom» (1969: 16).⁷ En esta tradición anglófona, la libertad positiva se nombra como *freedom to*, y la negativa, *freedom from*.

En principio, parecería que en «El escritor argentino y la tradición» están presentes las dos nociones de libertad. Por ejemplo, podría pensarse que «tenemos derecho a esa tradición» y «debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo» son articulaciones de una libertad positiva que afirma el ámbito de lo universal para la actualización de una agencia autónoma, libre y dispuesta para apropiarse de los significantes que desee, para desincribirlas de sus lugares de procedencia, e insertarlos en nuevos contextos de significación, para construir un proyecto literario emancipado de ataduras locales, y entonces, en este sentido, universal. Pero esto no es exactamente así. Lo universal en el ensayo resulta de la resistencia a las imposiciones del nacionalismo cultural. Occidente primero, y después el universo como patrimonio de todos los escritores que se inscriban como sujetos de derecho a una tradición universal, son unidades conceptuales definidas de manera negativa, como el reverso de los mandatos e imposiciones nacionalistas que reclaman una correspondencia reconocible entre la diferencia cultural que su literatura supuestamente debe expresar y la identidad presupuesta y fijada de la comunidad (nacional): «los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo” (Borges 1974: 271). Lo universal no tiene un contenido específico en el ensayo, es pura negatividad crítica, o si se quiere, pura exterioridad respecto del espacio local signado por la condición opresiva y coercitiva de los mandatos nacionalistas. Insisto: pura negatividad sin contenido específico, y eso explica en parte el desplazamiento casual de la primera caracterización de *eso otro* que resiste, desborda y redefine el horizonte local como ‘la cultura occidental’, hacia su segunda designación como ‘el universo’: en los dos casos, occidente y universo señalan la crítica y la necesidad de resistir las imposiciones del nacionalismo; el lugar imaginario en el que se pueda actualizar el derecho a ejercer una libertad negativa «which consists in not being prevented from choosing as I do» (Berlin 1969: 23).

⁷ Para Berlin, existe el peligro de que la noción de libertad positiva, por sus prescripciones morales implícitas que determinan su contenido afirmativo, abra la puerta para diferentes formas de autoritarismo estatal que él reconoce tanto en los liberalismos de izquierda como en las diferentes formas del liberalismo de derecha entre los que identifica el nacionalismo conservador y antiseccular.

Así, para Borges, en el contexto del peronismo, el universo es la estructura de significación literaria de la que el escritor hace uso para oponerse a (y para protegerse de) las prácticas coercitivas estético-políticas del nacionalismo y de las instituciones que lo envisten con un poder hegemónico. *El universo* nombra el derecho a no ser obligado a escribir una literatura limitada a «pobres temas locales», y este derecho resulta de una forma de libertad negativa entendida como límite y resistencia al miedo que impone el nacionalismo cultural. Por eso Borges introduce la idea del universo como patrimonio de todos los escritores cosmopolitas hartos de la coerción nacionalista con un llamado a liberarse del miedo: «Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo» (1974: 273-274). Precisamente, en su ensayo clásico «Liberalism from Fear», la filósofa liberal Judith Shklar especifica la noción de libertad negativa de Berlin en los mismos términos en los que Borges plantea «no debemos temer» y la define como la capacidad de «make as many effective decisions without fear» (Shklar, 1989: 3). Para inscribirnos en el espacio de lo universal—dice Borges—, para ser libres, «no debemos temer», «tenemos derecho» al universo, derecho al significante que nos da la libertad de no ser limitados a escribir sobre «pobres temas locales».

«Color local» es la eficaz manera en la que el ensayo nombra los «pobres temas locales» que los nacionalistas establecen como límite para «el ejercicio poético» de los escritores argentinos. Muy pocos críticos repararon en el hecho de que el argumento más eficaz y citado para rechazar la presencia de abundante color local en obra para asegurar su pertenencia a la tradición argentina, la idea de que la ausencia de camellos en el Corán prueba que una literatura segura de su inscripción cultural «puede prescindir del color local», está inmediatamente precedida e introducida por otra articulación del derecho de los escritores a producir una literatura que apele a significantes supuestamente ajenos para redefinir los límites de lo propio.⁸ El fragmento al que me refiero invoca a Racine y a Shakespeare para historizar el problema en el contexto de la literatura moderna:

⁸ «He encontrado días pasados una curiosa «confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán* bastaría la ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecha es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página... Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local» (Borges 1974: 270).

La lista de críticos que desmintió la idea de que no hay camellos en el Corán es muy larga, y son muchos los que subrayaron que la palabra camello aparece 18 veces en el libro sagrado musulmán. De esa larga lista me limito a mencionar dos textos de autores fundamentales en la tradición crítica: *How Borges Wrote* de Daniel Balderston, y «La cuestión americana en 'El escritor argentino y la tradición'» de Nora Catelli.



Además, no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir Hamlet, de tema escandinavo, o Macbeth, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo (Borges 1974: 270).⁹

Con la mención de Racine y Shakespeare, Borges se apoya en el canon para invertir la acusación que el nacionalismo cultural le endilga desde la década del 30 de que su literatura «le da la espalda a los problemas nacionales» (Anderson Imbert 1933: 28), de «prosa antiargentina, sin matices, ni acentos nacionales» (Doll 1933: 87) y «perfectamente antiargentina» (Doll 1933: 90).¹⁰ Si los nacionalistas acusan a Borges de ser autor de una obra extranjerizante, él invierte la imputación y se las devuelve: la necesidad de que un texto represente la particularidad diferencial de su cultura de origen proviene de expectativas de extranjeros que no podrían reconocer la pertenencia de un texto a una cultura nacional sin las marcas indexicales que demanda la lógica del «color local». Pero lo que me interesa en este artículo es notar que para dar esta estocada polémica, Borges apela al discurso de los derechos: defiende el derecho de Racine y de Shakespeare (y de los escritores cosmopolitas argentinos como él), no a escribir sobre personajes del mundo clásico, sobre un príncipe danés o sobre un general escocés, sino de inscribir sus temas y poéticas «foráneas» en la literatura francesa e inglesa, respectivamente, y así redefinir lo que significa ser un escritor francés o un escritor inglés. Y, a la manera de Berlin, postula la libertad negativa que cada uno de ellos tuvo para resistirse a que les negaran el derecho de inscribirse en sus respectivas tradiciones a través de obras que le daban la espalda al color local («Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese *negado su derecho* al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos» y «Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, *no tenía derecho* a escribir Hamlet» [Borges 1974: 270]).

Pero además, la inclusión de Racine y de Shakespeare como sujetos de un derecho liberal a ejercer una noción negativa de la libertad complican la lectura geopolítica que la tradición crítica ha hecho de «El escritor argentino y la tradición» como lente que sirve para leer retrospectiva y prospectivamente toda la obra de Borges. El ensayo postula un

⁹ Amelia Barili sugiere que la referencia a Racine es una apropiación desviada que Borges toma del modo en el que Alfonso Reyes introduce al Cid de Corneille en «A vuelta de Correo».

¹⁰ Para un análisis de las acusaciones nacionalistas con las que Borges lidió desde la década del 30 ver mi ensayo «El cosmopolitismo como problema político» (2007).

lugar de enunciación geopolíticamente marginal desde el que es posible asaltar y desarmar la construcción hegemónica de la supuesta correspondencia inmediata y naturalizada entre, por un lado, la cultura occidental/universal y las prácticas estéticas metropolitanas; y por otro, entre el particularismo diferencial e irreductible de las culturas ubicadas en los márgenes de la circulación global modernista y una escritura condenada a representarlas a partir de protocolos estéticos menesterosos e insustanciales (por ejemplo, la idea de color local como forma estético-política). En el mismo acto de su misma formulación, el «nosotros» que resulta de esta operación de «cosmopolitismo marginal» (Siskind 2016) – «nuestra tradición es toda la cultura occidental», «tenemos derecho a esta tradición», «podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas», y «repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo» – pierde su marginalidad y se universaliza, y marginaliza (provincializa) la universalidad de la cultura occidental, en una operación que Beatriz Sarlo leyó en la figura de la orilla, un margen desde el que «Borges logra que su literatura dialogue de igual a igual con la literatura occidental. Hace del margen una estética», (1995: 16) y Sylvia Molloy, en términos de una manipulación de la cultura europea que disloca «la autoridad de ese archivo» (1999: 17). Borges da un paso que lo lleva a postular un privilegio epistemológico del margen por sobre las culturas metropolitanas cuando afirma que el derecho que tienen los escritores marginales (otra vez, en mi lectura de su liberalismo negativo: *el derecho a no ser limitado a la cultura de origen, y a no ser excluido de lo universal como ámbito liberado de mandatos e imposiciones nacionalistas*) es «mayor que el que pueden tener los habitantes de una otra nación occidental» (Borges 1974: 272). El privilegio epistemológico del nosotros cosmopolita marginal que sugiere la inclusión de un derecho al patrimonio occidental/universal, no ya igual, sino «mayor» que el de las culturas metropolitanas autorizó lecturas de un Borges postcolonial (Aizenberg, Fiddian, de Toro, Herzovich) que es «a model of difference and a strategy of subversion... all the creative *chutzpah*, and, yes, the ambiguity – if not anxiety – of the postcolonial situation... the speaking back, the challenge to the metropolis and the installation of irreverent difference as the modus operandi of fortunate literary labor» (Aizenberg 1992: 22-23).

Sin embargo, la lectura de la geopolítica modernista del ensayo que desarregla y hasta invierte la relación jerárquica que excluía a los cosmopolitas marginales del ámbito imaginario de lo universal donde los escritores no estarían condenados a representar su propia particularidad cultural (una interpretación que yo mismo sostuve en el pasado) queda en entredicho a partir de la lectura de Racine y Shakespeare como sujetos del mismo derecho liberal negativo que define la situación del escritor marginal argentino, sudamericano, judío o irlandés. ¿Cómo leer la aparente contradicción según la cual (desde la perspectiva del derecho cosmopolita a escribir una literatura que goce de la libertad de traspasar, desbordar y redefinir las fronteras de lo local y lo propio,) ya no habría



diferencias entre escritores canónicos metropolitanos como Racine y Shakespeare, y los escritores cosmopolitas-marginales que, como sus pares franceses e ingleses, luchan por ejercer su derecho a no ser forzados a escribir una literatura limitada a «pobres temas locales»? Escribí «aparente contradicción» porque—como en la tradición filosófica liberal—la igualdad entre unos y otros que resulta de la lectura del discurso sobre los derechos del escritor cosmopolita es meramente formal, aunque no por ello sin consecuencias relevantes.

En efecto, todos los escritores que inscriben su proyecto y subjetividad estética impulsados por un deseo de trascender las fronteras convencionales e institucionalmente impuestas que determinan el límite que separa lo propio de lo ajeno estarían igualados (sus diferencias, aparentemente suspendidas) por este afecto y esta ética-estética cosmopolitas que hace algunos años llamé «deseo de mundo». Pero sería un error pensar que Borges no es plenamente consciente de las diferencias infranqueables que separan a Racine y a Shakespeare del escritor argentino y sudamericano en relación con la función histórica y sistémica que tienen los nombres de unos y otros en la estructuración de los imaginarios literarios y culturales de la modernidad global. En *Deseos cosmopolitas* propuse que, en «El escritor argentino y la tradición», Borges postulaba «un campo discursivo horizontal y universal» donde pudiera «representar su subjetividad cosmopolita en igualdad de condiciones con las culturas metropolitanas», en función de «una fantasía omnipotente (una escena imaginaria que ocupa el lugar de lo real, de acuerdo con Lacan), una fantasía estratégica y voluntarista, pero muy eficaz» (Siskind 2016: 19). En la relectura que hago hoy de mis propias hipótesis y del liberalismo del ensayo de Borges estructurado alrededor de la noción de un derecho cosmopolita-liberal negativo, mi lectura difiere levemente de la de algunos años atrás. Creo que la igualdad formal que comparten Racine, Shakespeare, los escritores cosmopolitas argentinos y sudamericanos, y los judíos por su posición intersticial en la cultura occidental o los irlandeses en el contexto de la lengua inglesa se deriva de su libertad (negativa) para ejercer el mismo derecho a resistir mandatos estético-políticos (nacionalistas o de cualquier tipo) aunque de maneras radicalmente distintos en función de las numerosas diferencias que constituyen la singularidad de sus respectivos lugares de enunciación. Esta igualdad formal paradigmáticamente liberal no borra (y ni siquiera pospone) las diferencias que segmentan el espacio simbólico que al mismo tiempo reúne y separa de manera irreconciliable a Racine, a Shakespeare y a los cosmopolitas argentinos y sudamericanos: los iguala y reúne la forma subjetiva cosmopolita que produce el deseo de mundo como relación social antinacionalista; y los separan y alejan la materialidad concreta de los diferentes proyectos estéticos que producen condicionados y potenciados por la situación histórica de sus respectivas posiciones deseantes.



Dos reflexiones finales: una sobre literatura y justicia, y otra (íntimamente relacionada) sobre Borges y el peronismo. El derecho liberal (negativo) que formula Borges en este ensayo se recorta sobre el horizonte de una idea de justicia marcada por los mandatos opresivos del nacionalismo cultural, pero al tratarse del derecho estético-político del artista a sostener la fantasía de que es posible escribir una literatura sin condicionamientos no puede (no podría) ser codificado legalmente. ¿Significa esto que este derecho tiene una función meramente metafórica, y que en su metaforicidad apuntaría a nombrar y significar el reclamo de una libertad que en el contexto histórico del peronismo Borges considera cercenada? No encuentro objeciones para esta interpretación del uso de la noción de derecho en el ensayo, pero quisiera agregar otra que la complementa.

En «Rights and Reason», Wai-chee Dimock indaga en el peso que tiene el discurso sobre los derechos en la historia del liberalismo: «It is helpful to recall the tremendous ethical weight that has coalesced around the concept of rights since the seventeenth century, an ethical weight that in turn has helped to anchor something like the moral ontology of liberal justice... Rights belong to a moral order at once higher and deeper than positive law, higher and deeper than customary practice.» (Dimock 1996: 183). Lo que me interesa puntualmente de esta idea de Dimock es la inconmensurabilidad entre el potencial moral de la noción de derecho (y del discurso social, teórico o estético sobre los derechos) y la letra de la Ley. Me interesa que de este desfase y no-coincidencia, de esta discrepancia radical entre *derecho* y *Derecho*, se puede pensar la noción de derecho literario-cosmopolita que Borges reclama para los escritores antinacionalistas. Podría pensarse que, como sucede en algunas ocasiones (pero no siempre) con la filosofía del derecho, hay momentos en los que la literatura rebasa sus propios bordes estéticos, políticos y polémicos para poner su metaforicidad y todo el poder simbólico e imaginario de su forma al servicio de la figuración de esa estructura moral que Dimock llama «moral order at once higher and deeper than positive law [...] and customary practice». Son momentos extraños, extremadamente inusuales y de una lucidez inescrutable y extraordinaria; momentos en los que algo brillante e inefable que es propio y ajeno a la literatura habla a través de ella. En momentos como esos, la literatura asume la responsabilidad de postular y sostener un ideal de justicia que emerge del reconocimiento de la inconmensurabilidad entre su eficacia potencial simbólico-imaginaria y la imposibilidad de su inscripción político-institucional.

En el caso de «El escritor argentino y la tradición», este horizonte de justicia tiene poco que ver con otras figuraciones de lo justo en la escritura de Borges (de «Emma Zunz» a «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», por ejemplo), pero está atravesado, tensionado, agitado, aturdido y turbado por las estructuras históricas que determinan el concepto y la práctica de la justicia social que estaba en el centro de la doctrina de Juan Domingo Perón y el primer Justicialismo. En marzo de 1949, apenas dos años y nueve meses antes de que



Borges dictara la conferencia, el gobierno de Juan Domingo Perón llevaba adelante una reforma constitucional que estabilizaría de manera decisiva el campo de los derechos laborales y ampliaría el espectro de derechos civiles existentes—de hecho, en las elecciones presidenciales del 11 de noviembre de 1951, pocos días antes de que Borges hablara en el Colegio de Estudios Libres Superiores, las mujeres argentinas pudieron ejercer su derecho al voto por primera vez. Al mismo tiempo que incorporaba al espacio público y político a mujeres y trabajadores como sujetos de derecho, el gobierno de Perón restringía y denigraba muchos de los derechos civiles constitutivos del imaginario político liberal (notoriamente, la libertad de expresión y la libertad de prensa) y privilegiaba derechos corporativos por sobre derechos individuales. No es extraño entonces que tanto la orientación ideológica liberal de Borges durante este período, su experiencia directa de persecución, represión y censura estatal, así como las contradicciones anti-liberales del peronismo, le impidieran a Borges pensar las relaciones y tensiones que asomaban entre su noción de derecho y los nuevos derechos que el peronismo estaba poniendo en juego. En efecto, la historicidad del derecho que se reclama en «El escritor argentino y la tradición» se inscribe en el punto exacto en el que la voluntad de producir los marcos para una relación global mediada por la igualdad formal que define la ética liberal cosmopolita de Borges adquiere la forma histórica, conceptual y poética de una deliberación antiperonista.

BIBLIOGRAFÍA

- Aizenberg, Edna. «Borges, Postcolonial Precursor.» *World Literature Today* 66.1 (Winter 1992): 21-26. Print.
- Anderson Imbert, Enrique. «Discusión sobre Jorge Luis Borges.» *Megáfono* 3.11 (agosto, 1933): 28-29. Impreso.
- Balderston, Daniel. «Borges: el escritor argentino y la tradición (occidental).» *Cuadernos Americanos* 4.64 (1997): 167-178. Impreso.
- . «Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de 'El escritor argentino y la tradición'.» *Cuadernos LIRICO* 9 (2013). Web. 24 Jun. 2024.
- . *How Borges Wrote*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2018. Print.
- Barili, Amelia. «Borges, Reyes y las encrucijadas del latinoamericanismo.» *Jorge Luis Borges: Políticas de la Literatura*. Juan Pablo Dabove (ed.). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh University, 2008. 175-190. Impreso.
- Berlin, Isaiah. «Two Concepts of Liberty.» *Four Essays on Liberty*. New York: Oxford University Press, 1969. Print.

- Blanco, Mariela. *Invencción de la nación en Borges y Marechal. Nacionalismo, liberalismo y populismo*. Villa María: EDUVIM, 2020. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. «El escritor argentino y la tradición.» *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 267-274. Impreso.
- Bosteels, Bruno. «Manual de conjuradores: Borges o la colectividad imposible.» *Jorge Luis Borges: Políticas de la Literatura*. Juan Pablo Dabove (ed.). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh University, 2008. 251-270. Impreso.
- Catelli, Nora. «La cuestión americana en 'El escritor argentino y la tradición'.» *Punto de vista. Revista de cultura* 77 (Diciembre 2003): 31-36. Impreso.
- de Castro, Juan E. «De Eliot a Borges: tradición y periferia.» *Iberoamericana* VII.26 (2007): 7-18. Impreso.
- . «Jorge Luis Borges and (Western) Tradition.» *The Spaces of Latin American Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. 49-64. Print.
- de Toro, Alfonso. «Jorge Luis Borges: The Periphery at the Center/The Periphery as Center/The Center of the Periphery: Postcolonialism and Postmodernity.» *Borges and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*. Fernando de Toro and Alfonso de Toro (eds.). Berlin: Madrid: Vervuert, 1995. 11-45. Print.
- Dimock, Wai-chee. «Rights and Reason.» *Residues of Justice: Literature, Law, Philosophy*. Berkeley: University of California Press, 1996. 182-224. Print.
- Doll, Ramón. *Policía intelectual: críticas*. Buenos Aires: Tor, 1933. Impreso.¹¹
- Dorfman, Daniela. «'La amistad una pasión y la policía una maffia'. Legalidad y justicia en Borges.» *Variaciones Borges* 46 (2018): 199-217. Impreso.
- Fiddian, Robin. *Postcolonial Borges. Argument & Artistry*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2017. Print.
- Herzovich, Guido. «Borges and Postcolonial Studies: Toward the Universal and Back.» *The Oxford Handbook of Jorge Luis Borges*. Daniel Balderston and Nora C. Benedict (eds.). Oxford and New York: Oxford University Press, 2024. 471-482. Print.
- Louis, Annick. *Borges ante el fascismo*. Oxford and New York: Peter Lang, 2007. Print.
- Mill, John Stuart. *On Liberty*. Alan Ryan, ed. New York: Penguin Classics, 2007. Print.
- Molloy, Sylvia. «Lost in Translation: Borges, the Western Tradition and Fictions of Latin America.» *Borges and Europe Revisited*. Evelyn Fishburn (ed.). London: Institute of Latin American Studies, University of London, 1999. 8-20. Print.
- Montaldo, Graciela. «Borges and Argentine Literature: A Detour around the World.» *A History of Argentine Literature*. Alejandra Laera y Mónica Szurmuk (eds.). New York: Cambridge University Press, 2024. 370-389. Print.

¹¹ Y en «Policía intelectual» de Doll, Ramon. Buenos Aires: Tor, Col. Cometa, núm. 4, 1933.



- Pastormerlo, Sergio. *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- Premat, Julio. «Borges: tradición, traición, transgresión.» *Variaciones Borges* 21 (2006): 9-21. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. «Borges y la política.» *Revista Iberoamericana* 43-100/101 (1977): 269-291. Impreso.
- Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Volumen I: Los gauchescos*. Buenos Aires: G. Kraft, 1957. Impreso.
- Rosenberg, Fernando. «El juicio de la historia.» *Jorge Luis Borges: Políticas de la Literatura*. Juan Pablo Dabove (ed.). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh University, 2008. 229-250. Impreso.
- Salinas, Alejandra. *Liberty, Individuality, and Democracy in Jorge Luis Borges*. Lanham: Lexington Books, 2017. Print.
- . «Political Theory and Borges's Work.» *The Oxford Handbook of Jorge Luis Borges*. Daniel Balderston and Nora C. Benedict, eds. Oxford and New York: Oxford University Press, 2024. 552-566. Print.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. Impreso.
- Shklar, Judith. «Liberalism of Fear.» *Liberalism and the Moral Life*. Nancy L. Rosenblum (ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. 21-38. Print.
- Siskind, Mariano. «El cosmopolitismo como problema político. Borges y el desafío de la modernidad.» *Variaciones Borges* 24 (2007): 75-92. Impreso.
- . *Deseos Cosmopolitas. Modernidad Global y Literatura Mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016. Impreso.


Fecha de recepción: 18 de agosto de 2024

Fecha de aceptación: 11 de octubre de 2024



BEOIBERÍSTICA
Vol. VIII / Número 2 / 2024

UDC: 821.134.2(82).09 Cortázar J.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2024.8.2.2>

Olga Lobo¹ 
Universidad Paul Valery Montpellier 3
Francia

¿SER ARGENTINO ES ESTAR LEJOS? LADOS Y MAÑANAS DE JULIO CORTÁZAR

Resumen

En los años 70 del siglo pasado Cortázar va a realizar una serie de desplazamientos y transformaciones, tanto ideológicos como creativos, a partir de la elaboración de reflexiones motivadas por su participación en los movimientos de emancipación latinoamericanos, pero también, en el marco de un cambio de paradigma *mundial* en ciernes, desde el que también es fundamental comprender esta evolución. Escribiendo y pensando su latinoamericanismo desde Francia, país en el que vive, la obra de Cortázar nos propone perspectivas sin duda estimulantes para pensar un mundo cambiante. Este enfoque nos incita, a la vez, a considerar un prisma igualmente sugerente para repensar a Cortázar. El artículo está dedicado, entonces, a analizar algunas coordenadas posibles para este horizonte.

Palabras clave: Julio Cortázar, literatura mundial, cosmopolitismo, latinoamericanismo, poética abierta.


IS BEING ARGENTINEAN BEING FAR AWAY? JULIO CORTÁZAR'S SIDES AND FUTURES

Abstract

In the 1970s, Cortázar underwent a series of ideological and aesthetic transformations, following his participation in the Latin American emancipation movements, but also in the context of a general world paradigm shift. Writing and conceptualizing his Latin Americanism from France, where he was living, Cortázar's work offers us interesting ways to understand a changing world. In turn, this approach offers us an equally suggestive way to rethink Cortázar. This article examines critically several of these mirroring aspects and effects.

Keywords: Julio Cortázar, world literature, cosmopolitanism, Latin Americanism, open poetics.

¹ olga.lobo-carballo@univ-montp3.fr

ORCID iD: Olga Lobo  <https://orcid.org/0000-0002-2671-551X>



En 1974 Julio Cortázar recibía en París el premio Médicis-étranger, otorgado cada año, desde 1970, a una novela extranjera traducida y publicada en Francia². Ese mismo año, el periodista Bernard Pivot, presentador de la emisión televisiva «*Ouvrez les guillemets*», invita a Cortázar a presentar su libro y abre la entrevista con un comentario a propósito de su nacimiento en Bruselas a lo que añade, interrogativamente: «vous êtes vraiment Argentin»³ (Pivot 1974). Cortázar reacciona precisando: «Tout ça n'a pas tellement d'importance, je me considère surtout comme un latino-américain»⁴ (Pivot 1974). Al final de la entrevista, Cortázar concreta su respuesta, rechazando igualmente la idea de desarraigo que el entrevistador quiere atribuirle, y añade: «Je me considère comme habitant la planète terre»⁵ (Pivot 1974), situando definitivamente su discurso en la reivindicación de una identidad que sería a la vez latinoamericana y universal. Estamos en 1974 y Cortázar está en un momento de reflexión sobre el lugar de la cultura latinoamericana en el mundo que, en el marco de otros debates de la época, le llevará a un planteamiento que terminará de definirse a principios de los 80.

Los debates iniciados en los años 50⁶ y que llegarán a su punto álgido tras la victoria de la revolución cubana, en el marco de lo que Claudia Gilman llama la reconfiguración de la familia literaria latinoamericana (2012), fueron intimando a escritores e intelectuales a definir posiciones en cuanto al rol del intelectual en la revolución, la relación de la literatura con la realidad o entre la literatura y el mercado. Es en este contexto de *emancipación*, cultural, política, identitaria, en el que Cortázar va a producir una serie de pareceres elaborados en textos, conferencias, intervenciones, entrevistas, gracias a los que desarrollará un pensamiento en evolución que incluirá, también, una reflexión sobre lo argentino o, más ampliamente, lo latinoamericano desde lo local, lo regional y lo universal. A partir de manifestaciones del autor durante los años 70, en marcos internacionales poco estudiados y el cruce con algunos textos publicados, tanto ensayísticos como de ficción, nos proponemos analizar algunas de sus ideas en torno a esta reflexión sobre el lugar de Latinoamérica y su literatura en el espacio mundial,

² Hasta entonces, habían recibido el premio Luigi Malerba (1970), James Dickey (1971), Severo Sarduy (1972) y Milan Kundera (1973). <https://prixmedicis.wordpress.com/laureats/litterature-etrangere/>

³ «es usted realmente argentino...»

Todas las traducciones, salvo indicación contraria, son mías.

⁴ «Bueno, eso no tiene realmente importancia, me considero ante todo un latinoamericano.»

⁵ «Me considero un habitante del planeta tierra.»

⁶ El primer encuentro de intelectuales latinoamericanos tendrá lugar en Concepción, Chile, en 1962, dedicado a dos orientaciones temáticas («Imagen de América Latina» e «Imagen del hombre»). Este congreso se inscribe, no obstante, en la continuidad de un primer encuentro de escritores latinoamericanos en la misma ciudad en 1960, que a su vez da continuidad a las reflexiones iniciadas en 1958, en dos encuentros de escritores chilenos, organizados todos ellos por Gonzalo Rojas.



centrándonos particularmente en una reflexión establecida a partir de una identidad que podemos describir como fronteriza (a la vez latinoamericana y universal), con el objetivo de proponer pistas que nos inciten a pensar a Cortázar como escritor-mundo y a situarlo en un «patrimonio mundial». En última instancia, las líneas que siguen buscan proponer algunas coordenadas para la definición, en el pensamiento de Cortázar, de un término que se había vuelto, ya entonces, problemático, como es el concepto de *universalismo*.

1. Del lado de allá. Julio Cortázar y la tra(d)ición.

Como es sabido, Cortázar se instala en París a principios de los 50, después de haber *huido* de un Buenos Aires que no sólo se le quedaba pequeño⁷, sino que, quizás también y sobre todo, se había vuelto amenazante para el esteta en su torre de marfil que años más tarde, en numerosas entrevistas, él mismo deploraría de alguna manera haber sido. Su propia evolución política le llevó, como es sabido también, a reconsiderar su posición con respecto al peronismo (v. Lobo 2022), acercándole parcialmente a la posición de sus amigos de la revista *Crisis* (1973-1976), que habían dedicado su primer número a *Libro de Manuel*, en un contexto previo y contemporáneo a la victoria de Cámpora (marzo de 1973), en el que el mismo peronismo había alcanzado un punto culminante en el proceso de reinterpretación cultural de su programa estético e ideológico (Sonderéguer 1999: 449 y 457).

Dejar la Argentina, escribir *desde* París, será, no obstante, uno de los variados argumentos esgrimidos *contra* Cortázar en los mismos 70, una vez que, ya escritor reconocido (incluso de «éxito»), decide alinearse (para algunos alienarse) con la causa de la revolución y los procesos latinoamericanos de emancipación, durante los «años prodigiosos» (Gilman 2012: 143)⁸. Entre las numerosas y conocidas polémicas de la época, el enérgico diálogo mantenido con José María Arguedas o David Viñas, llevaron a Cortázar a establecer las primeras coordenadas en defensa de una literatura latinoamericana, no limitada a una expresión nacionalista o regionalista estrecha y

⁷ Como ha señalado recientemente Verónica Abrego es, antes que nada, la «sed de mundo» (2023: 307) lo que le incita a abandonar Argentina. Como podemos leer en sus cartas (Cortázar 2012, especialmente tomo 1) el sentimiento de estrechez intelectual le había perseguido en efecto desde los tiempos de profesor de provincias y sus primeros viajes a Europa fueron determinantes en su decisión de instalarse en París en 1951.

⁸ El paroxismo de este reproche vendría representado sin duda por la excomunión castrista de los intelectuales, entre los que se encontraba, liberales y burgueses, «pseudoizquierdistas que quieren la gloria, viviendo en París, Londres o Roma», en el marco del congreso nacional de Educación de 1971 y el estallido del conocido como el «caso Padilla» (Fornet 2013: 170).



esterilizante⁹. Virulentamente, Cortázar fue entonces acusado de condicionamiento cultural europeizante y universalista, de escritor sumiso a la Gran Cultura y presentado como exponente paradigmático del «viaje mítico a París» en busca de una validación cultural que, en el fondo (y en la superficie), escondía para sus detractores un desprecio por lo propio. David Viñas, concretamente, parece con sus argumentos inscribirse, por un lado, en la tradición ideológico-cultural del nacionalismo revolucionario de los 60-70 que, «reelaborando la idea del nacionalismo peronista tradicional desde categorías marxistas», ve en el europeísmo un «desvío que traiciona la comprensión de la realidad nacional», en el marco, además, de un antiimperialismo imperante (Sonderéguer 1999: 451). Por otro lado, Viñas engloba en esta denuncia del europeísmo cortazariano una crítica al menoscabo literario del autor, inaugurando la idea del «circuito de deterioro» de la literatura cortazariana, aún persistente (v. Aletto 2014: 43).

A estas acusaciones de (una forma de) traición, Cortázar responde reiterando los argumentos que había esbozado en su carta a Fernández Retamar (1967), texto que podemos considerar como fundador de su pensamiento, adhiriendo a una visión anti-nacionalista y efectivamente universalista, que entroncaba con las ideas borgianas de «El escritor argentino y la tradición» (Borges [1932] 2017: 302-310). Así, el epígrafe elegido para la apertura de *Rayuela* (1963), procedente de una carta de Jacques Vaché a André Breton, «rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays», contenía retrospectivamente la advertencia de un rechazo categórico, aunque no exento de cinismo (quizás como el texto de Borges), a todo tipo de «patrioterismo» de banderita y escarapela. Pero Cortázar no sólo asumía en su carta su adhesión a una tradición universal que hacía suya¹⁰, sino que establecía la lejanía parisina como un valor, como una de las condiciones que le habían permitido acercarse, por caminos alternativos, a su ser latinoamericano. Quizás, también, porque como había escrito en su poema «La patria»,

⁹ La polémica surge a propósito de las afirmaciones de Cortázar en la carta a Fernández Retamar el 10 de mayo de 1967 en el que respondía a la encuesta de *Casa de las Américas* sobre «El rol del intelectual latinoamericano en la Revolución» (Cortázar 1984). La respuesta de Arguedas al contenido de la carta apareció primero en la revista *Amaru* y será recogida en *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*, obra publicada póstumamente en 1971 en la editorial Losada de Buenos Aires. Por su parte, la polémica con Viñas surge a raíz de la publicación de su libro *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* (1971) y de una entrevista de Viñas con Mario Szichman, aparecida con el título de «Después de Cortázar: historia e interiorización», en el primer número de *Hispanamérica*, en 1972, a la que Cortázar responde con una carta a Saúl Sowsnoski, que autorizará publicar en el número dos de la misma revista, el mismo año.

¹⁰ En efecto, Cortázar se inscribe en tanto lector al tiempo que inscribe su literatura, en el marco de filiaciones occidentales (francófilas y anglófilas particularmente) conocidas, como se puede leer en sus primeros textos teóricos (como «Teoría del túnel», Cortázar 2006a). Se trata además de textos producidos mientras trabajaba como profesor de literatura francesa, lo cual no hace más que confirmar su grado de conocimiento en la materia. Así, desde sus primeros años de formación como escritor, Cortázar hace gala de un «cosmopolitismo literario» (Rama [1982] 2008: 49) acorde con las ideas borgianas.



poema amargo y melancólico y violento y triste, «ser argentino es estar lejos» (*Razones de la cólera*, Cortázar [1967] 2013: 198)¹¹.

Gran amante de literatura anglosajona y francesa, de música extranjera, de arte italiano, si esta «cólera» que le había empujado a salir de Argentina, puede llevar a entender el universalismo de Cortázar como un rechazo al provincianismo, que le incita a identificarse con una cultura universal, sin menosprecio, no obstante, de la literatura de Roberto Arlt o Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges o Macedonio Fernández, autores «locales» que reivindica para su altar literario con el mismo entusiasmo, su idea de universalismo no se limita, en cambio, a un mero escrúpulo de intelectual *snob* o a cierta «ansiedad provinciana»¹², como demuestran sus intervenciones de los años 70 y 80, en las que precisa y profundiza su idea del *universalismo*.

2. Del lado de acá. Por un mestizaje cosmopolita y un cosmopolitismo mestizo.

A propósito de la identidad fronteriza que mencionábamos en la introducción y que abarca una dimensión «universal» para la identidad latinoamericana, Cortázar, escritor «cosmoargentino» (Boldy 1996), se expresará en una entrevista filmada en el *Instituto France-Tiers-Monde*, en el marco de la segunda conferencia internacional dedicada a las relaciones entre «identidad cultural y modernidad tecnológica» (Gallet et al. 1982). En esta ocasión, Cortázar reitera su rechazo al imperialismo cultural estadounidense y rompe una nueva lanza en favor de la autodeterminación de los pueblos, evocando la cuestión de una resistencia cultural. Así, afirma, la resistencia cultural debe operar contra toda «modernidad negativa», destinada a borrar las riquezas culturales autóctonas e imponer modelos y maneras de ser y hacer exógenos. Ante la amenaza de una concepción materialista e individualista de la modernidad, la misión de escritores y artistas latinoamericanos sería, por un lado, la de denunciar esta modernidad de modelos extranjeros colonizadores, como el estadounidense, pero también, añade, la de resistir a toda uniformización del pensamiento, del signo que sea. Así, si la defensa de una identidad latinoamericana antiimperialista es central para la emancipación de los pueblos del continente, Cortázar se opone igualmente al peligro que supone todo modelo cultural que se ensaña, incluso del interior, a querer imponer su hegemonía de manera artificial, lo que le parece una situación igualmente dramática.

¹¹ Poema agregado en París, el mismo año del golpe antiperonista de 1955, a una serie de poemas escritos en 1950 y publicados en *La vuelta al día en ochenta mundos* (Cortázar [1967] 2013).

¹² Sintagma que David Damrosch (2023: 27) aplica a Goethe, visionario del advenimiento de una literatura mundial o al menos de la denominación del fenómeno.



Así, continúa el autor, si la cultura «extranjera» puede representar una amenaza para América Latina (especialmente lejos de los centros urbanos, en las periferias o zonas rurales), limitar la identidad y por ende la cultura y la literatura latinoamericana a una identificación con su vertiente «folklorista», no es menos peligroso, por el carácter reductor que comporta esta identificación. Para el escritor, concluye, la única identidad latinoamericana posible es la hibridación, una manera renovada de comprender la modernidad, integrando en ella la apropiación de una «cultura planetaria» de raíz fundamentalmente europea (española, francesa, portuguesa, inglesa...). A estas reflexiones, añade finalmente: «Je ne fais pas une distinction entre ce qui est absolument local et ce qui comporte une de nos grandes richesses, c'est-à-dire, la possibilité de nous servir, en l'assimilant de notre façon (sic.), de l'apport de tout ce monde»¹³ (Gallet et al. 1982).

Cortázar preconiza así una suerte de *mestizaje cosmopolita*, globalizante y universal que no rechaza entonces la «modernidad» (puesto que es en estos términos que se discute en la conferencia) *a priori*, a condición, no obstante, de que la modernidad vaya de la mano de una resistencia firme contra toda tentativa de aculturación. Frente a los mandatos identitarios proteccionistas y esencialistas, la intervención de Cortázar nos muestra a un escritor que se esfuerza por mantener una posición fuera de toda bipolaridad.

En esta misma perspectiva de refutación de posiciones polarizantes que le caracteriza en la época, se sitúa su lectura del llamado *boom* de la literatura latinoamericana. En 1972, diez años antes de su intervención en el *Institut France-Tiers-Monde* y meses después de haber terminado *Libro de Manuel*, Cortázar participa, en la Abadía de Royaumont, a un coloquio internacional de sociología de la literatura dedicado esta vez a la articulación entre literatura y sociedad. En el coloquio se debatía en torno, entre otras cosas, a la independencia y autenticidad nacionales frente al «problème culturel de la domination étrangère»¹⁴ (Schwartz 1974: 271). Cortázar inaugura aquí su análisis del fenómeno del *boom* apreciando su importancia fuera del parámetro de éxito editorial, a la vez que lamenta la utilización de un término anglosajón para etiquetar el fenómeno, apreciación que también podemos escuchar en su entrevista en la televisión española, en el programa *A fondo*, dirigido por Joaquín Soler, en 1977 (Soler 1977: 3'08").

El reconocimiento que los lectores latinoamericanos otorgan a su propia literatura, comenta el autor en la misma entrevista, ilustra una toma de conciencia de un pueblo en marcha hacia su emancipación cultural. Un reconocimiento que legitima, por una parte, su alegato en favor de la apropiación desacomplejada de las tradiciones literarias

¹³ «No hago ninguna diferencia entre lo que es absolutamente local y lo que comporta una de nuestras grandes riquezas, es decir, la capacidad de servirnos asimilándola a nuestra manera, del aporte de todo *ese mundo*.»

¹⁴ «problema cultural de la dominación extranjera»



hispánicas y «universales» y, a su vez, su convicción de que no es necesario renunciar a la experimentación creadora para poder llegar a un público que demuestra, con este interés por la literatura propia, su madurez. En la nueva configuración del campo literario latinoamericano, que incluye también su reconocimiento internacional, ambos reconocimientos, el local y el internacional, se revelan para el autor como pruebas de la buena salud de la mencionada emancipación cultural latinoamericana en marcha. (Soler 1977)

Por otra parte, frente a una de las exigencias al intelectual en la Revolución, la de una «escritura para el pueblo», Cortázar toma un camino, de nuevo, fuera de las dos posiciones aceptadas como posibles (posiciones descritas por Grignon y Passeron en su obra de 1989, de quien reformulo las definiciones). En efecto, el autor bifurca tanto de una posición «populista», según la cual se celebra la cultura del pueblo ignorando los escollos derivados del hecho de ser una cultura socialmente dominada, como de una posición «miserabilista», que encierra (y reduce) la cultura popular en sus supuestas falencias (Grignon y Passeron 1989: 83-90 y contraportada). Y lo hace sobre todo para concluir que el rol del escritor no es el de «educar al pueblo» sino, si acaso, contribuir a transformarlo, transformándose él en primer lugar. Si la literatura tiene un «rol» que jugar en esa transformación, no será, desde luego, desde una posición pedagógica *vertical* de intelectual humanista, que considera condescendiente. Cortázar ve en efecto en la fuerza misma del *pueblo*, la semilla de un porvenir, algo que mantendrá tanto en su análisis de la Revolución cubana (incluso cuando la deriva autoritaria le parece innegable), como en el de la chilena o también, en la resistencia contra las dictaduras, en Chile o Argentina, o en su entusiasmo por las campañas de alfabetización en Nicaragua en las que participará.¹⁵ Se aleja así de una visión infantilizante del pueblo que mantendría a este en una situación, aunque de otro signo, igualmente dependiente. En intervenciones como «Escribir para el pueblo» (Cortázar 2006f: 582-585) o «El intelectual y la política en Hispanoamérica» (Cortázar 2006g: 752-766), insistirá sobre el hecho de que una literatura exigente no es un freno para el pueblo, sino bien al contrario, uno de los incentivos para su emancipación. En este mismo sentido resultaría incongruente limitar la literatura a temáticas o formas *localmente comprensibles*, en la medida en que la literatura es universal y habla universalmente.¹⁶

¹⁵ Véanse, por ejemplo, textos como «Algunos aspectos del cuento», «Cuba: ausencias y presencias», «Chile, ganar la calle», «Nuevo elogio de la locura», «El pueblo de Nicaragua, maestro de sí mismo», todos recogidos en el tomo sexto de las *Obras completas* publicadas por Galaxia Gutenberg (Cortázar 2006b, 2006d, 2006e, 2006i y 2006h).

¹⁶ Este último texto («El intelectual y la política en Hispanoamérica», Cortázar 2006g: 752-766), publicado originalmente en 1983, según se explica en la recopilación de Galaxia Gutenberg, retoma los argumentos que Cortázar preparara en 1976 para una intervención en el Instituto de Sociología de Bruselas, donde lo invitan a participar en el Centro de Estudios de América Latina.



En definitiva, el autor ve, en este éxito editorial de los escritores del *boom*, posibilidades de acción concreta en la realidad, no sólo porque le abre las puertas de la notoriedad y de los medios de comunicación (lo cual le resulta útil cuando es necesario defender las causas del continente), sino al ofrecerle la posibilidad de comprometer la literatura en el debate público, tanto en el plano local como internacional. Es así, desde esta perspectiva internacional e integradora que Cortázar se sitúa, sitúa su pensamiento, en los años 70, para definir la naturaleza de su latinoamericanismo desde su universalismo.

Su idea de un *mestizaje cosmopolita* dará un nuevo giro cuando de lo que se tratará será de luchar contra las dictaduras del Cono Sur y especialmente la de Chile, que fue para él, como para muchos, un punto de ruptura tan violento como entusiasta había sido la reacción a la victoria de la Unidad Popular (v. Lobo 2021). Participando en distintas instancias internacionales, como el Tribunal Russel II o la comisión Helsinki, Cortázar comprenderá las implicaciones internacionales de un acontecimiento, el golpe de Estado contra el gobierno de Allende, convertido en «événement mondial»¹⁷ (Compagnon y Moine 2015: 9-26), como comprenderá la importancia capital de una solidaridad internacional para luchar contra los sistemas dictatoriales del cono Sur, peligro que él mismo consideraba entonces como un problema mundial y no local.

De esta manera, su concepción cosmopolita de la identidad latinoamericana se reúne aquí con una visión internacionalista de la resistencia y la solidaridad con respecto a una situación política mundial, afectada, *globalmente* y más allá de las fronteras de los países concernidos, por los procesos dictatoriales. Esta lectura internacional le permitirá salir definitivamente de un perímetro nacionalista en su comprensión del mundo para emplearse en la lucha por un porvenir democrático, fundado en la justicia social y en el respeto de los derechos humanos. En efecto, su presencia en los medios de comunicación internacionales, vitrinas para la denuncia dirá Cortázar, la puesta en marcha de redes de solidaridad internacional y su participación en la construcción de una justicia internacional basada en valores humanistas, serán los principios de esta visión internacional de la lucha por la democracia y la libertad que se convertirán en el eje de su nuevo pensamiento. Si se reconoce como latinoamericano al final de los 60 y abraza el antiimperialismo estadounidense, su latinoamericanismo persistirá, sin embargo, en una posición abierta hacia el mundo, participando con sus ideas en la configuración de un nuevo orden mundial donde América Latina podría, no sólo liberarse a ella misma de una hegemonía cultural alienante, sino comenzar a tener un peso en una emancipación que incida más allá de sus fronteras regionales.

¹⁷ «acontecimiento-mundo»



Su participación en Francia, principalmente, aunque no sólo (también en EE. UU., Bélgica, Polonia o España, por ejemplo)¹⁸ invitado a tomar parte en debates, no sólo literarios sino también en aquellos dedicados más ampliamente a una reflexión sobre un mundo en plena transformación, o a propósito del lugar creciente del llamado entonces tercer mundo en el nuevo orden internacional, son la prueba de la progresiva legitimación de su voz en el marco internacional. Su disponibilidad para participar activamente en estas instancias da cuenta, además, de la importancia que el pensamiento latinoamericano, que de alguna manera contribuía a difundir, debía tener, para el autor, en la construcción universal de los mundos por venir.

Así, por citar sólo un ejemplo, aunque significativo, Edmond Jouve, politólogo, afirma en 1982, en guisa de presentación de la colección «Mundos en construcción» (*Mondes en devenir*) que dirige para la editorial Berger-Levrault, que esta nueva colección nace con la voluntad de reflejar los cambios y esperanzas de estos «nuevos mundos» y, añade, tiene por ambición « faire entendre ce que Julio Cortázar nomme volontiers “les voix venant de tous les Quadrants de la rose des vents” »¹⁹ (Jouve 1982: 5)²⁰. Si lo «universal» es la base del pensamiento de Cortázar, su universalismo aborrece de toda posición de dominación colonizadora y aboga por un cosmopolitismo que también podemos calificar de *mestizo*, esto es, un cosmopolitismo que permita articular lo local en lo universal y lo universal en lo local, aunando las voces, sin jerarquías o uniformizaciones culturales o ideológicas. El *universalismo* de Cortázar implica, así, tanto desde lo que hemos designado como su mestizaje cosmopolita, como desde su cosmopolitismo mestizo, la visión horizontal de un mundo diverso y abierto hacia el otro.

¹⁸ Cortázar vive y actúa principalmente desde Francia, como estamos viendo, en los ejemplos de participación en coloquios y publicaciones francesas donde su voz tendrá un impacto considerable. No obstante, su participación en instancias internacionales y la aparición en medios de comunicación en buena parte del planeta (Estados Unidos, México, Roma, Bruselas, Argel, Polonia, Madrid, entre otros lugares) da cuenta de una implantación de la voz cortazariana a escala «mundial» y en todo caso, más allá de las fronteras francesas. Por otra parte, la traducción de sus obras a numerosas lenguas, y la lectura de sus textos desde diferentes contextos no hacen más que confirmar esta idea de una «mundialización» de Cortázar y su literatura, ya que, como afirma David Damrosch (2021), podemos considerar que estas obras se convierten en «works that become integral parts of the literary culture into which they are translated».

¹⁹ «hacer oír lo que a Julio Cortázar le gusta llamar “las voces de todos los cuadrantes de la rosa de los vientos”».

²⁰ La nota de Edmond Jouve aparecerá en cada publicación de la colección «Mondes en devenir», que se inicia en 1982 con el número titulado *Le refus de l'oubli*, donde se recogen los textos de un coloquio en París en 1981, dedicado a la política de la desaparición forzada de personas, donde Cortázar participa con una intervención titulada precisamente «Negación del olvido», recogido en *Obras completas VI*, p. 936-940 (Cortázar 2006j).



3. De todos lados. Cortázar y el paradigma del escritor-mundo.

Desde la publicación de *Libro de Manuel* hasta el final de la década, dos ejes dominantes se desprenden en la creación cortazariana. Por una parte, una puesta en ficción de los cuestionamientos que elaboraba simultáneamente en sus ensayos y reflexiones teóricas y, por otra parte, una búsqueda concreta de soluciones inéditas a la conciliación entre escritura política y experimentación del lenguaje que buscaba llevar a cabo, como lo expresa en el prólogo a *Libro de Manuel* (1995: 11). La articulación entre estos ejes se esboza primero en la naturaleza de los textos que navegan entre relato ficcional, auto-ficción, microrrelato, escrituras híbridas, cuentos «fantásticos», pero también en la articulación misma de formas y contenidos que van a condicionar el pacto de lectura que le ofrecerá al lector, llevado sistemáticamente a una posición del *entre*, espacio que será, en última instancia, el intersticio entre su situación de lector y su situación empírica de *ser en el mundo*, implicado en el mundo, desde lo íntimo a lo colectivo, *acá o allá*.

Me centraré brevemente en dos ejemplos.

En un texto relativamente poco conocido «Homenaje a una joven bruja. Territorio de Rita Renoir» (Cortázar [1978] 2009a: 17-30) Julio Cortázar advierte contra los límites de un socialismo que no renovaría su *mirada*, situando su modelo de socialismo en una vía que propondría nuevas formas de relación social. El texto, escrito después de haber asistido a la performance de Rita Renoir en el Teatro de Plaisance en París en 1973, hace referencia al fracaso de una revolución que no llegaría a deshacerse de una mentalidad estrecha y arcaica y aboga por una aniquilación definitiva del *hombre viejo*, a través de la requisitoria contra una relación al cuerpo y al sexo desnaturalizados por veinte siglos de historia y condicionados por el esquema de *la falta* original. La actriz y antigua bailarina del Lido y del Crazy Horse, presenta una puesta en escena donde desafía el cuerpo femenino objetualizado. La desnudez de su cuerpo, las contorsiones a las que lo somete y una mirada frontal al público, mientras le ofrece su sexo sobre-expuesto a su mirada, perturba al espectador, obligándolo a una posición de *voyeur* forzado. La incomodidad del público, algunos se muestran sorprendidos otros directamente escandalizados, interpela a Cortázar, que por su parte ve en este juego «cruel» la incitación a destruirlo todo y empezar de nuevo. El *mal* de esta desnudez transgresiva y violenta no existe más que en la manera en que la miramos, concluye Cortázar, en una objetivación que hace del cuerpo un lugar para el ultraje, la violación, el martirio, el descuartizamiento, la reificación humillante. Obligar al espectador a confrontarse a su propia mirada-violadora no sería más, explica Cortázar, que una incitación *subjetiva* hacia el cambio, el movimiento, condición *sine qua non* para la transformación total del ser humano. La escritura hace cuerpo aquí con el de Rita Renoir invitándonos tanto a una revolución erótica como a una nueva erótica de la Revolución. Cortázar, en su mirada a ese cuerpo en movimiento, imagina el porvenir del *hombre nuevo* y define el contorno revolucionario de su socialismo,



una revolución que será también la de los cuerpos subjetivizados, tanto como de la escritura convertida en expresión de un artista libre en su creación o, también, la del hombre (latinoamericano) abrazando su ser mestizo, híbrido, campesino o urbano, culto o popular, como también lo expresa en el poema que en el «Territorio de Guido Llinás» Cortázar le dedica al cubano (Cortázar [1978] 2009b: 79-80) :

El blanco, el negro: no se sabe cómo
todos los grises vienen a la cita,
se concilian en el ritmo y se resuelven
en finitas gradaciones.
Mira nacer de tintas y de gubias
una cartografía: América Latina,
ésta que te contiene y me contiene,
ésta que desde amargas diferencias
va modelando el mestizaje
que nos acerca y nos defiende y nos propone.
Por encima de tiempos y distancias,
la pulsación que guía tu dibujo
y la guitarra campesina
y el poema que engendra la ciudad
son ya la punta del futuro,
la ancha plaza latinoamericana
donde hombres diferentes
se encontrarán un día
como estos signos que tu mano orienta
a una difícil libertad de pájaros.

Cortázar, que veía en las nuevas formas del fascismo el avance de la banalidad del mal,²¹ pero que también alertaba de las derivas autoritarias y reprobaba los límites de los viejos modelos socialistas, homófobos o tendente a poner trabas a la libertad de expresión, imaginaba para el porvenir socialista de los pueblos, un modelo de implantación plural y democrático en la estela de lo que Chile había intentado llevar a cabo. Asimismo, la experiencia de la performance de Rita Renoir se mostraba como una nueva revelación del arte como inventor-creador de un futuro desde el que poder recomenzar. En *su* vía socialista, la exploración del lenguaje, como una manera renovada de mirar el mundo, se plantea como un instrumento de liberación tan fundamental como la lucha política. Si es difícil medir el impacto de la literatura en el mundo, la respuesta que en 1984 Rita Renoir

²¹ Véanse textos como «Los lobos de los hombres» (Cortázar [1976] 2006c: 529-537) o «Negación del olvido» (Cortázar [1981] 2006j: 936-940).



le escribe, en forma de homenaje, al autor argentino tras su fallecimiento, puede autorizarnos a afirmar que en todo caso, no es neutro:

Le Diable est une histoire à la Artaud, du théâtre métaphysique, un mimodrame comme le dit si bien Cortázar [...] Je ne me servais que de mon corps, du cri, de l'interdit et de la violence [...] Une histoire sur la solitude et sur l'angoisse qui prend les gens, prisonniers de leur structure mentale [...] [L]e texte de Cortázar me touche beaucoup, il est très beau, très juste [...] Cortázar a saisi, et ô combien, la juste expression de mon travail. (1984: 15)²².

El segundo ejemplo sería el cuento «Texto en una libreta», publicado en 1980 pero escrito en torno a 1977 y aparecido en la colección *Queremos tanto a Glenda*. De hecho, contrariamente a lo que afirma Viñas en el tiempo de las polémicas (que como es sabido, le acusaba de repetirse, reciclar textos sin volverlos a trabajar), «Texto en una libreta» es la reescritura de un texto inédito fechado en 1949²³ y *retrabajado*. Por una parte, Cortázar elimina de la versión original todo «biografema» (Barthes 1971) que podría llevar al lector a identificar al narrador con el propio autor; otros borramientos hacen, por otra parte, que el texto publicado sea mucho más indeterminado, favoreciendo una mayor apertura interpretativa. Esto, que podría explicarse en el contexto del nuevo paradigma epistemológico donde la muerte del autor (Barthes [1967] 1971) o la apertura de la obra (Eco [1962] 1985) son hegemónicas, tiene una consecuencia aún más significativa para nuestro razonamiento: la de abrir el texto a una lectura más *universal*. En efecto, cuentos como «La noche de mantequilla» o «Segunda vez» (*Alguien que anda por ahí*, 1977), «Recortes de prensa» o «Graffiti» o el cuento comentado «Texto en una libreta» (*Queremos tanto a Glenda*, 1980), han sido leídos como *denuncias* de la violencia y de las dictaduras del Cono Sur. Y, de hecho, la lectura es absolutamente legítima, porque, para el caso de «Texto en una libreta», aunque haga referencia a los años 40, en el ecosistema de la colección esta lectura se sostiene. No obstante, al prescindir de referencias (auto)biográficas y volver opacos los sentidos, los contextos y contenidos expuestos, se vuelven más fácilmente extrapolables, tanto en el espacio como en el tiempo y funcionan significativamente contra *cualquier* tipo de autoritarismo, de violencia institucional, de opresión y supresión de libertades e incluye una reflexión intemporal, para el caso de «Recortes de prensa» o más

²² «*El diablo* es una historia a la Artaud, teatro metafísico, un mimodrama, como dice tan bien Cortázar [...] Sólo usaba mi cuerpo, el grito, lo prohibido y la violencia [Es] una historia sobre la soledad y la angustia que atrapan a la gente, prisioneros de su estructura mental. El texto de Cortázar me conmueve mucho, es muy hermoso, muy justo [...] Cortázar ha sabido captar, y de qué modo, la expresión exacta de mi trabajo».

²³ He podido consultar el manuscrito gracias a la cortesía de la Agencia Balcells de Barcelona. Una reflexión más amplia sobre el tema aparecerá en mi libro, de próxima publicación en Presses Universitaires de Rennes y que tendrá por título: *Les combats de Julio Cortázar. Contre-engagement et écritures du chaos*.



indirectamente en «Graffiti», sobre la capacidad del arte y de la creación a resistir contra sistemas de pensamiento y de gobierno alienantes y brutales.

Esta apertura interpretativa no es anodina. Mirada desde las reflexiones que en la época ocupaban al autor y atraviesan las creaciones del mismo periodo, sin que ello implique establecer relaciones de causalidad reductoras en los contenidos de los cuentos, esta apertura parece permitirnos afirmar que su situación de escritor de *frontera* y su ideario de un universalismo *horizontal*, su participación en instancias de resistencia contra toda forma de fascismo, considerado como problema mundial y su posición en la definición de un socialismo en construcción que anhela más abierto, le llevan a *descentrar* el texto más allá de las fronteras argentinas o latinoamericanas, a pesar de que el anclaje espacial pueda a veces identificarse (es el caso de la Argentina de finales de los 40 en «Texto en una libreta») con un territorio geográfico preciso.

Cortázar, enfrascado en los debates del rol del intelectual, de la necesidad de escribir para el pueblo, de escribir sobre circunstancias regionales localizadas, se preocupa, en esta época, por los límites de la comunicación en el arte, y busca encontrar una fórmula que le permita articular su preocupación política e histórica con una creación que no renuncie a su libertad de experimentación. Así rehúsa los viejos modelos de la mimesis realista (especialmente socialista) que limitan y subordinan el arte y sitúa su narrativa en el mundo, en ese mundo diverso y horizontalmente universal que integra pasado y presente en la construcción de un mundo por venir. Cortázar, efectivamente ciudadano planetario, como le decía a Pivot, pero entendiendo esto no desde la lectura de una «vaga ciudadanía del mundo como forma de “evadir las responsabilidades inmediatas y concretas”» (Abrego 2023: 332) sino desde una posición que lo acerca, nos parece, al pensamiento de Hanna Arendt, quien, a partir de la filosofía de Karl Jaspers define este ser «ciudadano del mundo» en tanto «citoyen parmi des citoyens d'un pays parmi des pays»²⁴ (Arendt 1974: 94), alejado por tanto de la idea universalizante occidentalocentrista del concepto. Desde esta ciudadanía, Cortázar escribe más allá de las fronteras, de cualquier tipo de frontera, estableciéndose, aunque no sea en sí una voluntad explícita ni probablemente ni siquiera consciente, como escritor *del mundo entero* (como reza la colección de la editorial Gallimard que lo publica en Francia... *Du Monde Entier*).

Cortázar y su literatura se desplazan, en los años 70, del paradigma de una literatura nacional que entiende la tradición, como quería Borges, como una apropiación de lo universal, a un paradigma mundial que implica, no obstante, un anclaje latinoamericano que no obvia las interrelaciones locales y regionales. Traducido en múltiples lenguas, expresándose él mismo en diferentes lenguas, su voz adquiere una legitimidad que se extiende en el espacio mundial. Pero si Cortázar realiza este desplazamiento desde el *actuar* y el *decir*, su devenir como escritor-mundo se realiza sobre

²⁴ «ciudadano entre los ciudadanos, de un país entre los países»



todo en una *obra* que le trasciende y en la manera en que su comprensión del mundo implica la posibilidad de construcción de lo *común*, en el sentido que a este término le da igualmente Hanna Arendt, es decir, la posibilidad de un «*désir commun d'un monde un peu moins unifié*»²⁵ (Arendt 1974: 96); un mundo fundado en la preservación de lo diverso y la comprensión *universal* mutua de la multiplicidad de puntos de vista, un mundo común, por tanto, que renuncie «non à [ses] propres traditions et à [ses] passés nationaux mais à l'autorité contraignante et à la validité universelle que tradition et passé ont toujours revendiquées»²⁶ (Arendt 1974: 98)²⁷. En su manera de pensar su latinoamericanismo inserto en el mundo, Cortázar vislumbra también la posibilidad de un mundo *común* que imagina como un horizonte en el que poder salir de las lógicas nacionalistas, pero también de un universalismo occidentalocentrado, ideológico y dogmático (v. David 2005: 115-138), un mundo común, en definitiva, que contribuiría a quebrar las relaciones de dominación, del signo que sean.

En una entrevista para el número 483 de *La Quinzaine Littéraire*, en 1987, Gérard Genette se refiere a la virtualidad de una *poética abierta*, incluyendo entre los nombres que le inspiran el de Julio Cortázar, destacando la importancia de la teoría literaria para hacer aparecer «des cases vides où [peuvent] se loger des pratiques inédites»²⁸ y afirma: «la littérature est désormais mondiale»²⁹, relativizando inmediatamente su lugar, el lugar de la teoría francesa, como visionaria y guía para caminos inéditos de creación: «nous aussi, concluye, sommes des oiseaux de Minerve»³⁰ (Genette [1987] 2021) Esta perspectiva de Genette nos parece interesante en la medida en que no solo incluye a Cortázar en la nómina de esta literatura mundial, sino en la medida que propone considerar la obra de Cortázar (y de otros «extranjeros») en lo que tiene de aporte, de impacto, en la configuración de nuevas propuestas creativas, sin importar que vengan de lo que se entiende por periferia, o no. De hecho, la nueva centralidad de la literatura de los escritores del *boom* y su legitimación a escala mundial, desplazaría esta literatura, como explica David a propósito de la literatura-mundo, hacia el espacio de una «semi-périphérie»³¹ o «semi-marginalité»³² (David 2005: 120).

²⁵ «deseo común de un mundo un poco menos unificado».

²⁶ «no a [sus] propias tradiciones y a [sus] pasados nacionales sino a la autoridad restrictiva y a la validación universal que tradición y pasado han reivindicado siempre».

²⁷ Hanna Arendt escribe esta reflexión originalmente en 1957, precisamente, como decimos, a propósito de la idea de una ciudadanía mundial, planetaria, en la filosofía de Karl Jaspers.

²⁸ «casillas vacías donde [pueden] alojarse prácticas inéditas».

²⁹ «la literatura es ahora mundial»

³⁰ «nosotros también somos aves de Minerva».

³¹ «semiperiferia»

³² «semimarginalidad»



Cortázar, frente a las dos posibilidades delimitadas por Casanova, tal y como las explica y critica David (2005: 124), entre una vía nacional o regionalista y una que implique «“trahir” leur appartenance et s’assimiler à l’un des grands centres littéraires en reniant leur “différence”»³³, propone una tercera vía que sería la de comprometer su literatura en un espacio común a construir, *horizontalmente*, sin jerarquías, aspirando a la recomposición de relaciones inéditas que superen todo sesgo de dominación y lo hace, no sólo sin renunciar a su condición de escritor *latinoamericano*, sino situando su pensamiento (y su obra), precisamente, desde esta condición.

4. Conclusión. Repensar a Cortázar.

Los textos cortazarianos de la década de los 70 dan cuenta de un pensamiento de naturaleza *contemporánea*. En ellos interroga la relación al cuerpo como un espacio para el ultraje en un mundo amenazado tanto por el autoritarismo como por las camisas de fuerza que son desde los nacionalismos hasta los prejuicios homófobos, sin erigirse en cambio como una suerte de gurú, consciente como es de sus propios límites (que busca, de hecho, sacudir). Los textos de *ficción* dan cuenta a su vez de una creación igualmente contemporánea que prospera con el movimiento hacia un universal que supere lo que este tiene de dominación y jerarquías verticales, mire hacia lo híbrido y lo insubordinado; una creación que se quiere, en definitiva, transgresiva.

Si, como afirma Rancière, la literatura es «indissolublement une science de la société et la création d’une mythologie nouvelle»³⁴, inventando (y participando de) una poética *abierta*, dirigida a nuestras «puissances de subjectivisation»³⁵, Cortázar nos ofrece también una *metapolítica* que nos invita a «voyager aux profondeurs de la société en inventant cette herméneutique du corps social, cette lecture des lois d’un monde sur le corps des choses banales et des mots sans importance»³⁶ (Rancière 2007: 24). Y en esa nueva hermenéutica, Cortázar pugna por el lugar ineludible de América Latina en el escenario mundial.

Cortázar *piensa* así su independencia creadora a la luz de una subjetividad dinámica, de una descolonización del pensamiento y la cultura y de una internacionalización (sub-continental y mundial) de las relaciones que harán imaginable la emancipación de los pueblos latinoamericanos, a la vez que la afirmación de su lugar

³³ «traicionar su pertenencia y asimilarse a grandes centros literarios renegando de su diferencia»

³⁴ «indisolublemente una ciencia de la sociedad y la creación de una mitología nueva»

³⁵ «potencialidades de subjetivación»

³⁶ «viajar a las profundidades de la sociedad inventando [una] hermenéutica del cuerpo social, [una] lectura de las leyes del mundo sobre el cuerpo de las cosas banales y las palabras sin importancia»



en el mundo. Extrayéndola de un circuito cerrado de reflexión inmanente y auto-referencial, la escritura del autor se transforma radicalmente, tanto en el contenido como en la forma en los años 70³⁷. Confrontada a un mundo igualmente en plena transformación por los *media* nacientes y por modos de producción y de difusión culturales inéditos; a un mundo atravesado por cambios sociales y políticos, donde el tiempo se acelera y el espacio se reduce; a un mundo que altera la modalidad misma de pensarlo y de construir sentidos, Cortázar lleva su literatura a explorar nuevas formas de escritura en sus dispositivos híbridos y crea, al fin, formas igualmente nuevas de interacción con su lector (venga de donde venga). Así, con estas transformaciones, Cortázar mira hacia el futuro, hacia un «nuevo sistema cultural» y a «nuevas escalas de valores» en trance de nacer (Cortázar 2006i: 932)³⁸ y en las que Latino América se presenta, para el autor, como *voz entre las voces*.

Estudiar la obra de Cortázar desde la naturaleza y circulación de sus propuestas dentro de esta perspectiva *mundial*, nos parece, no puede sino contribuir a reconsiderar la obra de este franco-argentino nacido, cierto que, por accidente, en Bélgica (cuánta ironía del destino) y salir, quizás, de *rencillas* locales más o menos esterilizantes y a menudo exiguas o airadas, activadas en cada nueva reconfiguración del canon argentino. Cortázar inventó quizás, como lo afirmó Ricardo Piglia antes de dejarnos (2013), una nueva manera de escribir literatura de izquierdas, aunque aún más fundamental nos parece su evocación a la necesidad de *repensarlo*, no tanto por «salvar a Cortázar del cortazarismo» (Kohan 2013), sino por todo lo que su (y la) literatura y la creación *puestas en el mundo* pueden ofrecernos en términos de claves complementarias de comprensión del ser, que trasciendan nuestras individualidades íntimas o «nacionales», para abrirnos a otros mundos, a otras posibilidades de *ser en el mundo*.

BIBLIOGRAFÍA

Abrego, Verónica. «Julio Cortázar y sus redes transatlánticas». *Redes transatlánticas: intelectuales y artistas entre América Latina y Europa durante la Guerra Fría*. Verónica

³⁷ Pienso en los citados *Libro de Manuel* (1973), *Territorios* (1978) o *Queremos tanto a Glenda* (1980); pero podemos citar también otras obras de la década como *Prosa del Observatorio* (1972), *Un tal Lucas* (1979) o *Fantomas* (1975), en los que profundiza caminos iniciados antes pero desde otras perspectivas, más ancladas «en el mundo».

³⁸ Cortázar pronuncia esta conferencia titulada «América Latina: exilio y literatura» en Cerisy la Salle en 1978 en el congreso dedicado a pensar «La literatura latinoamericana de hoy». Será publicada en las actas del congreso, editadas por Jacques Leenhardt, y aparecerá igualmente en la revista del exilio chileno *Araucaria* en 1980.



- Abrego y Thomas Bremer (eds.). Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2023. 303-351. Impreso.
- Aletto, Carlos Daniel. *Diálogo para una poética*. Buenos Aires: Punto de encuentro, 2014. Impreso.
- Arendt, Hanna. «Karl Jaspers: citoyen du monde?». 1957. *Vies politiques*. Paris: Gallimard, 1974. 94-108. Impreso.
- Barthes, Roland. «La mort de l'auteur.» 1967. *Œuvres complètes, t. III, 1974-1980*. Éric Marty (éd.). Paris : Seuil, 1995. 491-495. Impression.
- Boldy, Steven. «Julio Cortázar: Gran cosmoargentino». *Visiones cortazarianas. Historia, política y literatura hacia el fin del milenio*. Carlos Fuentes et al. México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Cátedra latinoamericana Julio Cortázar, Ediciones Santillana, 1996. 29-56. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. «El escritor argentino y la tradición.» *Borges esencial*. Edición conmemorativa. Madrid: Real Academia Española: Asociación de Academias de la Lengua Española; Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2017. 302-310. Impreso.
- Compagnon, Olivier, et Caroline Moine. «Pour une histoire globale du 11 septembre 1973». *Chili 1973, un évènement mondial*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015. 9-26. Impression.
- Contreras Uribe, Simón. «Encuentros de escritores en Concepción: relaciones sociales, políticas e intelectuales». *Revista de Humanidades* 43 (enero-junio 2021): 325-347. Web. 18 Nov. 2024.
- Cortázar Julio. «Situación del intelectual latinoamericano en la Revolución: Carta a Roberto Fernández Retamar, 10 de mayo de 1967.» *Casa de las Américas* 145-146 (julio-octubre 1984): 59-66. Impreso.
- . *Cuentos completos*. Barcelona: Alfaguara, 1994. Impreso.
 - . *Libro de Manuel*. 1973. Barcelona: Alfaguara, 1995. Impreso.
 - . «Teoría del túnel.» *Obra crítica. Obras Completas, VI*. Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri (eds). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2006a. 49-125. Impreso.
 - . «Algunos aspectos del cuento.» *Obra crítica. Obras Completas, VI*. Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri (eds). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2006b. 370-386. Impreso.
 - . «Los lobos de los hombres.» *Obra crítica. Obras Completas, VI*. Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri (eds). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2006c. 529-537. Impreso.
 - . «Cuba: ausencias y presencias.» *Obra crítica. Obras Completas, VI*. Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri (eds). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2006d. 562-568. Impreso.

- . «Chile, ganar la calle.» *Obra crítica. Obras Completas, VI.* Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri (eds). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2006e. 568-574. Impreso.
- . «Escribir para el pueblo.» *Obra crítica. Obras Completas, VI.* Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri (eds). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2006f. 582-585. Impreso.
- . «El intelectual y la política en Hispanoamérica.» *Obra crítica. Obras Completas, VI.* Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri (eds). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2006g. 752-766. Impreso.
- . «El pueblo de Nicaragua, maestro de sí mismo.» *Obra crítica. Obras Completas, VI.* Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri (eds). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2006h. 826-831. Impreso.
- . «Nuevo elogio de la locura.» *Obra crítica. Obras Completas, VI.* Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri (eds). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2006i. 923-925. Impreso.
- . «Negación del olvido.» *Obra crítica. Obras Completas, VI.* Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri (eds). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2006j. 936-940. Impreso.
- . «Homenaje a una joven bruja. Territorio de Rita Renoir.» *Territorios.* 1978. México: Siglo XXI, 2009a. 17-30. Impreso.
- . «Territorio de Guido Llinás.» *Territorios.* 1978. México: Siglo XXI, 2009b. 79-80. Impreso.
- . *Cartas 1937-1954.* Tomo 1. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga (eds.). Buenos Aires: Alfaguara, 2012. Impreso.
- . «La patria.» *La Vuelta al día en ochenta mundos.* 1967. Barcelona: RM, 2013. 198. Impreso.
- . Damrosch, David. «World Literature as Figure and as Ground.» *State of the Discipline Report: Paradigms*, March 21, 2014. Web. 18 Nov. 2024.
- . *Qu'est-ce que la littérature mondiale?*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2023. Impression.
- . David, Jérôme. «Propositions pour une macrohistoire de la littérature mondiale.» Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (éd.). *Où est la littérature mondiale?*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2005. 115-138. Web. 18 Nov. 2024.
- . Eco, Umberto. *Obra Abierta, forma e indeterminación en la poética contemporánea.* 1962. Barcelona: Ariel, 1985. Impreso.
- . Fornet, Jorge. *El 71: Anatomía de una crisis.* La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013. Impreso.
- . Gallet, Dominique, et al. *L'identité culturelle en Amérique latine: un entretien avec Julio Cortázar.* [Á l'occasion de la deuxième conférence internationale pour l'identité



- culturelle "Identité Culturelle et Révolution Technologique".] París: Institut France-Tiers monde, 1982. *Archives de l'InA (París)*. Matériel audiovisuel.
- Genette, Gérard. «La Littérature est aujourd'hui mondiale.» *La Quinzaine Littéraire* 483 (1er avril 1987). *Fabula*, mars 2021. Web. 18 Nov. 2024.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012. Impreso.
- Grignon, Claude, y Jean Claude Passeron. *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris: Gallimard, Le Seuil, 1989. Impression.
- Jouve, Edmond. «Mondes en devenir.» *Le refus de l'oubli*. Genève: Ed. Berger Levrault, Institut international d'études sociales, 1982. 5. Impression.
- Kohan, Martín. «Un desafío para los cortazarianos sería salvar a Cortázar del cortazarismo.» *Clarín.com*, 23 juin 2013. Web. 18 Nov. 2024.
- Leenhardt, Jacques (dir.). *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*. Paris: Union générale d'éditions, 1980. Impression.
- Lobo, Olga. «Itinerario de un Cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende.» *Kamchatka 17: La vía cultural al socialismo. Políticas de la cultura en el Chile de la Unidad Popular* (julio 2021): 387-412. Web. 18 Nov. 2024.
- . «Cortázar en el reino de lo(s) posible(s). Circunstancias y pormenores de una resistencia cultural.» *Orbis Tertius* 27.36 (2022). Web. 18 Nov. 2024.
- Piglia, Ricardo. «Cortázar cambió la forma de hacer literatura de izquierda.» *Clarín*, 6 de junio 2013. Web. 18 Nov. 2024.
- Pivot, Bernard. «Entrevista con Julio Cortázar.» *Ouvrez les guillemets*, 25. 11. 1974. *Institut national de l'audiovisuel*. Web. 18 Nov. 2024.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 1982. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008. Impreso.
- Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007. Impression.
- Renoir, Rita. «Pour Julio mon corps sans hasard.» *Tango 3* (juillet, aout-septembre 1984): 15. Impression.
- Schwartz, Roberto. «IV Colloque international de sociologie de la littérature. Littérature et société en Amérique latine (Abbaye de Royaumont, en décembre de 1972).» *L'homme et la Société* 31-32 (1974): 271-273. Web. 18 Nov. 2024.
- Soler, Joaquín. «Entrevista con Julio Cortázar.» *A fondo*, 1977. *YouTube*. Web. 18 Nov. 2024.
- Sonderéguer, María. «Avatares del nacionalismo.» *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 10. Noé Jitrik (ed.). Buenos Aires: Emecé editores, 1999. 447-464. Impreso.

Fecha de recepción: 28 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2024

BEOIBERÍSTICA
Vol. VIII / Número 2 / 2024

UDC: 821.134.2(82).09 Borhes H. L.:821.163.41.09 Kiš D.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2024.8.2.3>

Eugenio López Arriazu¹ 
Universidad de Buenos Aires
Argentina

LITERATURNOST Y ANTINACIONALISMO EN LAS POÉTICAS DE J. L. BORGES Y D. KIŠ

Resumen

Las posiciones antinacionalistas tanto de Jorge Luis Borges como de Danilo Kiš, la posición abiertamente declarada de Kiš contra el *art engagé* sartreano y la defensa borgiana de un conservadurismo apolítico (tal como lo declara el autor en el prólogo a *El informe de Brodie*, 1970) se relacionan estrechamente con sus poéticas. A estas similitudes hay que sumar las numerosas referencias de Kiš a la obra de Borges, en las que el serbio parece adoptar algunos procedimientos, estrategias y posiciones del argentino. Sin embargo, a pesar de estas similitudes, las poéticas difieren, así como difieren en algunos aspectos los respectivos contextos sociopolíticos de las obras: D. Kiš parte en muchos casos de premisas borgianas, pero para construir con ellas una argumentación que valida una poética propia. El presente trabajo comenzará por señalar algunos aspectos centrales de dicha diferencia entre las poéticas, para analizar luego las referencias ensayísticas a Borges con las que Kiš justifica su obra.

Palabras claves: Danilo Kiš, Jorge Luis Borges, literaturnost, antinacionalismo, poética.

LITERATURNOST AND ANTI-NATIONALISM IN THE POETICS OF J.L. BORGES AND D. KIŠ

Abstract

Jorge Luis Borges and Danilo Kiš's anti-nationalist positions – Kiš's rejection of Sartre's *art engagé* and Borges' defense of an apolitical conservatism in the prologue to *El informe de Brodie* (1970) – are closely related to their poetics. Kiš references Borges's work constantly, adopting some of his devices, strategies, and positions. Despite these similarities, their poetics differ, as do the sociopolitical contexts of their works: Kiš often starts from Borgesian premises but uses them to construct an argument that validates his own poetics. I will begin by highlighting some central aspects of their different poetics and then analyze Kiš's essayistic references to Borges that legitimize his own work.

Keywords: Danilo Kiš, Jorge Luis Borges, literariness, anti-nationalism, poetics.

¹ earriazu@yahoo.com.ar

ORCID iD: Eugenio López Arriazu  <https://orcid.org/0000-0003-4075-7692>



El objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la literaturiedad (literaturnost), es decir, lo que hace de cierta obra una obra literaria.

Якобсон, Роман. *Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову* [Jakobson, Roman, *Enfoques sobre Jlébnikov*].²

Esta afirmación de Roman Jakobson, de 1921, cuyo objetivo es fundar un estudio científico sobre la literatura, no puede no tomarse hoy con pinzas (ni seguramente en tiempos de Danilo Kiš o Jorge Luis Borges). No obstante, más allá de si la crítica literaria es una ciencia, de si busca la sistematicidad de un método científico o el rigor de otros tipos de reflexión, como la filosófica, el concepto de «literaturiedad» sigue siendo necesario. No solo puede ayudar todavía hoy a definir el *metier* del crítico, sino a los escritores mismos a orientar su tarea. Fue el caso de Boges y de Kiš.

Borges, de quien, junto con Edgardo Cozarinsky, «podemos suponer sin riesgo que no leyó a los formalistas rusos» (Cozarinsky 1999: 12) siempre defendió la autonomía del arte por sobre una realidad de cuyo conocimiento objetivo sospechaba y descreía. De allí el mundo como laberinto y la biblioteca (la literatura) ocupando el universo. Una vez este es desplazado, hecha mundo la literatura, esta se vuelve a su vez un laberinto de palabras, no menos eficaz que el material. Por otro lado, si bien desde temprano no se privó Borges de participar en las polémicas ideológicas y políticas de su tiempo, formula así a sus 70 años, en el prefacio a *El informe de Brodie* (1970), su preferencia por la literatura por sobre la realidad extra literaria:

Mis convicciones en materia política son harto conocidas; me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie me ha tildado de comunista, de nacionalista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o de Rosas. Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos. No he disimulado nunca mis opiniones, ni siquiera en los años arduos, pero no he permitido que interfirieran en mi obra literaria, salvo cuando me urgió la exaltación de la Guerra de los Seis Días. (Borges 1993: III 187)³

Kiš, quien sí había leído a los formalistas rusos, no solo los usa para defender su tarea literaria, sino incluso para explicar a Borges y ponérselo así de su lado. Volveremos sobre este tema a propósito del debate sobre la libertad del escritor frente a la tradición,

² Mi traducción de todas las citas cuya referencia bibliográfica se brinda en idioma original.

³ Los números romanos refieren al volumen de las *Obras completas*; los arábigos, a las páginas.



de donde resulta, en ambos escritores, un ataque a la ideología nacionalista. Baste aquí esta cita de V. Shklovski brindada por Kiš en su *Lección de anatomía* para justificar el aporte de Borges, en tanto renovador de las técnicas narrativas, para con la literatura... realista:

Kako se kod nas; zbog krajnje osetljivosti kada je u pitanju pojam realizma, ovakva izjava može smatrati bogohulnom, to sam primoran da se pozovem na Šklovskog [...]: „Umetničko delo se shvata na planu forme posredstvom asocijacija sa drugim delima umetnosti. Forma umetničkog dela određuje se odnosom prema drugim formama koje su postojale pre nje... Ne samo parodija, već uopšte svako umetničko delo stvara se kao paralela i protivteža nekakvom obrascu. Nova forma se javlja ne radi toga da izrazi novu sadržinu, nego da zameni staru formu, koja je već izgubila svoja umetnička svojstva.”⁴ (Kiš 1979: 52).

Siguiendo la misma línea argumental de los formalistas rusos, Kiš recurre también a Silvia Molloy, a quien brinda en una extensa cita de cuatro páginas. La cita termina, significativamente, con la siguiente afirmación sobre el arte borgiano: «literatura koja od same literature a ne od ‚realnosti‘ – ma kako bila realna ili imaginarna – uzima samu materiju koja je konstituiše»⁵ (*apud* Kiš 1979: 118).

No obstante, que la literatura provenga de la literatura, en este sentido, no niega para Kiš su relación con el mundo. Al igual que el argentino, el yugoslavo defiende su obra de los intentos políticos de alinearla. Se posiciona, entonces, contra el concepto sartreano de *art engagé*, pero no abandona del todo el terreno realista. Esto lo lleva a adoptar dicotomías que no se oponen, sino que se relacionan dialécticamente, tales como los personajes conceptuales del yogui y el comisario (que toma de Arthur Koestler), el *homo politicus* y el *homo poeticus*. Volveremos también sobre este aspecto. Querríamos, sin embargo, brindar antes un esbozo de las poéticas de ambos autores, cuyas diferencias harán de marco para entender las polémicas y apropiaciones que abordaremos luego.

⁴ «Dado que aquí, debido a la extrema sensibilidad respecto del concepto de realismo, una declaración así podría considerarse blasfema, me veo obligado a referirme a Shklovski [...]: “La obra de arte se entiende en el plano de la forma mediante asociaciones con otras obras de arte. La forma de la obra de arte se determina en relación con otras formas que existieron antes que ella... No solo la parodia, sino en general, cualquier obra de arte se crea como una paralela y una oposición a algún modelo. La nueva forma surge no para expresar un nuevo contenido, sino para reemplazar la forma antigua, que ya ha perdido sus propiedades artísticas.”»

⁵ «literatura que toma la propia materia de la literatura y no de la “realidad”, sin importar cuán real o imaginaria sea, como su constituyente»



La flor del sarcoma / La flor de Coleridge

En un trabajo anterior, en el que analizamos la intertextualidad borgeana de «La *Enciclopedia de los muertos* (toda una vida)», concluíamos con una diferencia crucial en el *ars poética* de ambos autores. La enciclopedia y la biblioteca borgeanas resumen su temática filosófica y sus procedimientos retóricos, simbólicos y argumentativos. La enciclopedia y la biblioteca en Kiš son algo muy diferente: un procedimiento por el que aborda el género central de su obra, la biografía, donde reside mayormente su poética.

Tomemos dos flores para ahondar en las diferencias: la flor del sarcoma de D. Kiš, que aparece en el cuento arriba mencionado y «La flor de Coleridge» (1952), de J. L. Borges. En el primer relato, recordará el lector, el padre de la narradora comienza a pintar flores hacia el final de su vida. Sin embargo, la narradora se decepciona al no reconocer la flor que aparece en la *Enciclopedia*, que, según esta, era el motivo básico de todas las flores. Entonces copia el dibujo de «тај необични цвет. Био је највећма налик на неку голему ољуштenu и распуклу поморанцу, испресецану танким црвеним линијама попут капилара.»⁶ (Kiš 1997: 71) Lee luego el último párrafo y despierta con un grito bañada en sudor. Anota entonces rápidamente lo que recuerda (las notas para el relato que leemos). El último párrafo decía que su padre había empezado a pintar flores con el primer síntoma de cáncer. El cuento termina cuando la narradora le muestra al Dr. Petrović el dibujo y este le confirma que el sarcoma del padre «изгледао управо тако. И да је ефлорација трајала без сумње годинама.»⁷ (Kiš 1997: 72).

El título del ensayo de Borges refiere a una «nota de Coleridge»: «Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?» (Borges 1992: II 233).

La narradora de Kiš trae también del sueño una prueba. El dibujo de la flor viene del sueño para confirmar la realidad de la *Enciclopedia*. «¿Entonces qué?», podríamos preguntar junto con Coleridge y con Borges. En el mundo literario de los símbolos, ambas flores son prueba de otra cosa. En Borges, la prueba de que la autoría no existe; en Kiš, la confirmación de la utopía de la *Enciclopedia de los muertos*.

Borges enuncia su tesis con claridad. Al comienzo del ensayo, cita tres «amanuenses del Espíritu» (Borges 1992: II 233), Paul Valery, Ralph Waldo Emerson y Percy Shelley, para presentar su hipótesis doble sobre la unidad autoral y textual de la literatura. Luego declara que ha «invocado estas consideraciones» para «ejecutar un modesto propósito: la historia de la evolución de una idea, a través de los textos

⁶ «esta flor inusual [que] se parecía más a una gran naranja pelada y reventada, surcada por finas líneas rojas como capilares»

⁷ «se veía precisamente así. Y que la *eflorescencia* había existido sin duda por años»



heterogéneos⁸ de tres autores» (Borges 1992: II 233). El de Coleridge es el primero de la tríada que probaría la tesis inaugural del ensayo. La conclusión confirma todo lo anterior, haciendo del tema de las influencias (en este caso del propio autor) un ejemplo personal de unidad; es decir, la obra de Borges como nuevo avatar de la obra universal y Borges como último amanuense del Espíritu. Para claridad de la tesis, citemos a los dos últimos copistas tal como los invoca Borges (1992: II 233):

Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente» (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (*A Defence of Poetry*, 1821).

El tema, caro a la poética del autor, ya había aparecido diez años antes, en «La Biblioteca de Babel» (1941), bajo la forma ficcional de uno de sus corolarios: que «la certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma» (Borges 1992: II 61). Volverá nuevamente con el motivo de la flor en «El otro» (1975) para cuestionar los límites de la identidad. En este cuento, el Borges mayor, que también es el narrador, se encuentra con el joven Borges en un «mismo banco que está en dos tiempos y en dos sitios» (Borges 1993: III 318). ¿Cómo probar lo fantástico del encuentro? El mayor recuerda la flor de Coleridge y sugiere un intercambio similar: los dos Borges se donarán dinero de su tiempo. Pero el mayor decide tirar al río las monedas que recibe del menor y el menor lo olvida porque lo ha soñado (así razona el narrador el hecho de que no recuerda haberse encontrado de joven consigo mismo ya mayor). No hay prueba en este caso del encuentro (de la unidad fundamental de ambos a pesar de los cambios que provoca el tiempo), sino apenas el recuerdo. Pero no hay duda de la unidad trascendente de este drama detrás del engañoso y circunstancial punto de vista de los actores. En «Borges y yo» (1960), Borges asigna a un álgter ego sus devenires y contradicciones. A pesar de las diferencias que inflige el tiempo, la última oración del texto resalta la unidad fundamental de la identidad: «No sé cuál de los dos escribe esta página» (Borges 1992: II 402). La conclusión está lógicamente deducida: si el Espíritu no cambia con el paso de las generaciones, mucho menos un individuo en el corto lapso de su vida.

En *La lección de anatomía*, para defenderse de la acusación de Pigeon y Dragan M. Jeremić de no proporcionar las fuentes de *Una tumba para B. Davidovič* (lo que constituiría también un plagio), Kiš afirma, primero, que no hay fuentes en la literatura, lo que

⁸ Nótese el uso retórico de la palabra «heterogéneo», que parece contradecir tanto tesis como conclusiones, solo para dar brillo a un final «inesperado».



pareciera estar en sintonía con la tesis borgiana del autor universal. Sin embargo, Kiš da una razón formal:

Pisci ne navode moguće izvore, jer ti su «izvori» u tolikoj meri prerađeni i dekomponovani – već samim svojim premeštanjem iz neliterarne ili paraliterarne sredine u srce literature – da oni više nemaju nikakvo značenje izvora, a kada ih navode, i to je najčešće samo svojevrsna književna mistifikacija, jer u literaturi, u beletristici, nema izvora!⁹ (Kiš 1979: 120-121)

«No hay fuentes», además, es radicalmente distinto de suponer que ya todo ha sido escrito. Si la literatura proviene de la literatura y cada modificación implica una novedad que transforma el texto anterior al punto de que ya no tiene sentido citarlo, entonces ya no hay variaciones eternas de un texto único, sino devenir y *poiesis*.

En el siguiente párrafo de su defensa, Kiš apela directamente a Borges:

Kada Borhes navodi svoje izvore, on, zapravo, jednako mistificira i parodira, i to i takvo – borhesovsko – navođenje izvora jeste nekom vrstom komparacije i metafore, gde se umesto reči *kao*, i u istom značenju, šire asocijativna polja oko poređenog predmeta i stvaraju, zahvaljujući toj lažnoj bibliografiji (ili nepotpunoj, jer potpune bibliografije i ne može biti), jedan asocijativni i *intelektualni eho*. (A ne samo emotivni, kao u realističkoj literaturi.)¹⁰ (Kiš 1979: 121)

Sin embargo, su lectura de Borges sigue otra vez los derroteros del formalismo ruso. ¿Cuál es la utopía, entonces, que prueba la flor del sarcoma? En primer lugar, la vida no en su universalidad, sino en su particularidad.¹¹ La flor del sarcoma, que simboliza la muerte, viene del sueño para probar la existencia de la *Enciclopedia*, que en el párrafo anterior es descrita como «доказ о томе да његов живот није био узалудан, да још има

⁹ «Los escritores no mencionan fuentes posibles, ya que esas «fuentes» están tan procesadas y descompuestas –por el simple hecho de trasladarlas del ámbito no literario o paratextual al corazón de la literatura– que ya no tienen significación de fuente. Y cuando las mencionan, suele ser solo una especie de mistificación literaria, porque en la literatura, en la ficción, ¡no hay fuentes!»

¹⁰ «Cuando Borges menciona sus fuentes, en realidad, tanto las mistifica como las parodia. Y esa forma de citar –borgiana– de hecho, es una especie de comparación y metáfora, donde, en lugar de decir "como", pero con el mismo significado, evoca campos asociativos alrededor del objeto comparado y crea, gracias a esa falsa bibliografía (incompleta, ya que no puede existir una bibliografía completa), un *eco* asociativo e *intelektual*. (Y no solo emocional, como en la literatura realista)»

¹¹ Para un mayor desarrollo de los conceptos de biografía y particularidad en Kiš, cf. López Arriazu 2023. Ver listado bibliográfico.



на свету људи који бележе и вреднују сваки живот, сваку патњу, свако људско трајање»¹² (Kiš 1997: 71).

Si en la fusión con el Espíritu la literatura de Borges se hace universal, en su comunión con los muertos la de Kiš se particulariza y adquiere una vitalidad sorprendente.

El antinacionalismo

La difamación del formalismo ruso, que lo quiere ajeno al contenido social de la literatura, encuentra su refutación en la obra de Danilo Kiš. Su antinacionalismo, por ejemplo, es, como en Borges, la contracara de sus preocupaciones formales.

El primer capítulo de *La lección de anatomía* ataca extensamente las posiciones nacionalistas de sus detractores y el nacionalismo en general. Tras compararlo con el antisemitismo, denunciar su ignorancia y señalar que culpabiliza al otro, tras mostrarlo, en última instancia, como una visión simplificadora y reduccionista de la realidad (Kiš 1979: 29-34), Kiš da su propia visión destructora de los mitos nacionales, tal como esta se formó desde su niñez. Surge aquí el escritor yugoslavo que, por su identidad plural étnica y religiosa puede ver la arbitrariedad de cada una de las etnias y religiones a través del prisma de las otras, sin abrazar ninguna en particular. En su caso, la experiencia va incluso más allá de Yugoslavia, por el origen húngaro de su padre y la experiencia de haber vivido en Hungría durante su infancia. Kiš aprende, nos cuenta, a identificar los mitos nacionales como tales y la religión como un lenguaje particular... La madre rezaba por las noches en eslavo eclesiástico, lo que constituyó, primero, «nekom slutnjom o snazi zaumnog jezika, o onome što Vunt naziva zvučnim slikama, Lautbilde.»¹³ (Kiš 1979: 39). Y luego, durante las navidades:

moja me je tetka blagosiljala šećerom i orasima, i krstila se i metanisala, i izgovarala čarobne reči blagoslova, magijske formule na staroslovenskom – „*da priidet carstvoije Tvoje*“ – i svojim ličnim ritualnim izmišljotinama protiv uroka i nečastivog – „*anatematenate, ćorilo*“ - i ne znajući da je to pre nje već učinio pesnik Kručonih (*Dyr bul šćul – Ubeščur – Skum*), a davno pre njega prorok Isaije (*Sav la-sav, sav la-sav – Kav la-kav, kav la-kav – Zeer šam, zeer šam*), šećer je krckao pod nogama, sveće treperile, pucketalo kandilo pod ikonom svetog Arandjela Mihajla, slavskim našim svecem i zaštitnikom, zapravo paganskim kućnim larom, *domovójem*, prekrivenim čađu, pozlatom i muhoserinama, nazdravljalo se

¹² «la prueba de que su vida no había sido en vano, de que aún hay en el mundo gente que anota y valora cada vida, cada sufrimiento, cada existencia humana»

¹³ «una intuición sobre la fuerza del lenguaje transracional, sobre lo que Wundt llama imágenes auditivas, *Lautbilder*»

rakijom i vinom – *Hristos se rodi* – *vaistinu se rodi* – *Dyr bul šćul* – *Ubeščur* – *Skum...*¹⁴
(Kiš 1979: 40)

Ver en el lenguaje bíblico la lengua transracional, «la palabra como tal» en la formulación del manifiesto de Alekséi Kruchónij y Vladimir Jlébnikov (1913), no es privarla de sentido (las palabras de Isaías «no tienen sentido»). Por el contrario, implica mostrar que este no emana de una supuesta trascendencia, sino de la forma. El acto performativo de la religión, que para Kiš (y estamos de acuerdo) no se diferencia del de la magia, adquiere sus condiciones de felicidad del respeto de una convención. Además, si esto vale para la religión en tanto visión de mundo de un pueblo, tanto más para las construcciones de mundo nacionalistas. Kiš se queda con la fuerza del lenguaje, transnacional en su transracionalidad, porque para él «sazrela [je], sama od sebe, kao voće, svest o relativnosti svih nacionalnih mitova»¹⁵ (Kiš 1979: 41). Pero además, es importante señalarlo, en esta concepción formalista de la palabra, el discurso en general es mítico, incluido el literario. Así piensa Kiš su obra venidera, ya en 1971: «želeo [bih] da izrazim [...] veličinu ljudskog poraza, kojemu pisac pokušava da suprotstavi svoj sopstveni mit, svoju sopstvenu Formu, svoj sopstveni, individualni glas, usamljenički, možda bez odziva i odjeka, ali bolan i prepoznatljiv»¹⁶ (Kiš 2016: 13).

Borges también es un gran derribador de mitos. Cuando trabaja con textos teológicos, lo hace por razones literarias. En los diálogos entre Borges y Ernesto Sábato moderados por Orlando Barone, este le pregunta: «¿Y qué opina de Dios, Borges?». Y Borges le responde «(solemnemente irónico) ¡Es la máxima creación de la literatura fantástica! Lo que imaginaron Wells, Kafka o Poe no es nada comparado con lo que imaginó la teología. La idea de un ser perfecto, omnipotente, todopoderoso es realmente fantástica» (Barone 1996: 28). Y Sábato: «Pero dígame, Borges, si no cree en Dios ¿por qué escribe tantas historias teológicas?». A lo que Borges responde: «Es que creo en la teología como literatura fantástica. Es la perfección del género.» (Barone 1996: 29)

¹⁴ «Mi tía me bendecía con azúcar y nueces, se santiguaba y se inclinaba, recitaba palabras mágicas de bendición, fórmulas mágicas en eslavo antiguo –«*da priidet tsarstviye Tvoje*»– y sus propias fórmulas rituales personales contra el mal de ojo y los espíritus malignos –«*anatematenate, chorilo*»– sin saber que el poeta Kruchónij ya lo había hecho antes que ella (*Dyr bul shchil* – *ubeshur* – *skum*), y mucho antes que él, el profeta Isaías (*Sav la-sav, sav la-sav* – *Kav la-kav, kav la-kav*),¹⁴ el azúcar crujía bajo los pies, las velas temblaban, la lámpara de aceite crepitaba bajo el ícono del arcángel San Miguel, el santo protector de la fiesta, en realidad un lar doméstico pagano, un *domovói*¹⁴ cubierto de hollín, oro y esmaltes, se brindaba con aguardiente y vino: *Cristo ha nacido – en verdad ha nacido – Dyr bul shchil / ubeshur / skum.*»

¹⁵ «ha madurado, como una fruta, la conciencia de la relatividad de todo mito»

¹⁶ «desearía expresar [...] la magnitud de la derrota humana, a la que el escritor intenta oponer su propio mito, su propia Forma, su propia voz individual, solitaria, quizás sin respuesta ni eco, pero dolorosa y reconocible»



Borges es un escritor de literatura fantástica. Kiš es un escritor realista. Ambos saben que las construcciones discursivas del mundo son relativas, ambos apelan (Kiš aprende el procedimiento de Borges)¹⁷ a los documentos con la libertad e irreverencia de quienes no los identifican con la Verdad. Sin embargo, para Borges, la incertidumbre sobre el orden del mundo hace del discurso un cuento fantástico. Kiš cultiva su incertidumbre en el terreno de la Historia. Sigue en esto más a Ivo Andrić que a Borges.

En un texto de 1984 recogido en *El último refugio del sentido común*, Kiš compara a ambos autores. Borges, según Kiš, toma la historia más que nada como historia de las ideas y

ostavlja vidljive šavove na mestima gde se prepliću fantazija i fakta, Andrić, u nastojanju da osmisli istoriju, stvara pripovedačke forme koje su amalgam činjenica i „neograničenog razmaha mašte“: pletivo priče iz jednog je komada, spojevi su nevidljivi¹⁸ (Kiš 2016: 62).

La poética de Kiš funde ambos autores. Inventa la historia como Andrić, pero le deja costuras borgianas tan visibles, que le valieron la acusación de plagio.

La periferia

Buena parte de las coincidencias entre Kiš y Borges se deben a su situación periférica. La libertad creativa debe postularse tanto contra el nacionalismo, que se cierra sobre las tradiciones, mitos y colores locales, como contra cualquier tipo de eurocentrismo.

Kiš levanta entonces la bandera borgiana de «El escritor argentino y la tradición» (1932). La sección «Borges» del capítulo «Parabaza» de la *Lección de anatomía* termina con la cita de un párrafo de una quincena de líneas de «El escritor argentino y la tradición». Allí Borges ataca la idea «nueva y arbitraria» «de que los escritores deben buscar temas de sus países» y declara con magnífica ironía que «el culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo» (Borges 1992:

¹⁷ La impronta borgiana en la obra de Kiš se observa más en sus dos libros de relatos que en la novelística anterior. Según Tvrčko Kulenović, «сусрет између Киша и Борхеса остварио се [...] у контексту појављивања *Гробнице за Бориса Давидовича*, у време кад су многи наши млади писци били већ увелико проверени „борхесовци“» (Kulenović 1986: 61), o en español: «El encuentro entre Kiš y Borges se realizó [...] en el contexto de la aparición de *Una tumba para Boris Dávidovich*, en una época en que muchos de nuestros jóvenes escritores ya eran grandes “borgesistas” comprobados».

¹⁸ «deja costuras visibles en los lugares en que se entrelazan la fantasía y el hecho, Andrić, en el esfuerzo por inventar la historia, crea formas narrativas que son una amalgama de eventos y «una expansión ilimitada de la fantasía»: el tejido de la historia es de una sola pieza, las uniones son invisibles»

I 299; en serbio *apud* Kiš 1979: 56). Con esta declaración concluye Borges el párrafo y Kiš su sección. No solo no hay comentario inmediatamente posterior a la cita, sino que la cita misma se enhebra como una «perla ajena» sin comentario previo que la introduzca.

Sobre el color local ya se había expresado unas páginas antes: «Insistiránje na famoznom *couleur locale*-u takođe je, ako je izvan umetničkog konteksta (što će reći ako nije u službi umetničke istine), jedan od vidova nacionalizma, prikrivenog»¹⁹ (Kiš 1979: 31). Además de nacionalista, el procedimiento es demagógico (Kiš 1979: 34).

Ahora bien, llama la atención que la referencia al «culto europeo», adquiera tanta relevancia en Kiš al coincidir con el final de la sección. Algo similar sucede en el capítulo «Contra el oscurantismo», donde Kiš cita en tres párrafos cuatro del mismo texto (dos completos). En el primero, Borges argumenta que las técnicas literarias de los libros populares, como *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes nada tienen de populares. En el segundo, vuelve a atacar a los nacionalistas por querer limitar el ejercicio poético «a algunos pobres temas locales, como si los argentinos solo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo» (Borges 1992: I 300; en serbio *apud* Kiš 1979: 199-200). El tercero funde dos párrafos. Reproduzco aquí el texto original con las mismas elipsis que introdujo Kiš. Son los párrafos cruciales del ensayo, donde Borges sostiene su tesis:

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. [...] Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare (Borges 1992: I 301-302; en serbio *apud* Kiš 1979: 200).

No obstante, a diferencia de Argentina, ¿no era Yugoslavia parte de Europa? Kiš concuerda con los nacionalistas en que la tradición local no es europea, pero vuelve a reclamar con Borges la tradición europea en *El último refugio del sentido común*. Cita allí un pasaje también crucial del texto borgiano, pero que había sido elidido en la cita arriba proporcionada:

Debemos entender que estamos esencialmente solos y que no podemos jugar a ser europeos. Pero pienso lo mismo que piensa Borges *-mutatis mutandis-* sobre la tradición literaria argentina, es decir, que podemos manejar todos los temas europeos «manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.» (Borges 1992: I 302; en serbio *apud* Kiš 2016: 13)

¹⁹ «Insistir en el famoso *couleur locale* también es, si está fuera del contexto artístico (es decir, si no está al servicio de la verdad artística), una de las formas del nacionalismo, encubierta»



Un corolario necesario del tema de la tradición, del que Kiš también se ocupa recurriendo a Borges, es la naturaleza de la influencia autoral. Sin embargo, a pesar de que Kiš cita en *La lección de Anatomía* la tesis fundamental de Borges en «Kafka y sus precursores» –que «cada escritor crea a sus precursores» (Borges 1992: II 304, en serbio *apud* Kiš 1979: 203)–, su comprensión del tema adquiere visos no borgianos, más bien rizomáticos, cuya imagen favorita es el palimpsesto.

En primer lugar, entre los elementos de la tradición, no hay ni centro ni jerarquía, «jer tu, u ovom *sistemu*, podjednako su važni, rekosmo, svi elementi, i tu su sve partikule u interakciji jedna prema drugoj»²⁰ (Kiš 1979: 193). Segundo, las interacciones siguen solo la regla del *logos*:

[u] zoni uticaja među susednim i udaljenim slovima, isprepliću neki tajanstveni odnosi (Adi-Apoliner! Belou-Biblija-Borhes! Rable-Rob Grije! Sartr-Isidora! Servantes-Šklovski-Tolstoj!-Turgenjev-Tomas Vulf-Virdžinija Vulf!), odnosi koji razaraju sve granice država, vekova, tradicije, škola, narodnosti, epoha, književnih veza, individualnih talenata, *Zeitgeista*, stvarajući sazvežđa koja se drže na preseku centrifugalnih i centripetalnih sila, drže se samo logikom logosa i jedinstvenog duha pisane reči, ne samo na poretku sveta stvorenog „na osnovu povezanosti reči i njihovog rasporeda u prostoru“ (kako je to, po Fukou, sanjao enciklopedijski duh sedamnaestog veka: „da se pisani tekstovi rasporede prema figuri susedstva, srodnosti, analogije i potčinjenosti koje propisuje sam svet“), nego, i pre svega, zahvaljujući duhu onog koji ih je, ovde, stavio u taj novi i neponovljivi poredak, sa jednim jedinim jasnim duhovnim centrom – mojim!²¹ (Kiš 1979: 194)

Pero este centro espiritual, por la lógica misma del *logos*, está lejos de ser un Sol, un Tirano (Kiš 1979: 193). Todo lo contrario, es él mismo una red de conexiones. Para mostrarla, Kiš nos brinda la imagen del palimpsesto: «u biografiji pisca se pojavljuju slojevi nekakvog metafizičkog palimpsesta: beda, inspiracija, sudbina, stvaralačke krize, Beatrice; postoje neke sudbinske korelacije u životopisu svih pisaca, neke bodlerovske

²⁰ «porque aquí, en este *sistema*, todos los elementos son igualmente importantes, como dijimos, y todas las partículas están en interacción entre sí»

²¹ «Las zonas de influencia entre las letras vecinas y distantes están entrelazadas por relaciones misteriosas (¡Adi-Apollinaire! ¡Belou-Biblia-Borges! ¡Rabelais-Rob Grillet! ¡Sartre-Isidora! ¡Cervantes-Shklovski-Tolstói!-¡Turguéniev-Thomas Wolfe-Virginia Woolf!), relaciones que destruyen todas las fronteras de Estados, siglos, tradiciones, escuelas, nacionalidades, épocas, conexiones literarias, talentos individuales, *Zeitgeist*, creando constelaciones que se mantienen en la intersección de fuerzas centrífugas y centrípetas, sostenidas solo por la lógica del *logos* y el espíritu único de la palabra escrita, no solo en el orden del mundo creado «basado en la conexión de palabras y su disposición en el espacio» (como soñaba, según Foucault, el espíritu enciclopédico del siglo XVII: «que los textos escritos se dispongan según la figura de vecindad, afinidad, analogía y subordinación que prescribe el propio mundo»), sino, sobre todo, gracias al espíritu de quien las ha puesto aquí en este nuevo y único orden, con un único claro centro espiritual: ¡el mío!»

korespondencije (“Correspondences”)²² (Kiš 2016: 24). Es una red con la que el escritor lucha para producir su obra.

Esta visión aleja a Kiš de Borges. El antinacionalismo de Borges actúa desde el linaje familiar, es decir, desde el árbol genealógico; el de Kiš es rizomático. Cuando Borges afirma en «Nuestro pobre individualismo» (1952) que para el argentino «el Estado es una inconcebible abstracción» (Borges 1992: II 252), rescata el individualismo como valor contra los Estados totalitarios y, como señala Laura Distéfanis, «la identidad nacional se diluye [...] a una absoluta individualidad, atomiza la idea de nación y se refugia en la anarquía reivindicada por el gaucho, al igual que un siglo antes» (Distéfanis 2023: 38). Kiš también enfrenta los Estados totalitarios, pero desde una literatura que no se refugia en el individualismo: «Država je, treba li reći, još uvek, i sve više onaj “monstrum” od kojeg se užasnuo Niče, no primer Solženjicina dokazuje nam da literatura nije tako bespomoćna prema generalima kako nam se katkad to čini»²³ (Kiš 2016: 29).

La misma visión de poder lo lleva a criticar abiertamente tanto el eurocentrismo como el colonialismo. La irreverencia de Borges para tratar los temas europeos es sin dudas antieurocéntrica; evita así que otro culto le dicte sus temas. Pero Kiš deduce de Borges conclusiones que ya no son borgianas. Eurocentrismo y colonialismo son ahora dos caras de una misma moneda. El concepto de Literatura Universal, nos previene Kiš, «podrazumevao [je] i podrazumeva još i danas samo literature velikih naroda ili velikih jezika i što je taj pojam „Svetske literature” ostao do dana današnjeg nekom vrstom duhovnog kolonijalizma i strogog evrocentrizma»²⁴ (2016: 157).

De algún modo, Kiš es, quizás por ser novelista más que cuentista, más afín a Ricardo Piglia que a Jorge Luis Borges. Sus posiciones parecen explicarse mejor por la siguiente relación entre la literatura y las ficciones discursivas del Estado según Piglia: «la literatura está construyendo un universo antagónico a ese universo de ficciones estatales. En cierto sentido, yo digo que hay una tensión entre la novela y el Estado.» (Piglia 2015: 215-216)

²² «En la biografía del escritor aparecen las capas de un palimpsesto: pobreza, inspiración, destino, crisis creativas, Beatriz; existen algunas correlaciones fatídicas en la biografía de todos los escritores, algunas correspondencias baudelerianas („Correspondences“)

²³ «El Estado es, vale decir, todavía y cada vez más aquel *monstrum* que horrorizó a Nietzsche, pero el ejemplo de Solženitsin nos demuestra que la literatura no es tan impotente frente a los generales como a veces nos parece»

²⁴ «implicaba e implica todavía hoy solo la literatura de las grandes naciones o grandes lenguas, y ese concepto de Literatura Universal ha permanecido hasta el día de hoy como una especie de colonialismo espiritual y estricto eurocentrismo»



El escritor comprometido

«Kakva je odgovornost pisca prema državi?»²⁵, se pregunta, entonces, Kiš (2016: 27). Ya vimos parte de la respuesta en la cita sobre el Estado-monstruo. La respuesta total es más compleja.

La diferencia de épocas y geografías lleva a Kiš a discutir, por un lado, con Sartre, filósofo prácticamente ignorado por Borges para la construcción de su poética; por el otro, con el realismo socialista, contra el que está dirigida, puede decirse, *La lección de anatomía* en su conjunto. Borges se aleja del realismo socialista, sin mucha necesidad de discutir, ya en los tempranos tiempos de Boedo vs. Florida.

En un texto de 1981, también recogido en *El último refugio del sentido común*, Kiš sitúa el debate en el contexto estalinista, donde «angažovani imaju, pak, najčešće na savesti svoje učestvovanje u ubistvu nevinih»²⁶ (Kiš 2016: 105). El problema, para Kiš, no es un escapismo sin compromiso social, sino la libertad de no ser cooptado o forzado a ser cómplice de causas que están en contra de su ética.

Kada u nekom društvu pisac može, bez spoljne prisile, bez kazne i kajanja da se angažuje, da menja svoje stavove, to je, ipak, znak slobode, slobode koja je jedini i neumitni sudija čovekove savesti: opasna, strašna sloboda!²⁷ (Kiš 2016: 105).

Al mismo tiempo, la sensibilidad social de Kiš lo lleva a buscar una posición que no traicione la dinámica propia de la literatura (el aspecto formalista), ni su función y valor social, de la que Kiš es plenamente consciente. Esto lo impulsa a adoptar, como ya adelantamos, las categorías del yogui y el comisario, del *homo poeticus* y el *zoon politikon*.

El primer par simboliza «dve borbe, dakle, dva načina gledanja na stvari, na egzistenciju»²⁸ (Kiš 2016: 119). La posición del yogui es metafísica y ontológica, la del comisario es la «pozicija društvenog bića, čoveka koji metafiziku svodi na sociologiju, nalazeći u društvenom statusu totalitet bića»²⁹ (Kiš 2016: 119). Lo interesante es que para Kiš no solo ambas posiciones son complementarias, sino que su propia obra responde a estas categorías y da énfasis ora a una, ora a otra.

²⁵ «¿Cuál es la responsabilidad del escritor para con el Estado?»

²⁶ «los comprometidos, sin embargo, suelen tener en su conciencia su participación en el asesinato de inocentes»

²⁷ «Cuando en una sociedad un escritor puede, sin coerción externa, sin castigo ni arrepentimiento, comprometerse y cambiar sus opiniones, eso es, sin embargo, una señal de libertad, una libertad que es el único e ineludible juez de la conciencia humana. ¡Peligrosa, terrible libertad!»

²⁸ «dos luchas, dos maneras de mirar las cosas, la existencia»

²⁹ «del ser social, del hombre que reduce la metafísica a la sociología y encuentra en el estatus social la totalidad del ser»

En cuanto al *homo poeticus*, este sí se opone radicalmente al animal político, pero no porque sea apolítico, sino porque su ética, profundamente política en el sentido amplio de las relaciones de poder, evita las cooptaciones del *art engagé*.

Poezija (=literatura), to je, takođe, znam ja to dobro, I biva sve više, opis socijalnih nepravdi, i patetična osuda tih nepravdi (kao što beše još u vreme Dikensa), opis i osuda logora, psihijatrijskih klinika i svih vrsta opresija, svih opresija koje žele da svedu čoveka na jednu jedinu dimenziju – na *zoon politikon* – na političku životinju, i da ga tako liše svih njegovih bogatstava, njegove metafizičke misli i njegove poetičke senzibilnosti, koje žele da unište u njemu svaku neživotinjsku supstancu, njegov neokorteks, da ga svedu na dimenziju militantne životinje, na golog *angažovanog* čoveka, na mahnitu, slepu, angažovanu životinju.³⁰ (Kiš 2016: 155-156)

Podemos volver ahora a Andrić, que Kiš oponía a Borges. En el párrafo siguiente a la cita ya proporcionada, los resaltados de Kiš parecen hablar de su propia poética:

Po tom stvaralačkom odnosu prema zbilji, Andrić spada, dakle, u red onih pisaca koji su u prvi plan svoje poetike stavili *istinitost* fiktivne tvorevine, i time pripovedačkoj umetnosti dali veću *odgovornost*, a evropskoj prozi otvorili puteve ka novim mogućnostima i novim proseedima³¹ (Kiš 2016: 62).

Como Borges, Kiš utiliza su arte para luchar contra el Caos, pero más que un Orden, anhela una verdad estética que no rompa marras con la realidad. El vínculo literario es el realismo, el del autor es ético y allí reside su responsabilidad. Sin embargo, precisamente porque la literatura tiene sus propias reglas (su *literaturnost*), creación y política se distancian. Valga como ejemplo el siguiente consejo del propio Kiš a un joven escritor: «Ne stvaraj politički program, ne stvaraj nikakav program: ti stvaraš iz magme i haosa sveta»³² (Kiš 2016: 41).

³⁰ «La poesía (=literatura) es también, bien lo sé y sucede cada vez más, una descripción de las injusticias sociales (como lo era ya en los tiempos de Dickens), la descripción y la condena de los campos de concentración, de las clínicas psiquiátricas y de todas las clases de opresión, de todas las opresiones que quieren reducir al hombre a una única dimensión –la del *zoon politikon*–, a un animal político, y privarlo así de todas sus riquezas, de sus ideas metafísicas y sensibilidad poética, que quieren destruir en él cualquier sustancia no animal, su neocórtex, reducirlo a la dimensión de animal militante, de simple hombre *comprometido*, a un animal frenético, ciego, comprometido.»

³¹ «Por su relación creativa con la realidad, Andrić pertenece, por tanto, al grupo de escritores que han puesto la *veracidad* de la creación ficticia en primer plano de su poética, y con ello han otorgado una mayor *responsabilidad* al arte de la narración, abriendo caminos a nuevas posibilidades y nuevos procedimientos en la prosa europea»

³² «No crees un programa político, no crees ningún programa: tú creas a partir del magma y caos del mundo»



Para ambos autores, mundo y hombre son complejos. Borges acentúa el mundo y nos encierra en un laberinto, «porque la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de los hombres» (Borges 1992: II 401). Kiš acentúa al hombre, se niega a reducirlo (*svesti ga*) y nos regala nuevos mitos (relatos) con los que enfrentar el mundo.

A medida que Borges envejece y abraza un estilo clásico y universalista, el mundo se duerme y cuesta distinguirlo de un sueño. Kiš nunca abandona la búsqueda vanguardista, pero sin su vertiente utópica. La palabra como tal lo sumerge en la realidad objetiva de un devenir pesadillezco que le impide despertar de Auschwitz y Kolimá.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en cuatro tomos*. Buenos Aires: Círculo de lectores, 1992-1993. Impreso.
- Barone, Orlando (comp.). *Diálogos Borges-Sábato*. Buenos Aires: EMECÉ, 1996. Impreso.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges: Un texto que es todo para todos*. São Paulo: Humanitas, FFLCH, USP, 1999. Impreso.
- Destéfanis, Laura. *Filiación e inherencia. El trabajo sobre la identidad en la narrativa de Carlos Gamerro (1998-2011)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2023. Impreso.
- Jakobson, Roman. *Novejšaya russkaya poeziya. Nabrosok pervoyi: Podstupy k Khlebnikovu*. Praga, 1921. Pereizd: Jakobson, Roman. *Raboty po poetike*. Moskva, 1987. 272-316. Napечатano. [Якобсон, Роман. *Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову*. Прага, 1921. Переизд: Якобсон, Ромна. *Работы по поэтике*. Москва, 1987. 272-316. Напечатано.]
- Kiš, Danilo. *Čas anatomije*. Beograd: Nolit, 1979. Štampano.
- . *Enciklopedija mrtvih*. Predgovor Mihajlo Pantić. Beograd: Knjiga-komerc, 1997. Štampano. [Киш, Данило. *Енциклопелија мртвих*. Предговор Михајло Пантић. Београд: Књига-комерц, 1997. Штампано.]
- . *Poslednje pribežište zdravog razuma*. Beograd: Arhipelag, 2016. Štampano.
- Kruchenykh, Aleksei, i Khlebnikov, Velimir. «Slovo kak takovoe.» *Futurism.ru*. Web. 29-05-2024. [Кручёных, Алексей, и Хлебников, Велимир. «Слово как таковое». *Futurism.ru*. Web. 29 May 2024.]
- Kulenović, Tvrtko. «Kiš i Borhes.» *Književnost* 82.42.1/2 (1986): 59-66. Štampano. [Куленовић, Твртко. «Киш и Борхес». *Књижевност* 82.42.1/2 (1986): 59-66. Штампано.]
- López Arriazu, Eugenio. «El motivo “anti-Borges” de la enciclopedia en “La enciclopedia de los muertos” de Danilo Kiš». *Eventos Académicos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2023. s. p. Web. 29 May 2024.

Piglia, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015. Impreso.

Štajnfeld, Sonja, Jorge Asbun Bojalil, y Berenice Romano Hurtado. «*Homo poeticus y homo politicus* según Danilo Kiš y Jorge Luis Borges.» *Jezici i kulture u vremenu i prostoru: tematski zbornik*. 8, 2. Snežana Gudurić, Biljana Radić Bojanić (ur.). Novi Sad: Filozofski fakultet: Pedagoško društvo Vojvodine, 2019. 31–50 *Repositorio Institucional Universidad Autónoma de México*. Web. 29-05-2024. [Štajnfeld, Sonja, Jorge Asbun Bojalil, y Berenice Romano Hurtado. «*Homo poeticus y homo politicus* según Danilo Kiš y Jorge Luis Borges.» *Језици и културе у времену и простору: тематски зборник*. 8, 2. Снежана Гудурић, Биљана Радић Бојанић (ур.). Нови Сад: Филозофски факултет: Педагошко друштво Војводине, 2019. 31–50 *Repositorio Institucional Universidad Autónoma de México*. Web. 29 May 2024.]

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 3 de noviembre de 2024



Adriana A. Bocchino¹ 

Universidad Nacional de Mar del Plata, INHUS-CELEHIS
Argentina

HACERSE AUTOR DESDE EL EXILIO: JULIO CORTÁZAR ENTRE *RAYUELA* Y *LIBRO DE MANUEL*

Resumen

Hay una imagen de Julio Cortázar entre los escritores del boom de la literatura latinoamericana que habla de una nueva literatura que rompe con la tradición, formula un nuevo lector y ofrece una nueva idea de escritor y de escritura. En contraposición, este trabajo repasa lo que da en llamarse el lugar común de la figura cortazariana al reconstruir su trayectoria de escritor. En la línea de los estudios culturales me propongo mostrar su hacerse escritor desde el exilio, en particular desde *Rayuela* en adelante, fortaleciéndose a lo largo de la década de los 70 y configurarse como modelo de escrituras por venir. Dado que la literatura de la década de los 70 en Argentina se ha convertido en objeto problemático por la superposición de enfoques que requiere, la producción cortazariana aparece como articulante de un tiempo obturado -una vanguardia que todavía confía en la posibilidad de acción de las palabras- y otro que se abre camino -el de una salvaje posmodernidad- marcado por el escepticismo. Los dos tiempos se disputan un lugar en su escritura. Las formas se debaten entre aquella confianza y el doloroso escepticismo. Así, la producción cortazariana aparece como la inscripción documentada de una vasta enciclopedia melancólica de un entre épocas que todavía, parece, transitamos.

Palabras clave: Julio Cortázar, figura de autor, exilio, estudios culturales.

AN AUTHOR BORN IN EXILE: JULIO CORTÁZAR BETWEEN *HOPSCOTCH* AND *A MANUAL FOR MANUEL*

Abstract

Among the writers of the Latin American Boom, Julio Cortázar is generally thought as one who breaks with tradition, imagines a new reader, and creates a new concept of author and the writing process. Against this view, my essay looks into what's become the commonplace of Cortázar's figure by reconstructing his career as a writer. Using cultural studies as my framework, I show how he became a writer while in exile, especially thanks to *Hopscotch* and its major influence on other writers. Since the Argentinian literature of the 1970s requires both an autonomous and a heteronomous perspective,

¹ adrianabocchino@gmail.com

ORCID iD: Adriana Bocchino  <https://orcid.org/0009-0000-9394-0189>



Cortázar's work emerges at a paradigm shift: from an avant-garde time when he still trusts in the possibility of action through words to a time when he turns skeptically to postmodernity. His creation lives at the threshold of confidence and painful skepticism. Cortázar's work is the result of a vast melancholic encyclopedia that emerges at a paradigm shift, a shift that is still ongoing.

Keywords: Julio Cortázar, author figure, exile, cultural studies.

Todo es distante y diferente y parece inconciliable, y a la vez todo se da simultáneamente en este momento que todavía no existe para mí y que sin embargo es el momento en el que usted escucha estas palabras que yo grabé en el pasado, es decir en un tiempo que para mí ahora es el futuro. Juegos de la imaginación dirá un señor sensato que nunca falta entre los locos, como si eso fuera a decir algo, como si supiéramos lo que es un juego y sobre todo lo que es la imaginación.

J. C. «Palabras/Distancia». 1966

I

Dada la innovadora estética y rica producción según diversos formatos, Julio Cortázar es considerado maestro del relato y la narración breve y, asimismo, autor de novelas que marcaron varias generaciones e inauguraron una nueva manera de hacer y leer literatura. Las rupturas espacio-temporales, la obsesión por problematizar las fronteras entre lo real y lo fantástico en los recodos del lenguaje junto al cuestionamiento existencial produjeron una obra que promueve la reflexión, así como una renovación artística constante.

En 1983 Williams anunciaba que como ideología el modernismo estaba terminado. Con ello, el momento en que un tipo de innovación estética, experimentada como moderna o de vanguardia, resumía esa novedad convirtiéndola en sustancia de su propia teoría. Por tanto, lo que definirá la vanguardia será el acompañamiento teórico que nace a su amparo. Esta posición se expresa, y este es el caso de Cortázar, como una proposición sobre el lenguaje y su imposibilidad de representar. Lo distintivo de la posmodernidad estaría en el impulso populista que apunta a una cultura de masas: la propuesta de vanguardia, el primer Cortázar, es cuestionada en nombre de un mundo más humano, el segundo Cortázar (a partir de *Rayuela*, 1963), que pasa a consolidarse en el tercero (desde *Libro de Manuel*, 1973) hasta el final de sus publicaciones.²

² Es necesario aclarar un malentendido acerca de los términos modernidad (o vanguardia) y posmodernidad. A partir del marco ofrecido por Williams (1997) y Jameson (1991), tomo ambos términos en tanto pauta cultural sin valoraciones ético-ideológicas. Posmodernidad se refiere aquí a fenómenos culturales que nacen contra lo anterior, es decir el alto Modernismo encarnado en los movimientos de



La pregunta que me hago gira en torno a ese cambio que parece radical, entre los 60 y los 70: el paso de la vanguardia a la posmodernidad. Tal fenómeno se dio en diferentes planos, avances y retrocesos. Y es esta operación intelectual la que intento rastrear en los textos. Cortázar plantea una continuidad y una evolución que en cada momento resulta modelo para otras escrituras. Junto a la ficción o incluso en los textos de ficción, las morellianas por ejemplo, desarrolla un tipo de discurso teórico-crítico sobre la práctica de la literatura, el lugar del escritor en ella y, en consecuencia, del lector. Su posición, no obstante, fue variando a medida que la comprensión de la realidad cambió ideológicamente hablando. Sus textos teóricos lo registran y se realimentan en la ficción: define lo que entiende por práctica literaria, postula el rol de escritor allí y al mismo tiempo en lo social. Asimismo, marca el juego que se establece con el sujeto lector y las posibles derivaciones en la previsión de las diversas lecturas. Importa seguir esa curva en las sucesivas maneras: cada vez se revela una comprensión distinta y cada vez se abren nuevas perspectivas en las que se presentan contradicciones estético-ideológicas que comprenden el movimiento modernidad/posmodernidad y la contraposición teoría y práctica.

Si la preocupación por el cambio ideológico en relación a la práctica de escritura se implica en la ficción, en la producción teórica se convierte en centro reflexivo manifiesto. La realización resulta sintomática: un primer movimiento releva el debate teórico que la escritura hace sobre sí y, un segundo, planteado como resolución, resulta intento paradójico de definición y vuelve a abrir el debate en una puesta en escena vacilante. Entre la publicación de *La vuelta al día en ochenta mundos* en 1967, *Último Round* en 1969, una carta enviada a Fernández Retamar en 1967 y una entrevista, concedida a Guibert en *Life* en 1969, se juega el ideario estético-ideológico de Cortázar, reforzado en la polémica que sostiene con Oscar Collazos durante 1969 y 1970 a través de la revista *Marcha* (Bocchino 2023). Allí radica el núcleo de formación de las ideas acerca de la escritura y su relación con la realidad y el lugar que ocupan los diferentes sujetos en esta relación. Pero también en la última recopilación publicada, *Argentina: Años de alambradas culturales*, donde la problemática sobre lo social por encima de una consideración estética, podría hacernos pensar que ya no hay lugar para contradicción alguna. Aun en este caso declarativo, la práctica de escritura no está de acuerdo con su teorización. Sucede que Cortázar plantea desde la ensayística un rol de escritor en términos surrealistas junto a una posición fuerte, el «lugarteniente» de Adorno (1962: 131-134) en lo que se refiere a su

vanguardia y cuando digo modernidad/posmodernidad en Cortázar lo hago en este nivel de oposición. Trato de entender así qué sucede en el tránsito de su producción escrita en el extranjero, desde imaginarios diversos, bajo una imagen de autor, el diseño estratégico de lector y, entonces, el diagrama explícito de un proceso de escritura. Está claro, Cortázar no decide de antemano sino que en él conviven, en cada texto, por lo menos dos «estructuras de sentimiento», tal lo desarrollado por R. Williams en *Marxismo y literatura* (1980), deparando diferentes planteos.



relación con lo real, al tiempo que propone la socialización del proceso de escritura con su lector. En tanto el discurso teórico va por un lado, la literatura va por otro.

Para pensar la cuestión de lo posmoderno repongo la hipótesis de ruptura relacionada con la decadencia del movimiento modernista y su repudio estético e ideológico (Jameson 1984). Ruptura que ni siquiera merece manifiestos y donde el rechazo se realiza desde los textos. Cortázar abreva en esta línea entre *Rayuela* y *Libro de Manuel*, su segundo momento, zona de lo menor y las misceláneas que crece, sin teoría, en el tercero. La posmodernidad como pauta cultural dominante permite la coexistencia de rasgos diferentes y subordinados entre sí. Característica presente en el primer Modernismo, incluso en el Romanticismo, que ahora aparece incorporada a la cultura oficial mediante la producción estética integrada a la producción de mercancías en general. El punto de diferenciación en Cortázar será que la puesta a prueba de lo menor sin teoría se encuentra politizada y persigue todavía, como en la vanguardia, la consecución de una conciencia crítica.

II

Para la crítica especializada, la pregunta por el autor resulta un punto de inflexión: están los que lo dieron por muerto y no hablan del tema y los que a partir de una relectura del posestructuralismo, en la vía de los estudios culturales, repensamos la noción como problema en los complejos entramados de la literatura en particular y el arte en general: ¿qué es un autor? ¿cómo se llega a ser un autor?

En este sentido, hay una imagen de Cortázar entre los escritores del *boom* de la literatura latinoamericana, a partir de la que se habló de una nueva literatura, una ruptura con la tradición y también de un nuevo lector como de una nueva idea de escritor. Propongo repasar este lugar común haciendo una lectura a contrapelo que permita rever esta interpretación cristalizada para observar su figura constituyéndose como modelo. Cortázar se recorta sobre la colección de los escritores de la literatura argentina como historia singular. Prestigioso y leído hasta el punto del *best-seller*, vinculado al movimiento de la historia política de Latinoamérica, viajero/migrante/exiliado, nacido en Ixelles y residente la mayor parte de su vida en París, reconocido no obstante como escritor de literatura argentina en el campo intelectual nacional, latinoamericano e internacional.

Por convención, su obra fue vista como propuesta de ruptura. Sus textos, en el horizonte de las literaturas latinoamericanas, fueron apreciados en tanto «descolocados de la tradición novelística de nuestros países» y pensados como una forma «nueva» (Onetti 1980: 149). Esa manera, sobre todo después de *Rayuela*, tuvo a los jóvenes en el centro de la escena, junto a los movimientos estudiantiles y la primera revolución socialista en el continente americano. Sin embargo, ese imaginario rebelde al que en varias ocasiones aludió



el mismo Cortázar, entre *Rayuela* y *Libro de Manuel*, se entrama con los jóvenes según un supuesto nuevo canon aportado por los viejos *ismos* que habían inaugurado el siglo, ya estandarizado aunque se muestre como ruptura bajo el nombre de neovanguardismo. Lo interesante es que este imaginario logró una popularidad que antes no se había permitido (Prieto 1983: 890). Con respecto a Cortázar, escritores y crítica consideraron que la aceptación que tenían sus textos era prueba de la ruptura y transgresión que deseaban ver representadas.

Si dejamos a un lado la mirada convencional, vemos que su modo es una buena síntesis de estéticas tradicionales relacionadas con un imaginario transgresor, transitado en el Río de la Plata bien antes de la aparición de sus textos y practicado por los autores que reconoció como maestros, Macedonio o Filloy por caso. Imaginario que, además, postula una mirada rebelde, irracional, caótica, inconformista, en una forma de escritura altamente codificada en términos enciclopédicos y técnicos.

III

Hacia la segunda mitad del siglo XX, cuando un cierto campo intelectual parecía consolidarse en Argentina, algunos escritores iniciaron un movimiento herético frente a una figura dominante de escritor nacional. Algunos intentaron afirmarse como autores poderosos a partir de una «identidad dudosa, irónica y contradictoria, heredera de las vanguardias y de Macedonio» (Premat 2009: 9-20). Pero también, y en este sentido recupero mi trabajo sobre cuestiones relacionadas con exilios, viajes y migraciones, donde me ocupé de literaturas fuera de foco o excéntricas, en las que una de las conclusiones más relevantes es la reposición explícita del sujeto autor en estas escrituras. Y esto porque los autores construyen allí, aún o por su situación, un lugar en el mundo. Cuestión que se traduce en condición de su literatura y los lleva -una segunda conclusión- a definir el oficio y su práctica como lugar de anclaje personal, social y psicológico. Aquí cabe recuperar al viejo amigo y primer exiliado en esta línea, Julio Cortázar.

Con los estudios culturales, que reintrodujeron la noción de autor en el análisis de los textos contra la neutralización estructuralista, anoto una cita de Miliani quien pensó el problema en los estudios latinoamericanos:

Se puede concebir al autor individual como hombre signo histórico dentro de un contexto social en el cual se comporta como un productor de signos literarios (textos) y dentro del cual evoluciona dialéctica o diacrónicamente. [...] Es decir, un autor no insertable de una vez y para siempre en una sola corriente o movimiento literario, sino reiterable en el estudio de sus productos, cambiante en sus concepciones, cuando así ocurra. (1985: 98)



La noción autor se convierte entonces en una función literaria sujeta al campo histórico o epocal, manifiesto en las variaciones y cambios de visión, y al campo de la textualidad expuesto a las transformaciones de los sistemas literario y cultural. Cortázar, canónico en el país desde un sentir que se caracteriza por el estar fuera, construyó su posición desde este lugar en la ficción y el ensayo junto a las intervenciones públicas.

La figuración que consiguió en la ficción como en ciertos discursos ensayísticos parte de la exigencia que la condición de producción de esta escritura, el exilio, abre para nosotros. En este aspecto, las entrevistas resultan relevantes porque hacen decir al autor en la confrontación con lo que hace. También, ciertos testimonios personales, así como la ficción que permite observar su posición desde la construcción temática, la configuración espacio temporal, el delineado de personajes, las marcas retóricas y la constitución de narradores, la invención de mundos de ficción y, entonces, una posición en esos mundos y en el campo intelectual que lo contiene.

Siguiendo a J. Premat (2009: 10), vemos cómo Cortázar se crea un lugar autónomo en el campo intelectual argentino, en contra incluso de imperativos estéticos, políticos o sociales como «defensa de la especificidad de su obra: solo desde fuera». La lucidez de la hipótesis permite extenderla sobre aquellos autores que no encajan del todo en los panoramas institucionales. «Ese lugar imposible (el margen) y el rechazo de esa herencia nacional aplastante (la hecatombe histórica, el mandato patriótico)» (Premat 2009: 10) opera en nuestro autor como plaza de desembarco para hacerse oír en el centro a través de gestos de escritura o notorias intervenciones. Así, se da a leer desde diversos márgenes: el exilio geográfico, institucional, editorial o de género, el viaje como forma de vida, un cierto aislamiento y el compromiso político multitudinario. En definitiva, el fuera de lugar permanente, en el que escritura u oficio (ficciones, crítica, ensayo, traducciones), asume una manera de estar que implica una manera de vivir. Hay allí una metafórica apuesta por lo menor, en términos de producción, intervenida por el circuito de distribución y consumo que lo conducen, contrariamente, a la categoría de *best seller* (Bocchino 2003).

Hacerse escritor por fuera del medio literario o académico, o dentro pero en la resistencia, supone construirse una identidad diferente usando la diferencia como marca. «Ser escritor de otra manera» induce a observar la puesta en escena de una identidad diferida que se expone en el transcurso de una vida. La autoficción aparece como etapa indisociable del proceso de escritura y también en los modos de circulación. La existencia social de cierta literatura que se expone como diferente, en franca negación de la tradición del escritor nacional, funciona como afirmación paradójica de una presencia que se alimenta de una literatura que se reconoce por su diferencia. Así, desde los manuscritos y los ritos de escritura hasta las estrategias de edición, desde la puesta en escena del acto de creación, los debates estéticos y la metacrítica, las imágenes fotográficas sobre sí y los modos en que aparece plegándose a los efectos de sus propios textos, Cortázar produce una figura de autor ambivalente, condicionada en dos sentidos: desde fuera, por el campo



literario en el que se incluye, desde dentro, por las figuras de escritor que espejan su yo ideal en sus ficciones. Ser escritor es representarse escritor y la idea es identificar espacios dinámicos, bajo la noción propuesta por Miliani, en los que una posición representa, otra vez, una oposición, una tensión, un conflicto.

Ante la pregunta sobre el hacerse autor invito a rever el modelo autofigurativo propuesto por Cortázar a través de sus primeras reseñas (sobre Rimbaud, Mallarmé y el surrealismo), la modulación de lo excéntrico en los textos de misceláneas (*La vuelta al día en ochenta mundos*; *Último Round*; *Prosa del observatorio*) y la irrupción de la política (*Nicaragua tan violentamente dulce*; *Argentina. Años de alambradas culturales*). La hipótesis que guía la lectura expone un Cortázar fuera de campo y, desde esta perspectiva, quien convierte la excentricidad en valor consagratorio. Esta operación consigue no sólo representar su trayectoria sino asentarla, sobre todo en los 70.

IV

Al seguir la posición autor a través del diseño de lector habrá que considerar la intersección de este doble juego de relaciones para establecer los diferentes lugares en los que se inscriben los roles y pensar el alcance de su significación. La obra de Cortázar, radicada en un modelo de literatura de corte burgués, según él mismo enunciara, reformula su posición a instancias de los movimientos sociales latinoamericanos de base marxista.³ Proceso que, lejos de Latinoamérica, efectiviza desde París y que, como la vanguardia histórica, no supera la ideología burguesa del artista como individuo creador. Así desacraliza el objeto arte volviendo a sacralizarlo; propone la popularización del artista desde un lugar de privilegio; favorece lo fragmentario como procedimiento de socialización desde el lugar de quien dirige. Además, es extraña la posición descentrada del campo intelectual argentino, e incluso del latinoamericano, aunque resulta central en tanto referencia autorizada de las polémicas en relación a un supuesto modelo de escritor y función de la literatura. La reformulación de su lugar, tal como pretendía Valéry según Adorno, piensa al artista como «instrumento al servicio del enmarcar, puntear, rayar, precisar». El artista como «lugarteniente del sujeto social y total» (Adorno 1962: 131-134).

Esta contradicción viene de arrastre de la vanguardia histórica, cruzada con otras contradicciones textuales, lógicas y retóricas que sirven para colocar el punto de inflexión

³ El concepto de arte burgués al que se refiere Cortázar puede ser el que Bürger elabora para pensar el problema de las vanguardias y la autonomía artística que viene de aquella concepción. Dice: «El arte burgués [...] obtiene valor como algo singular y autónomo, en el ámbito de la pura estética, del arte puro que trabaja ajeno a toda utilidad inmediata, porque ésta se basa en la técnica de las máquinas. De ahí proviene la ilusión del arte como fin en sí mismo y su completo fetichismo burgués.» (Bürger 1987: 84)



en el desafío a la instancia explícita de una propuesta de lectura y desarrollos implícitos que hacen otra cosa. Los textos, a partir de *Rayuela*, aparecen como escena privilegiada de este desafío. Frente al lector, explícito, implícito, abstracto o empírico, el autor se juega en tanto escritor y viceversa y allí, también, un planteo sobre qué cosa sea la realidad, preocupación constante, casi redundante, que se realiza desde este pliegue de encuentros y desencuentros.

Entre *Rayuela* y *Libro de Manuel*, la ficción se propone como nudo de interrelaciones para estudiar los roles cubiertos por los intelectuales, definiendo su actuación en los textos. Es entonces cuando aparece una manera diferente de leer y escribir frente a lo que venía produciéndose en la colección de la literatura argentina. Pero, está claro para mí, no tan diferente como se planteara sino ensayando cada vez una nueva salida ante el reconocimiento de ser traicionado el desarrollo teórico. Los diferentes ensayos, las diferentes modulaciones explícitas, se cruzan con las permanentes contradicciones lógico-retóricas-sociales y, por lo tanto, ideológicas.

Una preocupación obsesiva recorre los textos de Cortázar junto a las diferencias genéricas: el cuestionamiento sobre qué cosa sea la realidad y, en consecuencia, una crisis permanente en los modos de representar. Su literatura pone en práctica algunas resoluciones parciales pero la imposibilidad de clausurar la pregunta se transforma en eje productivo de la escritura. Más que una definición clara, precisa y tranquilizadora, Cortázar avanza por donde duda y su manera de avanzar es escribiendo. Si se quiere de manera paradójica, en definitiva, tautológica. En este marco de avances y retrocesos, formulación de hipótesis, planteo de objetivos, diseño de estrategias, constatación de contradicciones y nuevas reformulaciones se juega el lugar de su literatura y en ella el del lector y, fundamentalmente, su lugar.

V

Es problemático definir la múltiple producción cortazariana bajo un único rótulo, en un período histórico o en uno literario. La crítica le colocó diferentes etiquetas en cada momento: surrealista, existencialista, vanguardista, neovanguardista y también posmodernista. Desde lo estrictamente editorial Cortázar fue considerado figura principal del *boom* latinoamericano. Y si se quieren atender las influencias, a través de las citas con que trazó sus intertextos, deudor de poéticas europeas. Su obra responde, según los tiempos, a cualquiera de los rótulos. Lo más evidente es su inclusión entre los que dieron lugar al llamado *boom* editorial y quizás habría que pensar que esta etiqueta de mercado contiene las otras de raíz estética, aunque no sirva para hacer una



caracterización. Por lo demás, la publicación de *Rayuela* fue señalada como factor desencadenante de este fenómeno.⁴

Al hablar de ruptura no queda claro dónde se ubica y a qué se debe entre la vieja y la nueva narrativa. Los escritores, enrolados en el *boom* empiezan a escribir hacia los años 40 y no dejan de reconocer a los viejos vanguardistas o colocarse junto a los más jóvenes. Por otro lado, continúan la tradición cultural del viaje intelectual a Europa como rito iniciático y la deferente absorción de influencias en inglés, francés o alemán, tal como en el siglo XIX. En este panorama importa observar una de las formas de la vanguardia europea, el surrealismo, que podría marcar la frontera. Aquí se vinculan cuestiones estético-filosóficas inherentes al problema de la representación, llevadas al centro de la producción artística, pero también cuestiones ideológicas y políticas que hablan de una crisis de lo real concreto y de la posición del escritor. En los textos críticos de las revistas *Huella*, *Realidad* o *Sur* se lee lo que Cortázar publica sobre surrealismo (Cortázar 1994a, 1994b, 1994c, 1994d).⁵ Junto al «mito del poder de las palabras» retomado en varios de estos artículos, la literatura se delinea como empresa de «redención verbal de la realidad», una «especie de abolición de la realidad fenomenal en una progresiva eternización de esencias» (Cortázar 1950: 223-243).⁶ El surrealismo canaliza el problema de la destrucción del sistema con el fin de buscar una supuesta inocencia. Es la coartada que le permite empezar de cero. Desde esta perspectiva programa la abolición de la conciencia para llegar a aquella supuesta inocencia. Hacia este objetivo trabajarían la escritura automática, el montaje y el principio de analogía: en definitiva, la aproximación de elementos dispares que permiten «la conquista de una realidad más verdadera» y el borramiento de límites entre literatura y vida. Pero Cortázar llega a la automatización racional de lo irracional, poniendo en el centro de la literatura de los 60 la contradicción vanguardista por excelencia. Se trata de un surrealismo que va más allá de la literatura o el arte. Así, el texto de 1948, «Muerte de Antonin Artaud», deja en claro el ideal de una praxis poética que no reconoce fronteras entre la escritura y los acontecimientos sociales, siempre y cuando, valga la insistencia, estos últimos sean poéticos.

⁴ Dice Rama: «Para fijar esa fecha inicial -1964 como inicio del “boom”- me atengo a la evolución de las ventas de libros de Julio Cortázar, quien se encuentra prácticamente en todas las listas de escritores del *boom*... *Rayuela* aparece en 1963, también con la tirada de rigor, 3000 ejemplares, pero puede atribuírsele la calidad de factor desencadenante de las ventas y sobre todo de las reediciones.» (1984: 87) Coincide en remarcarlo Prieto (1983: 889-901).

⁵ «Rimbaud» (1941), «Muerte de Antonin Artaud» (1948), «Un cadáver viviente» (1949), «Irracionalismo y eficacia» (1949).

⁶ Años más tarde, 1962, en «Algunos aspectos del cuento» dirá: «En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo ingenuo.» (Cortázar 1994e: 4)

A diferencia de la profundización en esta estética que hicieran los escritores europeos, la producción latinoamericana se abrió en varias líneas frente al problema de la realidad. Cortázar, instalado en París, es explícito en cuanto a la reformulación de una nueva configuración debida a los distintos procesos histórico-políticos y, sobre todo, a la vinculación de los escritores latinoamericanos en esos procesos.

VI

El problema para armar la secuencia está en la significación que adquiere la tan mentada renovación lingüística, si es que existe, y su consecuente implicación en el modo de formalizar una idea de realidad en la escritura, si es que en verdad es distinta. A partir de las vanguardias el elemento priorizado fue la función autorreferencial del discurso. Pienso en Macedonio, Arlt, Marechal y otros antes de llegar a Cortázar, pero en él toma el estatus de eje productivo por la contradicción entre el desarrollo teórico y la práctica ficcional. Sus textos revelan las mismas preocupaciones que se detectan en el campo: se habla de «un intento de penetración en la realidad del hombre latinoamericano», y se insiste en proclamar simultáneamente la autonomía del lenguaje literario, «fundador de nuevas realidades» (Cortázar 1987: 135).

Sucede que aquí juegan otros modelos junto a los surrealistas, la nueva narrativa norteamericana de Dos Passos, Faulkner o Hemingway, junto a la adquisición de las últimas técnicas del cine. La refuncionalización de procedimientos junto a los problemas del «hombre latinoamericano», pusieron en jaque las formas de representación del realismo tradicional y las reflexiones autorreferenciales del surrealismo. La cuestión pasó por la diversa apprehensión de la realidad que se hizo en la literatura a través de los procedimientos. Sobre este punto convergieron etiquetas estéticas, corrientes filosóficas y posiciones políticas. La estética surrealista determinó la revisión crítica de conceptos estéticos, éticos y políticos por lo que no es casual el acercamiento a posiciones de izquierda entre los surrealistas europeos y los militantes del *boom* en Latinoamérica. Esta revisión se hizo desde un enfoque materialista, diferido de las estructuras fuertemente arraigadas hasta ese momento en el campo de lo estético.⁷

La cuestión de la representación, ligada a lo ideológico, resulta eje de deslinde a nivel de estéticas, programáticas o consecuentes del ejercicio de escritura. En Cortázar se cumplen desde un ángulo contradictorio: la posición teórica no coincide con su puesta en práctica pero funciona productivamente. En esta última línea, sus textos fueron

⁷ En Cortázar, un encuadre sociopolítico sufrió las mismas variaciones que el estético: las etiquetas fueron desde reaccionario, franquista, antiperonista, hasta hombre crítico de izquierda y defensor de los derechos del hombre a la vez que promotor de la Revolución Cubana y la Sandinista.



vinculados con la literatura de posguerra, caracterizada, según Prieto, por una «conciencia moral» y una nueva concepción del compromiso (1972: 411-414), planteando la coexistencia de una «tendencia experimental de vanguardia» y una «actitud crítica» frente a los acontecimientos históricos. La Revolución Cubana fue el catalizador de este ideario y punto de referencia para la estética del testimonio, la denuncia o la propaganda y la valoración del compromiso.

De esta manera, *Rayuela* resulta una síntesis. La propuesta más teórica que práctica de describir el relato que se escribe lleva su propio lenguaje, y su ideología, hasta un punto crítico, al proponer la deconstrucción de la realidad a partir de aquello que la construye discursivamente. El viejo Morelli, asumiendo el rol del escritor, dice:

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). [...] Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie. (Cortázar 1963: 452)

Y sobre el discurso de Morelli, otro personaje explica:

Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total, el libro si querés. A veces en la palabra, a veces en lo que la palabra transmite. Procede como un guerrillero, hace saltar lo que puede, el resto sigue su camino. (Cortázar 1963: 509)

Esta literatura se caracteriza por tomar su propio discurso sobre el lenguaje y la realidad para elaborar su reflexión, postulando una noción diferente a través del trabajo sobre sí misma. También propone un nuevo espacio de discusión al acercarse al ensayo, sea por las estrategias que dibujan un tipo de lector como por los temas implicados -la cuestión social, la identidad nacional o la reflexión literaria. Los aspectos ensayísticos de *Rayuela* apuntan a una concepción sobre la realidad -referente concreto- y en ella a la inserción del hombre, en tanto escritor o lector. Es decir, desde la propuesta de autonomía estética hacia el cuestionamiento de la realidad que vincula al autor con el lector, eslabón destacado de esa cadena.

VII

Hay un hecho biográfico determinante: el viaje de Cortázar a Francia y su posterior afincamiento a partir de 1951. Son conocidas las motivaciones de este viaje pero resulta



necesario clarificar las consecuencias, dilucidadas por el autor, puesto que como explica Rama, el París en el que se radica hacia los 50 es considerado, como a principios de siglo, un «polo de religación externo» (Rama 1985: 85) o, como quiere Viñas, mitológicamente vuelto a fundar (Viñas 1970: 27).

Cortázar se explica:

Mi generación empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Éramos muy *snobs*, aunque muchos de nosotros sólo nos dimos cuenta de eso más tarde. Leíamos muy poco a los escritores argentinos y nos interesaba casi exclusivamente la literatura inglesa y la francesa; subsidiariamente, la italiana, la norteamericana y la alemana, que leíamos en traducciones. Estábamos muy sometidos a los escritores franceses e ingleses hasta que, en un momento dado -entre los veinticinco y los treinta años- muchos de mis amigos y yo mismo descubrimos bruscamente nuestra propia tradición. Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado. (Harss 1966: 256)

Así como en el '72 declara:

Me ahogaba dentro de un peronismo que era incapaz de comprender en 1951, cuando un altoparlante en la esquina de mi casa me impedía escuchar los cuartetos de Bela Bartok: hoy (en Francia) puedo muy bien escuchar a Bartok (y lo hago) sin que un altoparlante con *slogans* políticos me parezca un atentado al individuo. (Sosnowski 1972: 56)

Seguir al autor permite puntuar el movimiento ideológico en la historia de los textos de ficción y, si algún cambio se verifica, ubicarlo en la combinación de lo personal y la disposición de escritura que crea nuevos tipos genéricos. El viaje revirtió el resultado habitual a partir del afincamiento de Cortázar en París. No hablamos de exilio todavía salvo que se lo comprenda como una conducta libremente asumida y, además, productiva (Cortázar 1984a; Cortázar 1984b). Esta posición hizo que los que siguieron considerando el viaje como rito iniciático, cuanto los que no lo realizaran, vieran a Cortázar como un desertor, enemigo encubierto o un *snob* (Szchiman 1972).

En 1969 Cortázar responde desde la Revista *Life*: «Ninguno de los “exiliados” valdría gran cosa si renunciara a su condición de latinoamericano para sumarse más o menos parasitariamente a cualquier literatura europea [...] Los «exilados» no somos ni mártires, ni prófugos, ni traidores.» (Guibert 1969b: 45-46)

La distancia, por su parte, parece ser la que le permitió superar los prejuicios políticos de su generación, así como resignificar la relación entre el intelectual y la política con la Revolución Cubana.

En la carta de 1967 enviada a Fernández Retamar dice:



Hechos concretos me han movido en los últimos cinco años a reanudar un contacto personal con Latinoamérica, y ese contacto se ha hecho por Cuba y desde Cuba [...]

A veces me he preguntado qué hubiera sido de mi obra de haberme quedado en la Argentina [...] a juzgar por lo que llevaba hecho hasta el momento de marcharme de mi país, me inclino a suponer que habría seguido la concurrida senda del escapismo intelectual [...]

De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad. (Cortázar 1969a, Planta Baja: 201, 203, 207 respectivamente)

En el cambio ideológico se percibe una definición estética. Aclarado el influjo del simbolismo francés, vía Mallarmé y su racionalismo, se observa un giro a nivel personal que revierte el modelo. El choque de dos nociones de realidad y la disputa en cuanto a sus modos de representación hacen que en cada nuevo texto autor y lector vuelvan a definirse. Así Cortázar se define al definir al novelista y al mismo tiempo una estética que deja armar una secuencia literaria bajo su invocación.

Un novelista es un intelectual creador, es decir, un hombre cuya obra es el fruto de una larga, obstinada confrontación con el lenguaje que es su realidad profunda, la realidad verbal que su don narrador utilizará para aprehender la realidad total en todos sus múltiples 'contextos' (Cortázar 1987: 135).

Las contradicciones, las paradojas y las tautologías, cuyo margen de ambigüedad queda abierto, hablan de operaciones lógicas o retóricas que se implantan en el campo de lo social, mientras los cuestionamientos acerca de la representación y el lenguaje resultan del orden de la especificidad dentro de los textos de ficción. Si por un lado Cortázar proclama la vinculación con la vida, su sistema de representación se atiene al trabajo sobre el lenguaje donde no existe más realidad que la de la ficción. En la confrontación con este problema se impone la tarea de provocar al lector como eslabón que reúne realidad textual y realidad concreta. Al interrogarlo, cuestionar sus cánones en literatura y política, al caotizar y desjerarquizar los principios de la «Gran costumbre», llega al punto, sin embargo, de planificar otra conducta y juicio crítico que inaugura, no queriéndolo, otro tipo de costumbre. Esta literatura se realiza como pedagogía aun cuando el proyecto teórico propone su abolición. Pese al intento por superar la contradicción entre teoría y práctica, reitera la problemática en los mismos términos que lo hicieran las vanguardias históricas, la de preocupación social como la que ponía el acento en los problemas de representación y lenguaje. La formulación y práctica del modelo se efectiviza en un



encuadre vanguardista y, como en las vanguardias, reitera el intento por superar la autonomía del arte reafirmandola.

VIII

Habría que revisar las polémicas frankfurtianas en torno al realismo y las vanguardias y su vinculación con lo político (Buck Morss 1981), a las que deberíamos agregar las nuevas derivadas del compromiso sartreano (Sartre 1976). Este corpus explica el lugar de formación de la contradicción en el propio Cortázar. Diferentes momentos de su producción van a proponer relaciones diferentes entre autor y lector, de acuerdo a la configuración discursiva que se disponga frente a lo que en cada caso se considera realidad. Sus textos no harían más que poner en escena ficcional las cuestiones que el campo intelectual redefine de continuo desde las primeras vanguardias del siglo en una larga polémica inconclusa. El nudo problemático tiene su lugar de conflicto en el referente sin posibilidad de definición, jaqueado por elementos lógicos, retóricos e ideológicos.

Con cada nueva publicación la textualidad se transforma habilitando la idea de hibridación discursiva como procedimiento y respuesta estética. Lejos de las etiquetas de la crítica, Cortázar diluye las fronteras entre posibles distintos géneros y lo remarcable es el gesto radicado en una decidida comprensión ideológica. Allí aparecen las diferentes planificaciones que diseñan distintos roles a desempeñar por los sujetos en el proceso de producción.⁸ En *Rayuela*, texto del cual tenemos el revés de la trama por el *Cuaderno de Bitácora* (1983), vemos que cada elemento está puesto de acuerdo a un objetivo o efecto a ser cumplido. Los borradores dicen de los estudios previos, las evaluaciones y correcciones, reescrituras y anulaciones. Procesos de alta complejidad que muestran cómo lo espontáneo es una construcción premeditada, «una obstinada confrontación con el lenguaje». En aquella primera versión, el *Cuaderno...* que como quería Morelli es «la cosa en bruto», se advierte el esfuerzo de planificación y previsión de consecuencias. Tal como se publicó, *Rayuela* no es «materia en gestación».

Un trabajo de Sarlo aporta esta clave de lectura al contraponer el efecto del '63 y el que se muestra como objetivo del *Cuaderno...* En tanto los primeros lectores leyeron *Rayuela*

⁸ Ante el problema de los géneros sigo a Ludmer (1984: 154): «lo que puede parecer un cambio ideológico o político de un escritor se debe, desde el punto de vista del género, a un cambio coyuntural: cada vez se habla de cosas diversas en momentos y posiciones diversas, y por lo tanto cada vez varía la combinación de voces y palabras en alianza. La ficción teórica de coyuntura como elemento exterior-interior (el género es un conjunto agujereado), representa por lo tanto la variable en las posiciones de locución y de acción, y sus relaciones, en los textos. Las coyunturas afectan situaciones, circuitos de interlocución, jerarquías, grados de antagonismo, tipos de relato y personajes: integran una multiplicidad de datos en el sistema complejo del género.» Véase Bocchino (1994).



como texto destinado, por las implicancias transgresivas y el desorden de los sentidos de la estética surrealista, se inscribía en una empresa que buscaba: «romper la burbuja literaria, mediante un gesto que sin embargo la seguía afirmando enfáticamente» (Sarlo 1984: 78). Y es en ese sentido que Cortázar consigue ser reconocido. Al desmontar «las tramas de un ardid», vemos cómo los lectores que lo supusieron un texto fundador empezaron a verlo como obstáculo: la saturación instructiva acerca de cómo resistir la instrucción se hizo redundante (Bocchino 2001). Hay que decirlo, Cortázar nunca ocultó las marcas de la construcción racional del imaginario transgresor pero la crítica quiso leer la exposición de las buenas intenciones según aquel primer artículo de 1941. Allí Cortázar anunciaba la búsqueda de la estética Rimbaud como ideal, en tanto la estética Mallarmé, corregida en su hermetismo, sería la que lleve adelante. Seducido con la caoticidad infernal, fuente de la verdad surrealista en tanto hipótesis metódica, admira sin embargo la «arquitectura sabia, tan sabia como la de Mallarmé» que se deja ver en el cotejo de los borradores de Rimbaud.

Si retomo «Diario para un cuento», lo que le queda al escritor-personaje en el último relato publicado es aquello que, según Cortázar en 1941, le había quedado a Mallarmé: «una traición a lo vital». Y ello porque si en algún punto hubiese previsto una resolución, como Morelli se hubiese quedado sin palabras, como Rimbaud se habría interrumpido o como Mallarmé resultado hermético. La consigna planteó la estética Mallarmé para recuperar lo vital de Rimbaud, desde lo racional hacia lo irracional que lo sostiene. Por tal motivo, surrealismo y existencialismo proporcionaron los marcos teóricos más adecuados para la empresa aunque, de ahí en más, dieron lugar a las mismas imposibilidades a las que el tiempo sometió a las vanguardias, al existencialismo y a su propia escritura.

En La Habana, 1963, Cortázar dice:

Con el tiempo, con los fracasos, el cuentista capaz de superar esa primera etapa ingenua, aprende que en literatura no bastan las buenas intenciones. Descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y que ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida [...] Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. (Cortázar 1994e: 378)

La estética Rimbaud permanece en el imaginario del deseo del escritor pero se convierte en un procedimiento de la composición lo suficientemente disimulado como para que los lectores se dejen convencer: «No hay otra manera de que un cuento sea eficaz, haga blanco en el lector y se clave en su memoria.» (Cortázar 1994e: 380)



BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. «El artista como lugarteniente.» *Notas para la literatura*. Barcelona: Ariel, 1962. 111-122. Impreso.
- Bocchino, Adriana A. «Julio Cortázar: del género literario al género discursivo. Otra manera de pensar las cosas.» *Casa de las Américas* 195 (1994): 29-37. Impreso.
- . *Caso Rayuela. Las tramas de un ardid*. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2001. Impreso.
- . «Sobre lo menor: ¿la distribución como estrategia decisiva?.» *Puntos de partida/ Puntos de llegada. Actas III Jornadas de investigación del Departamento de Letras. UNMDP*. Adriana Bocchino (coord.). Mar del Plata: Estanislao Balder, 2002. 252-258. Impreso.
- . «Un espejo al fondo del salón.» *Orbis Tertius* XXVII.36 (2023). Web. 28 May 2024.
- Buck Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo XXI, 1981. Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987. Impreso.
- Cortázar, Julio. «Situación de la novela.» *Cuadernos Americanos* IX.4 (julio-agosto 1950): 223-243. Impreso.
- . *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963. Impreso.
- . «Palabras/Distancia.» *Cortázar lee a Cortázar*. Buenos Aires: Laberinto, 1966. Grabación fonográfica.
- . «Carta a Fernández Retamar.» *Casa de las Américas* 45 (diciembre 1967a): 5-12. Impreso.
- . *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967b. Impreso.
- . «Acerca de la situación del intelectual latinoamericano.» Reproducida en “Planta baja”, *Último Round*. México: Siglo XXI, 1969a. 199-217. Impreso.
- . «Un escritor y su soledad.» Entrevista a J. C. de Rita Guibert. *Life* 33 (7 de abril de 1969b): 7. Impreso.
- . *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen, 1972. Impreso.
- . *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973. Impreso.
- . *Cuaderno de Bitácora*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983. Impreso.
- . *Argentina: años de alambradas culturales*. Buenos Aires: Muchnik, 1984a. Impreso.
- . *Nicaragua tan violentamente dulce*. Buenos Aires: Muchnik, 1984b. Impreso.
- . «Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar.» *Julio Cortázar. Al término del polvo y el sudor*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1987. 77-169. Impreso.
- . «Rimbaud.» 1941. *Obra Crítica /2*. Madrid: Alfaguara, 1994a. 15-24. Impreso.
- . «Muerte de Antonin Artaud.» 1948. *Obra Crítica /2*. Madrid: Alfaguara, 1994b. 151-156. Impreso.



- . «Un cadáver viviente.» 1949. *Obra Crítica* /2. Madrid: Alfaguara, 1994c. 177-180. Impreso.
- . «Irracionalismo y eficacia.» 1949. *Obra Crítica* /2. Madrid: Alfaguara, 1994d. 189-202. Impreso.
- . «Algunos aspectos del cuento.» 1963. *Obra Crítica*/2. Madrid, Alfaguara, 1994e. 365-385. Impreso.
- Harss, Luis. «Julio Cortázar, o la cachetada metafísica.» *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966. 252-300. Impreso.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.
- Ludmer, Josefina. «Un género es siempre un debate social.» *Lecturas críticas* 2 (1984): 46-54. Impreso.
- Miliani, Domingo. «Historiografía literaria: ¿períodos históricos o códigos culturales?» *La literatura latinoamericana como proceso*. Antonio Cándido, Ana Pizarro. Buenos Aires: CEAL, 1985. Impreso.
- Onetti, Juan Carlos. «Carta a Cortázar.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366 (1980): 149-150. Impreso.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- Prieto, Adolfo. «Los años '60.» *Iberoamericana* 125 (1983): 889-901. Impreso.
- . «Conflictos de generaciones.» *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno y otros. México: Siglo XXI, 1972. 406-423. Impreso.
- Rama, Ángel, et al. *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. «Releer Rayuela desde Cuaderno de Bitácora.» *Homenaje a Ana María Barrenechea: ciclo de conferencias pronunciadas, en el Centro Cultural General San Martín, días 26 y 27 de setiembre de 1984*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, 1984. 77-94. Impreso.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada. 1976. Impreso.
- Sosnowski, Saúl. «Respuesta de Julio Cortázar.» *Hispanamérica* V.1/2 (1972): 55-58. Impreso.
- Szchiman, Mario. «Entrevista con David Viñas.» *Hispanamérica* 1 (1972): 61-68. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1980. Impreso.
- . *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997. Impreso.


Fecha de recepción: 31 de mayo de 2024
Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2024

BEOIBERÍSTICA
Vol. VIII / Número 2 / 2024

II Historias de circulación

Stories of Circulation

UDC: 821.134.2(82).09 Borhes H. L.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2024.8.2.5>

Dominique Jullien¹ 
University of California, Santa Barbara
United States of America

STORIES ABOUT STORIES: A BORGESIAN TAKE ON PREMODERN CIRCULATION

Abstract

Along with other goods, texts, ideas and stories traveled along the Silk Road. One famous case of East-West circulation was the *1001 Nights*. Another story, the Great Renunciation (the best-known version being the story of the Buddha) traveled across space and time, transforming, adapting and generating scores of versions. Scholars from the nineteenth century on have reflected on the global migration of stories, whether to point out the universal elements that account for the stories' transcultural adaptability, or to focus on the modular units that generate an exponential multiplicity of variants, in the wake of Goethean morphology. However, most often, premodern stories do not fold themselves neatly into the major contemporary theories of literary circulation, whether Franco Moretti's model of imported form and local content, or Pascale Casanova's Meridian model with its centripetal trajectory of texts through translations and literary prizes. David Damrosch's definition of world literature as a "mode of reading and of circulation" does apply, but only in a broad and general sense. In this way, the East-West circulation of premodern tales offer a good point of entry into the current anxieties about the "presentism" of contemporary world literature theories. In this context, Borges's writings prove to be especially rewarding, offering us, not only a powerful re-reading of premodern literature, but also pathways for conceptualizing premodern circulation. The present essay looks at the ways in which these complicate, and also build on, an iconic master trope of literary circulation which is widely recognized as foundational to our discipline: the trope of the marketplace. Several of Borges's stories and essays ("La busca de Averroes", the essays on the circulation of the Buddha legend, and the texts about the *1001 Nights*), offer both a metatextually productive illustration of current, often aporetic debates about global literary circulation, and creative strategies for a renewal of literary practice by returning to minor and/or archaic forms.

Keywords: Jorge Luis Borges, marketplace, premodern circulation, Silk Road, master metaphors of comparative literature.

¹ dominiquejullien@ucsb.edu

ORCID iD: Dominique Jullien  <https://orcid.org/0000-0002-9830-0997>

HISTORIAS SOBRE HISTORIAS: UNA VISIÓN BORGESIANA DE LA CIRCULACIÓN PREMODERNA

Resumen

Junto con otros bienes, textos, ideas e historias recorrieron la Ruta de la Seda. Un caso famoso de circulación Este-Oeste fue el de las *1001 Noches*. Otra historia, la Gran Renuncia (la versión más conocida es la historia de Buda) viajó por el espacio y el tiempo, transformándose, adaptándose y generando decenas de versiones. Los estudiosos desde el siglo XIX en adelante han reflexionado sobre la migración global de las historias, ya sea para señalar los elementos universales que explican su adaptabilidad transcultural, o para centrarse en las unidades modulares que generan una multiplicidad exponencial de variantes, según la morfología goetheana. Sin embargo, la mayoría de las veces, las historias premodernas no se integran claramente en las principales teorías contemporáneas de la circulación literaria, ya sea el modelo de forma importada y contenido local de Franco Moretti, o el modelo meridiano de Pascale Casanova con su trayectoria centrípeta de textos a través de traducciones y premios literarios. La definición de David Damrosch de literatura mundial como un «modo de lectura y circulación» sí se aplica, pero sólo en un sentido amplio y general. Así, la circulación Este-Oeste de cuentos premodernos ofrece un buen punto de entrada a las ansiedades actuales sobre el «presentismo» de las teorías de la literatura mundial contemporánea. En este contexto, los escritos de Borges resultan especialmente gratificantes, ya que nos ofrecen no sólo una poderosa relectura de la literatura premoderna, sino también caminos para conceptualizar la circulación premoderna. El presente ensayo analiza las formas en que estos complican, y también desarrollan, un tropo maestro de la circulación literaria que es ampliamente reconocido como fundamental para nuestra disciplina: el tropo del mercado. Varios de los cuentos y ensayos de Borges («La busca de Averroes», los ensayos sobre la circulación de la leyenda de Buda y los textos sobre las *1001 noches*) ofrecen una ilustración metatextualmente productiva de los debates actuales, a menudo aporéticos, sobre la circulación literaria global y estrategias creativas para una renovación de la práctica literaria volviendo a formas menores y/o arcaicas.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, mercado, circulación premoderna, Ruta de la Seda, metáforas maestras de literatura comparada.

Along with other goods, texts, ideas and stories traveled along the Silk Road. One famous case of East-West circulation was the *1001 Nights*. Another story, the Great Renunciation, the story of a king who leaves his palace to become an ascetic (the best-known version of this story being the story of the Buddha) traveled across space and time, transforming, adapting and generating scores of versions. Scholars from the nineteenth century on have reflected on the global migration of stories, whether to point out the universal elements that account for the stories' transcultural adaptability, or to focus on the modular units that generate an exponential multiplicity of variants, in the wake of the folklorists' motif system and Proppian morphology. However, most often, premodern stories do not fold themselves neatly into the major contemporary theories of literary circulation, whether Franco Moretti's model of imported form and local content, or



Pascale Casanova's Meridian model with its centripetal trajectory of texts through translations and literary prizes. David Damrosch's definition of World Literature as a "mode of reading and of circulation" (Damrosch 2003: 3) does apply, but only in a broad and general sense. In this way, the East-West circulation of premodern tales and legends offer a good point of entry into the current anxieties about the "presentism" of contemporary world literature theories.

In this context, the writings of Borges prove to be especially rewarding. Both in his fiction and in his essays, Jorge Luis Borges offers us not only a "powerful re-reading of premodern literature", as the editors of the present volume, Delia Ungureanu and Ksenija Vraneš write, but also productive pathways for conceptualizing premodern circulation. Several of Borges's stories and essays (such as "La busca de Averroes", the essays on the circulation of the Buddha legend, and the texts about the *1001 Nights*), offer on the one hand, a metatextually productive illustration of current, often aporetic debates about world literature and global literary circulation, and on the other hand, creative strategies for a renewal of literary practice by returning to minor and/or archaic forms, such as tales, legends, parables or aphorisms.

The present essay looks at the ways in which Borges's stories and essays complicate, yet also build on, an iconic master trope of literary circulation which is widely recognized as foundational to world literature as a discipline: the trope of the marketplace. If one chooses as a starting point Goethe's fragments and aphorisms on *Weltliteratur*, the metaphor of commerce points mostly to current, industrial conditions defining the modern book trade: an intellectual network of readers, writers, translators, scholars, journal editors and publishers engaging in a global trade of ideas.² The Goethean creation story, rooted in a modern world and a capitalist economy, is furthered, and hardened, by Karl Marx, who, in the *Communist Manifesto*, co-written with F. Engels in 1848, posits equivalence between the circulation of material goods and that of culture:

In place of the old wants, satisfied by the production of the country, we find new wants, requiring for their satisfaction the products of distant lands and climes. In place of the old local and national seclusion and self-sufficiency, we have intercourse in every direction, universal inter-dependence of nations. *And as in material, so also in intellectual production.* The intellectual creations of individual nations become common property. National one-sidedness and narrowmindedness become more and more impossible, and from the numerous national and local literatures, there arises a world literature. (Marx and Engels 2013: 18; emphasis added)

² On the modern context of Goethe's fragments on *Weltliteratur*, see D'Haen, Domínguez and Rosendahl Thomsen 2013: especially p. 10-15.



The systems of two influential thinkers of world literature, Franco Moretti and Pascale Casanova, are directly shaped by this economic paradigm: Moretti invokes the novel as a capitalistic form, while Casanova develops a view of world literature as a dynamic, unequal space where nations compete for the cultural center and books achieve global consecration through a system of prizes and translations.

The discipline of world literature is heavily invested in the marketplace metaphor, which ties the major debates and conceptualizations to a specific and recent historical moment--a time of capitalist globalization that encompasses modern trade networks for literary products, including worldwide communication channels, institutions of learning, book fairs and literary prizes, etc.

David Damrosch's criticism of the "creeping presentism" restricting comparative studies to modern works is echoed both by Bruce Robbins, who called for a "temporal cosmopolitanism" in comparative literature, and by Alexander Beecroft, whose 2015 book, *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day*, endeavored to theorize earlier, premodern circulation networks as well as contemporary ones.³

Ben Hutchinson, in turn, acknowledges this issue in his essay "Metaphors of Reading" collected in *Comparative Literature: A Very Short Introduction*. Historically, comparative literature's self-understanding endeavor has been dominated by "two categories [...] Modernity and Europe" (Hutchinson 2018: 6). But a "counter-narrative" of premodern circulation deserves to be told, he argues, since "long before the Renaissance, languages such as Sanskrit, Arabic, and Chinese rivalled Greek and Latin as cosmopolitan, supranational modes of expression. Multilingualism--between the vernacular and the lingua franca, for instance--was common in the Middle Ages". Since comparative literature is a uniquely self-reflective discipline, the metaphors of reading it generates are of special value. "Comparative literature (...) constructs metaphors of reading, models of how to interpret texts and cultures between languages and nations" (Hutchinson 2018: 7). Emphasizing the importance of "the search for a master metaphor" (Hutchinson 2018: 7) to understand the origins, history and future of comp lit, Hutchinson stresses that "in the case of comparative literature, the metaphors it lives by are arguably as important as the insights it makes possible" (Hutchinson 2018: 12). He squarely aligns the Goethean trade metaphor with a modern capitalistic world in the making. "Already in the 1820s, Goethe, in launching the term world literature, used the metaphor of the marketplace--partly in the Enlightenment sense of a forum for trade and commerce, partly in order to encourage the dissemination of his own works" (Hutchinson 2018: 9).

³ David Damrosch in the introduction to *Comparing the Literatures* (Damrosch 2020: 9); Bruce Robbins in "Prolegomena to a Cosmopolitanism in Deep Time" (2015), and Alexander Beecroft in *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day* (2015) all address in various ways the issue of chronological short-sightedness in comparative literature scholarship.



Alongside Goethe's modern marketplace metaphor, Hutchinson proposes alternative metaphors of circulation and exchange that expand the chronologically narrow range: "Perhaps the most obvious metaphor for the comparative approach to literature is that of the crossroads" (Hutchinson 2018: 8), he writes, adding the metaphor of the Silk Road. These metaphors, as I hope to show, are found in Borges's writings in varying degrees, giving fictional life to the theoretical paradigms.

Taking as starting point Hutchinson's discussion of master metaphors, this essay proposes to explore Borges's relevance to contemporary world literature debates. Borges's writings, I suggest, complicate and enrich the trade metaphors, both by illustrating and dramatizing various aspects of the mechanisms and vagaries of literary circulation, and by proposing fictional views of theoretical issues, which narrate paradoxes, aporias or ironies of the circulation paradigm. This paper will explore this argument through three case studies. First, I revisit an iconic story of intellectual trade and cultural misunderstanding, "La busca de Averroes" ("Averroës' search"), which offers "a Pandora's box of cultural differences" (Hutchinson 2018: 5), in particular an abundance of ironic twists on the East-West cultural intercourse.⁴ Next, I focus on stories of ancient literary circulation from East to West, comparing 19th century Orientalist Max Müller's essay "The Migration of Fables" (1870) to Borges's own essays on the circulation of renunciation tales, "Formas de una leyenda" (1952) and "Diálogos del asceta y del rey" (1953), both originally published in *La Nación*.⁵ A third case of premodern circulation is provided by Borges's beloved *1001 Nights*, which loom large in Borges's texts, whether his stories, his poems or his essays. I will focus mainly on the late essay "Las Mil y una noches" from the 1980 volume *Siete noches*, as well as the prose poem "Alguien", from the 1977 book of poems *Historia de la noche*.⁶ Perhaps the most radical example of literary circulation, the *1001 Nights* comes close to erasing the point of departure and becoming a purely metamorphic, translational and wandering text--and offers Borges a paradoxical pathway towards innovation by turning away from the dominant form of modern literature (the novel) and reverting, instead, to archaic models and practices.

⁴ All quotations from Borges will refer to the Emecé critical edition of complete works, with the exception of "Diálogos del asceta y del rey" which references *Textos recobrados 1931-1955*.

⁵ "Formas de una leyenda" was first published in *La Nación* on 8 June 1952, then included in *Otras inquisiciones*. "Diálogos del asceta y del rey" was first published in *La Nación* on 20 September 1953, and subsequently included in *Textos recobrados 1931-1955* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1997).

⁶ Both can be found in the third volume of *Obras completas* (2007): III, 199 "Alguien"; III, 272 "Las mil y una noches".



1. Averroes at a crossroads

The story “La busca de Averroes”, first published in *Sur* in 1947, then incorporated into the first edition of *El Aleph* in 1949, can be read as a metatextual illustration of premodern circulation on various levels. As is well known, the plot hinges on Averroës’s attempt to understand two Greek words whose meaning escapes him: tragedy and comedy. Confronted with trying to understand a genre which has no equivalent or representation in his own system, Averroës confidently misinterprets tragedy and comedy as panegyric and satire.

One way in which we can understand Hutchinson's crossroads metaphor is in terms of the reader's positioning. “Standing at the centre of any number of converging routes or spaces -the Silk Road, the Holy Roman Empire, the Republic of Letters--the comparatist, following this model, surveys and directs the passing traffic” (Hutchinson 2018: 9). In this image, the reader (or critic) stands at a crossroads, a privileged position to survey incoming and outgoing ideas, texts or books. Averroës, the character from the well-known eponymous story in *El Aleph*, “La busca de Averroes”, is at just such an economic, cultural and historical crossroads. His hometown of Cordoba in medieval Al-Andalus represents a privileged meeting point: a thriving and vibrant trade center, located on the banks of the Guadalquivir River, commanding the flow of goods from West and East. The story repeatedly hints at this privileged crossroads situation: at the beginning of the tale Averroës happily leafs through a precious dictionary received from Tangier; at dinner he meets a traveler who recently returned from China, and his harem includes a red-haired slave girl, an exotic and expensive commodity from Northern Europe (Borges 2009: 1035). All this evokes an expansive trade network across the entire known world. Averroës himself, of course, is a crossroads thinker, an exemplary cross-cultural mediator, a scholar who ensured the circulation of Greek philosophy between East and West and is rightly celebrated by both.⁷

An extraordinary bridge figure, Averroës (1126-1198) is known as The Commentator for his great commentary on Aristotle. In Borges’s portrayal, he is aware of and confident in his own central place at an intersection of cultural influences. And yet Borges chooses to focus not on his formidable accomplishment as a transmitter of Greek philosophy into the world of Islam, but on one singular failure. The anecdote, as is well known, comes from historian Ernest Renan (1823-1892), who recounted in his biographical study *Averroès et l'averroïsme* (1852) this notorious instance of cultural misunderstanding. The epigraph quotes Renan in the original French: “s’imaginant que

⁷ This is reflected iconographically as well: for example, in the fresco by fourteenth-century Florentine painter Andrea Bonaiuto where he is portrayed alongside the great Christian philosopher and fellow Aristotelian Thomas of Aquinas.



la tragédie n'est autre chose que l'art de louer" (Borges 2009: 1031). Because theater did not exist in Islamic culture at the time, Averroës had no understanding of the words "Tragedy" and "Comedy" which are obviously ubiquitous in Aristotle's *Poetics*: "Esas dos palabras arcanas pululaban en el texto de la Poética; imposible eludirlas" (Borges 2009: 1031). At the end of the story, driven by a delusional sense of epiphany, he makes his famous error:

Algo le había revelado el sentido de las dos palabras oscuras. Con firme y cuidadosa caligrafía agregó estas líneas al manuscrito: Arista (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario. (Borges 2009: 1035)

Revisiting this well-studied story through the lens of the master metaphors of commerce, foundational to world literature, gives fresh insights into how Borges complicates, enriches and challenges current theoretical debates. With the words "tragedy" and "comedy", we could say that Averroës is left with a coin that cannot be exchanged in his own currency (or, to borrow from Itamar Even-Zohar, with elements that cannot fit easily into his Arabic polysystem).⁸ Generic mismatch--translating a text into a linguistic and cultural context that does not have the equivalent genre--is a common problem in translation studies. Of course, Averroës's task is not the task of the translator, but the task of the commentator, since the book he has in hand is an Arabic version, indeed an already-translated text that is the result of multiple layers of translation, from Ancient Greek into a lost Syriac text, then into Arabic: "Averroës, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción" (Borges 2009: 1031). Yet Borges's story remains quite ambiguous on this issue, as Abdelfattah Kilito points out in his essay "Borges et Averroës".⁹ And while Averroës is not exactly translating these two words but rather attempting to comment on them, his false "solution" to the problem is indeed the equivalent of a domesticating translation, defined by Schleiermacher as "bringing the text closer to the reader".¹⁰ By reaching for an approximation that exists in Arabic lit, by

⁸ In this case the receiving culture is in the stronger, dominant position, which is not conducive to openness to translated literature (Even-Zohar 2009: 242-243).

⁹ "Comment est-il tombé alors sur les mots *tragoedia* et *comoedia*? On s'attendrait plutôt à ce qu'il trouve leurs équivalents en arabe. De là une certaine incertitude dans le texte de Borges: on a l'impression qu'Averroës, qui ignore le grec, travaille sur le texte grec de la *Poétique* et qu'il lui incombe personnellement de traduire les deux mots douteux. C'est comme si la question de leur traduction s'était posée pour la première fois dans la culture arabe avec lui et qu'il avait donc la charge de les rendre en arabe." (Kilito 1999: 13-14)

¹⁰ "Either the translator leaves the author in peace as much as possible and moves the reader towards him [*this is the foreignizing method*]; or he leaves the reader in peace as much as possible and moves the author toward him [*this is the domesticating method*]" (Schleiermacher "On the Different Methods of Translating" (1813), quoted in Ortega y Gasset 2004: 60)



equating tragedy to “panegyric” and comedy to “satire”, he folds the foreign notions back onto familiar domestic generic categories.

He is also perpetrating a kind of textual bias because his interpretation, which substitutes “tragedy” and “comedy” with “panegyric” and “satire”, reduces the unknown genre to its textual component, radically negating and overlooking the more important feature, performance. In this respect the two missed clues of the story are particularly egregious. As we know, Averroës successively overlooks two clues to what he is searching for: the children's play-acting in the street, and the description of the Chinese theater later that day during the dinner party. Both instances, the children impersonating the muezzin and the faithful and Abulcásim's bumbling description of the Cantonese actors riding imaginary horses, fighting with pretend swords and dying make-believe deaths on the stage, insistently offer the (disregarded) hint of a genre that puts performance rather than verbal arts first. In this episode, Averroës is no different from his host, Farach, who displays smug complacency about his own culture. When Abulcásim attempts to suggest that a story might be acted out rather than narrated (“Imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla” [Borges 2009: 1034]), Farach dismisses the idea of performance with self-satisfied contempt in favor of the storyteller's verbal skill: “no se requerían *veinte* personas. Un solo hablante puede referir cualquier cosa, por compleja que sea” (Borges 2009: 1034). These men feel secure in their traditions and tend to look down on everyone else; Averroës himself, despite his openness to Greek philosophy, is not immune to the kind of parochialism that comes from occupying a privileged central position.

The story illustrates the complexities and paradoxes of the local/global entanglement (one of the main conceptual paradigms structuring world literature debates) in an exemplary fashion. Borges writes that his goal was to narrate “el caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él” (Borges 2009: 1036). Averroës, “encerrado en el ámbito del Islam” (Borges 2009: 1036), is trapped in a local context that does not let him grasp the foreign art form or see beyond his own generic boundaries. Praising their own poetic tradition, their own religion and customs, these self-satisfied men return to their homes; Averroës along with them. He is blinded by prejudice twice, missing the first clue when he pays no attention to the children's game—a rudimentary form of comedy; then, missing the second clue when he ignores the description of the Cantonese theater by Abulcásim. What is obvious to the reader remains impenetrable to the story's hero. Like a tragic hero, Averroës is blind to what everyone in the audience can see. By translocalizing a typical feature of Greek tragedy (whereby the audience knows what the hero does not) the story recasts tragic irony in an Andalusian setting. But tragedy affects others besides the protagonist Averroës. Borges also hints at the tragic real-life context of Averroës's mind-blindness—its ethical consequences. Fleeting mentioned in a parenthesis is a disturbing detail: “(En el harén, las esclavas de



pelo negro habían torturado a una esclava de pelo rojo, pero él no lo sabría sino a la tarde)” (Borges 2009: 1035). In this case, the women's intolerance to physical and cultural difference has been taken to horrifying extremes. Averroës, who prides himself on being open to distant truths and foreign ways, is unaware, like Oedipus – Aristotle's prime example of a tragic hero – of the evil in his own house. Cultural prejudice is bound up with moral shortcoming. The darker side of trade, inseparable from unequal power distribution and violence, also surfaces, discreetly yet insistently, in this parenthetical detail about one nameless victim of imperial networks: it is as if Borges wanted to remind us of the human cost of the great commercial superpower that imported precious books alongside enslaved people torn from home.¹¹

Reversibility, ironic instability of the local and global poles, is typical of the story and complicates the basic dual polarity at work in the world literature theoretical framework. For indeed--and this is another fascinating paradox of the story--despite his ultimate failure to understand the basic Aristotelian notions of tragedy and comedy, Averroës is otherwise a brilliant exponent of the local/global theory of reading, a genuine comparatist *avant la lettre*. At dinner, the guests discuss the complexities of decontextualized reading. Abdalmálik claims that locally and historically specific poetry such as the pre-Islamic poetry of nomadic Arabs, for instance the verses of sixth-century Bedouin poet Zuhair, who sang of camels and desert wells, has no appeal for modern-day Arabs of Al-Andalus (“Dijo que era absurdo que un hombre ante cuyos ojos se dilataba el Guadalquivir celebrara el agua de un pozo” [Borges 2009: 1034]). Against this, Averroës, Borges's mouthpiece in this case, argues the opposite view most powerfully. Not only does this ancient desert poetry still speaks to us, he claims, but it becomes even more meaningful when it is taken out of its local context. A twelfth-century resident of Cordoba, where there are no camels and water is not a rare commodity, can nevertheless appreciate a Bedouin ode to a well, or the image of destiny as a blind camel:

El tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos. El de Zuhair, cuando éste lo compuso en Arabia, sirvió para confrontar dos imágenes, la del viejo camello y la del destino: repetido ahora, sirve para memoria de Zuhair y para confundir nuestros pesares con los de aquel árabe muerto. Dos términos tenía la figura y hoy tiene cuatro. (Borges 2009: 1035)

That reading is a decontextualizing, globalizing activity, where meaning is added through the reader's context, is a quintessentially Borgesian article of faith, most forcefully

¹¹ Bruce Robbins's ethical reflections on premodern imperialism in his article “Prolegomena to a Cosmopolitanism in Deep Time” (2015) are especially relevant here.



expressed in his famous essay “El escritor argentino y la tradición”,¹² in which he claims the right and the duty for Argentines to read and write globally, rather than restricting themselves to narrowly local themes or subjects. “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición [...] debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas” (Borges 2009: 442, 443). In the Averroës story, this same principle is repeated in the story's epilogue which adds yet another temporal and geographical layer, introducing a twentieth-century narrator from Argentina, and thereby transporting the story from Al-Andalus to the present time and the edge of the west. “El tiempo agranda el ámbito de los versos” (Borges 2009: 1035): reading the story of Averroës from a decontextualized vantage point, just as Averroës read the pre-Islamic well-and-camel poem--is a potentially infinite expansive operation that adds to its value.

However, this decontextualized view of literature--the idea that reading multiplies the terms of the equation, expands the network of the text's circulation, and increases its value--may be generous and ambitious, but it is also prone to failure. As we know, the story ends in Borges's melancholy acknowledgement that he is no more able to understand Averroës's predicament than Averroës was able to comprehend the foreign genre: “Sentí que Averroës, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroës, sin otro material que unos adarves de Renán, de Lane y de Asín Palacios” (Borges 2009: 1036). Borges's moment of disabused admission duplicates Averroës's earlier feeling of fatigue and bewilderment at the dinner party. When confronted with the radically foreign genre of the Cantonese drama, Averroës feels overwhelmed by the sheer incommensurability of distances--time, space, language, culture. Hopelessness, despondence, a profoundly discouraging sense of alienation are the features of these reverse epiphanies: “El temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia, tocó por un instante a Averroës. Miró el simétrico jardín; se supo envejecido, inútil, irreal” (Borges 2009: 1033). The dysphoric episode can be read as an ironic reversal of *Weltliteratur*'s legendary origin story: according to Eckermann, Goethe was inspired to invent the notion by the discovery of a Chinese novel (Goethe 2009: 21-23). Goethe's elation and enthusiasm when encountering the foreign opened the way to his euphorically expansive intuition of world literature as “ever-widening circles”, to quote Fritz Strich (1949: 16). In contrast to Goethe, Averroës remains unimpressed by the description of the Chinese theater and goes on to make his famous misinterpretation. Borges in the epilogue is overcome by a similar sense

¹² The essay “El escritor argentino y la tradición”, initially given as a lecture at the Colegio Libre de Estudios Superiores, was published in *Sur* in 1955, then included in the 1957 edition of *Obras completas*. It features in the volume entitled *Discusión*.



of futility and gives up on understanding the radically foreign: “En el instante en que yo dejo de creer en él, ‘Averroes’ desaparece” (Borges 2009: 1036).

The narrative is strung tightly between two opposite scenes. The first part of the story, when Averroës is at home in his library, is marked by a sense of confidence, a euphoric sense of rootedness in the center of his world, with space radiating concentrically all around him in an orderly, understandable pattern: “De algún patio invisible se elevaba el rumor de una fuente; [...] Abajo estaban los jardines, la huerta; abajo, el atareado Guadalquivir y después la querida ciudad de Córdoba [...] y alrededor [...] se dilataba hacia el confín la tierra de España...” (Borges 2009: 1031) But in the second part of the story, when Averroës is at dinner with Abulcásim, the traveler who has returned from China, comfort gives way to a dysphoric feeling of disorientation, anxiety and incompetence. His confidence is severely tested, as a sense of incommensurability, both spatial and cultural, overwhelms his understanding and takes the form of the immense deserts, mentioned by Abulcásim, that separate Cordoba from Canton. As we know, for Borges the desert is another form of the labyrinth, as expressed for example in his parable “Los dos reyes y los dos laberintos”, also collected in *El aleph*. There, the king of Arabia taunts his defeated enemy before leaving him to die in the desert, which is deadlier version of the labyrinth:

¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo! en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso. (Borges 2009: 1053).

Two tropes of circulation frame the story of Averroës—one euphoric, harmonious, and contained in the concentric limits of a commensurable world, the other dysphoric, uncanny, threatening, nonsensical like a labyrinth or a desert: Borges’s story pits a satisfying experience of circulation within a culturally homogenous world, against a frightening experience of circulation outside of the familiar “circle of Islam”. Acknowledging the formidable task of imagining the thoughts of another man many centuries removed—Aristotle from Averroës, Averroës from Borges—this tale of heroic failure also fictionalizes the challenges of what Bruce Robbins calls the imperative of “temporal cosmopolitanism”.

2. Max Müller reader of Borges

A parable about the vagaries and unpredictability of literary circulation, “La busca de Averroes” fictionalizes many of the fundamental issues and notions at the heart of



world literature. While “La busca de Averroes” told the story of a failed literary circulation, conversely, Borges’s essays on the Renunciation legend (“Formas de una leyenda” and “Diálogos del asceta y del rey”, written a few years later in the early Fifties) tell the story of a hugely successful circulation, the story of a tale that traveled around the globe from India to Iceland, and over many centuries, with astonishing adaptability and enduring power. While the best-known variant of the Renunciation legend is the story of Prince Siddharta, who left his palace and became the Buddha, the story circulated with remarkable ease through Muslim and Christian lands, transforming itself as it made its way along the Silk Road, and generating the Muslim story of Bilawar and Budasaf and the Christian story of Barlaam and Josaphat.¹³

Borges’s essays reflect on how stories circulate, metamorphose, and endure in time and space. These essays belong to the same critical decade of Borges’s life, the Fifties, as Borges’s famous essay “El escritor argentino y la tradición” in which he formulated key ideas on the global circulation of themes and provided the earliest vision of a Borgesian *Weltliteratur*. This was a turning point for Borges, poised to become a world writer himself: in large part for political reasons, he began to travel and lecture widely on the international scene, and he was about to receive international consecration thanks to the Formentor International prize which launched him in the wider Western world. In this sense his reflections on the circulation of stories have an autobiographical counterpart in his own becoming global. In addition, this was also the decade when he became blind, a misfortune which would have significant repercussions on his compositional methods and experience of literature, since he would henceforth come to rely on memory, dictation, and being read to by others.

Borges’s essays owe a large debt to late-nineteenth-century scholars who studied the East-West trajectory of the Renunciation story. Borges references many of them, from Max Müller (who edited the monumental *Sacred Books of the East*) to T. W. Rhys Davids (the author of several articles on Buddhism, including in the 1911 *Encyclopedia Britannica*, dear to Borges), Menéndez y Pelayo (who retraced the steps of the Buddha into Christian lore), Hermann Oldenberg (author of a well-known life of the Buddha) and many more. For my argument, it will be most productive to cross-read Borges’s essays with a famous text by a towering figure of nineteenth-century Orientalism, the Oxford scholar Max Müller (1823-1900). In “On the Migration of Fables”, a lecture first given at the Royal Institution in 1870, Müller traces the East-West voyage of two well-known stories. The first part of his lecture follows the familiar fable by Jean de La Fontaine, “La Laitière et le Pot au lait” (1678), a cautionary tale about spilled milk and spoiled dreams, all the way back to its Indian source, the third-century *Pañcatantra*, in which a Brahmin accidentally

¹³ For a more developed treatment of this topic, see my book, *Borges, Buddhism and World Literature: A Morphology of Renunciation Tales* (Palgrave Macmillan, 2019).



kicks over the contents of his rice sack while daydreaming about how it will make him a rich man. While La Fontaine acknowledges his debt to “Pilpay, sage indien” for this and other fables of the 1678 edition, Müller unravels the intricate and complex itinerary that leads from the third-century Brahmin to the seventeenth-century milkmaid, through a sixth-century Persian translation, an eighth-century Arab book of animal fables, *Kalila wa-Dimna*, two Spanish translations of that very popular book, and various French and Latin versions leading up to our French fabulist.

The second part of Müller's lecture follows the story of the Great Renunciation (the Indian prince who leaves his palace to pursue enlightenment) from East to West, from the Buddhist legend of Boddhisatva in the *Lalita Vistara* to the Christian legend of saint Josaphat as told by John of Damascus, whose account was so popular that it was translated into Syriac, Arabic, Ethiopic, Armenian, Hebrew, Latin, French, Italian, German, English, Spanish, Bohemian, Polish, Icelandic, and Tagalog. Incidentally, the Christian version transforms the ascetic (who brings about the young prince's conversion) into a merchant. To gain access to Josaphat, the hermit Barlaam claims to be a merchant with a miraculous healing stone to sell, a transparent metaphor for spiritual revelation, but also a reminder of the crucial role of merchants as vehicles for new ideas, including religious ideas: as Ros Ballaster argued, mercantile and narrative exchanges were mutually supportive (Ballaster 2005: 12).

Both master metaphors mentioned by Hutchinson are active here: the Silk Road, along which these stories traveled like other goods, and the crossroads, as a centrally located vantage point from which the reader can assess circulation. Quite explicitly, Max Müller positions himself mentally at the crossroads of east and west and at a specific point in time to survey the fortunes and meanderings of these stories: “In order to gain a commanding view of the countries traversed by these fables, let us take our position at Bagdad in the middle of the eighth century, and watch from that central point the movements of our literary caravan in its progress from the far East to the far West” (Müller 2018: 10).

Borges's essay “Forms of a Legend” is very close to Max Müller's both in structure and in spirit. It follows the Renunciation legend as it circulates from India to Iceland and everywhere in between, and concludes with the legend's reincarnation into Oscar Wilde's children's story “The Happy Prince” (whose translation into Spanish, not coincidentally, was Borges's first publication at the age of nine), thus bringing the tale to a final and unexpected South American stop, into the hands of a young Borges reading the story in Buenos Aires: “A fines del siglo XIX, Oscar Wilde propuso una variante; el príncipe feliz muere en la reclusión del palacio, sin haber descubierto el dolor, pero su efigie postuma lo divisa desde lo alto del pedestal” (Borges 2010: 108).



Very much like Borges, the nineteenth-century Orientalists interrogated the transcultural appeal of the Renunciation legend, focusing both on the thematic and compositional level. The tale travelled easily, Müller claimed, because it held universal appeal. "If he lived the life which is there described, few saints have a better claim to the title than Buddha; and no one either in the Greek or in the Roman Church need be ashamed of having paid to Buddha's memory the honor that was intended for St. Josaphat, the prince, the hermit, and the saint" (Müller 2018: 32). Max Müller's concluding remarks on the fundamental similarities between Buddhist and Christian values of asceticism paved the way for a late-twentieth-century cultural anthropological view such as Geoffrey Galt Harpham's definition of asceticism as a "primary transcultural structuring force", in his seminal 1987 study *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism* (Harpham 1987: xiii). Müller's understanding of circulation is based on the privileging of formal features, which give the tale a kind of universal currency that enables it to travel through different cultural contexts. Highlighting the continuity between the Indian brahmin and the French milkmaid in La Fontaine's Perrette story, or between the Buddha and the Christian saint, he remarks that "in the same sense in which La Fontaine's Perrette is the Brahman of the *Panchatantra*, St. Josaphat is the Buddha of the Buddhist canon" (Müller 2018: 34). Müller's attention to plot over character anticipated the folklorists' focus on modular narrative units that allowed the story to generate an exponential multiplicity of variants, an approach systematized in the early decades of the twentieth century by Proppian morphology, itself rooted in Goethe's morphological theories.

Borges's essays suggest a similarly "morphological" model of circulation, inspired by Goethe's theory of life forms. The core episode of the Renunciation legend, the life-changing encounter between the king and the ascetic, is described as an "archetype" in the second essay, "Diálogos del asceta y del rey", which begins: "Un rey es una plenitud, un asceta es nada o quiere ser nada; a la gente le gusta imaginar el diálogo de esos dos arquetipos" (Borges 1997: 510).

After tracing several global variants of the king-and-ascetic encounter, Borges concludes with a "morphological" hypothesis:

Los textos anteriores, diseminados en el tiempo y en el espacio, sugieren la posibilidad de una morfología (para usar la palabra de Goethe) o ciencia de las formas fundamentales de la literatura. Alguna vez he conjeturado en estas columnas que todas las metáforas son variantes de un reducido número de arquetipos; acaso esta proposición también es aplicable a las fábulas (Borges 1997: 517-518).

(In a gratifying convergence, the word "fábula" points both to Müller's analysis of La Fontaine's milkmaid fable, and to the Russian Formalists' concept of *fabula*.) The model of circulation here relies on a combination of archetypes and variants, or in Borges's terms,



“accidents”: the Renunciation legend circulates easily, Borges states in “Formas de una leyenda”, because it is formed of “verdad sustancial y [...] errores accidentales” (Borges 2010: 108).

What this paradigm for literary circulation provides, I want to suggest, is twofold. First, as a template for interpretation, it affords a reading protocol which isolates the recurring “archetype” behind the multiplicity and mutability of “accidents.” Secondly, as a mode of composition, it generates a writing practice by accidental variation on an archetypal plot. To give just one example among many: the transcultural variations on the king-and-ascetic archetype generate three successive Borgesian parables written over three decades, each variously featuring a kingly character who renounces his kingdom following an encounter with an ascetic character: first the above mentioned Arab story, “Los dos reyes y los dos laberintos” (*El aleph*), then a Chinese story, “Parábola del palacio” (*El hacedor*), and lastly a Celtic story, “La máscara y el espejo” (*El libro de arena*). Not coincidentally, these texts belong to premodern genres (tales, legends, parables) and thus are especially suitable for a morphology of archetypes.

Along with this paring down of the narrative to the formulaic and the modular, I now want to focus on another striking Borgesian feature: orality. Borges’s essays prioritize a neo-archaic, preliterate model of literary circulation: “La realidad puede ser demasiado compleja para la transmisión oral; la leyenda la recrea de una manera que sólo accidentalmente es falsa y que le permite andar por el mundo, de boca en boca”, Borges notes in “Formas de una leyenda” (Borges 2009: 105). Remarkably for a legend with such a rich textual history, Borges envisions a mode of circulation that relies on a hybrid mechanism, part written, part oral storytelling.

3. Up and down the silk road: the *1001 Nights* as a model of circulation

Our third case study concern a cluster of Borgesian texts that deal with the circulation of the *1001 Nights*. The late essay “Las Mil y una noches”, published in the collection *Siete noches* in 1980, establishes the circulation of the tales as a foundational moment for Western literature, stating at the outset: “Un acontecimiento capital de la historia de las naciones occidentales es el descubrimiento del Oriente” (Borges 2007: 272). The tales of the *Nights*, Borges explains, offer a rich and complex history of circulation, translation and compilation even before they enter the sphere of Western culture:

Tenemos una serie de cuentos; la serie de la India, donde se forma el núcleo central, [...] pasa a Persia; en Persia los modifican, los enriquecen y los arabizan; llegan finalmente a Egipto. Esto ocurre a fines del siglo quince. A fines del siglo quince se hace la primera



compilación y esa compilación procedía de otra, persa según parece: *Hazar afsana, Los mil cuentos*. (Borges 2007: 278)

From there the book becomes an exemplary case of the meeting of East and West, beginning with Galland's translation into French in the early eighteenth century. The epitome of circulating texts, the *Nights* has no individual authors, only versions and translations, and possesses the power to generate potentially infinite numbers of variants, continuations and translations into multiple languages, and to create new literary genres, to the point where the distinction between translators and rewriters becomes moot.¹⁴

Significantly, Borges defends Galland for having (as he believes) invented the tale of Aladdin, the most famous of the stories, an "orphan story" with no known original before Galland:

Hay un cuento que es el más famoso de *Las mil y una noches* y que no se lo halla en las versiones originales. Es la historia de Aladino y la lámpara maravillosa. Aparece en la versión de Galland y Burton buscó en vano el texto árabe o persa. Hubo quien sospechó que Galland había falsificado la narración. Creo que la palabra «falsificar» es injusta y maligna. Galland tenía tanto derecho a inventar un cuento como lo tenían aquellos *confabuladores nocturni*. ¿Por qué no suponer que después de haber traducido tantos cuentos, quiso inventar uno y lo hizo? (Borges 2007: 283).

Ironically, the tale of Aladdin would go on to become the most widely traveled of all the tales in the *Nights*: in his essay, Borges retraces the "steps" of this tale across Western literature like the magician follows Aladdin's footsteps in the story.¹⁵

Borges's defense of Galland rests on two important points. It shows, first, that the Silk Road along which the *Nights* circulated has at that point become reversible, with the West responding in kind to the East and sending its own tales back to the source. The labyrinthine editorial history of the orphan tales bears this out, as well as the more recent history of the reclaiming and rewriting of the Westernized *Nights* by contemporary Eastern authors such as Naguib Mahfouz. Secondly, Borges's choice of the Latin phrase *confabuladores nocturni*, points to the importance of orality in the circulation process. Borrowed from Austrian Orientalist Joseph von Hammer Purgstall (1774-1856) who incidentally was the first European translator of Hafez's *Divan*, of Goethean fame, the

¹⁴ One example of recreation is the story "El sur", which translocalizes the *Nights* to present-day Argentina. The protagonist, equipped with a talisman-like copy of the *Nights*, travels to the southern confines of the land, there to meet his appointed death in semi-mythical gaucho territory: Aladdin's footsteps, emblem of fate, the master concept in Borges's Romantic reading of the *Nights*, are recreated in the image of the train tracks, a modern metaphor of destiny.

¹⁵ On the complex history of the orphan tales, see Paulo Lemos Horta's recent book *Marvellous Thieves: Secret Authors of the Arabian Nights*.



phrase *confabulatores nocturni* designates the storytellers who, as late as the nineteenth century, sometimes recited tales from the *Nights* in the market squares of Cairo, as attested by translator Edward Lane, who lived in Cairo for several years in the 1820s and 1830s and mentioned the practice in his well-known *Manners and Customs of the Modern Egyptians*.¹⁶

Borges's model of literary circulation thus centers on the storyteller, a fact which does not align with the history of the circulation of the *Nights* as we know it (where the textual, literate transmission is primary, with oral storytelling being a secondary feature at best). In the prose poem "Alguien" Borges again puts forward the same anonymous, semi-oral model, along with the use of the same phrase from Hammer Purgstall:

El hombre habla y gesticula. No sabe (otros lo sabrán) que es del linaje de los *confabulatores nocturni*, de los rapsodas de la noche, que Alejandro Bicornes congregaba para solaz de sus vigilias. No sabe (nunca lo sabrá) que es nuestro bienhechor. Cree hablar para unos pocos y unas monedas y en un perdido ayer entreteje el Libro de las Mil y Una Noches. (Borges 2007: 199)

Conclusion

Both master metaphors, the silk road and the marketplace, are joined in this scene. But we are far from Goethe's modern, capitalistic marketplace (although Goethe's model applies quite well to Borges's access to world author status). Instead, we find ourselves in an archaic marketplace: the topos from the *Nights*, the place where the ultimate adventure (storytelling) begins.

The humble storyteller who recites the tales for a few coins in Borges's prose poem writes back to the economic model of literary circulation derived from Goethe, and even more to the modern theoretical interpretations of Goethe's metaphor. The deliberate choice of an archaic currency (coins, some of them with Roman emperors' heads stamped on them) – epitomizes an explicitly pre-modern view on circulation. The poem "Alguien" also echoes numerous "coin stories" found elsewhere in Borges's fictions, where coins--lost and found, disappearing, fantastically proliferating, etc.--are an obsessive theme: featured in "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "La lotería en Babilonia", "El Zahir", "Tigres azules", as well as many poems. The coin motif concretizes in poetic and narrative form the basic dual meaning of the Spanish verb *contar* (to count; to tell a story) in all its rich ambiguity. The use of the word "benefactor" (*bienhechor*) also complicates the mercantile metaphor. The disproportion between what the storyteller receives in payment for his

¹⁶ See for instance Borges 2009: 523.



performance (a few coins) and what his audience and future readers of the book receive (an incommensurably greater benefit) is briefly hinted at in this short prose poem. Rather than a commercial transaction, a gift, rather than exchange, beneficence: the *1001 Nights* is a gift from the East to the West, Borges claims, a treasure held for collective use by the entire community of its readers, a common heritage of all that ties back to the claim of universal patrimony expressed defiantly in the earlier essay “El escritor argentino y la tradición”.

“Es un libro tan vasto que no es necesario haberlo leído, ya que es parte previa de nuestra memoria y es parte de esta noche también” (“Las mil y una noches”, Borges 2007: 284). Borges’s essay on the *1001 Nights*, I would argue, offers a productive theoretical insight on premodern circulation, one that complicates and enriches contemporary theories, but in addition, it also offers us a sort of origin story of literary circulation, by weaving together the *1001 Nights* and the blind Homeric bard creator of the Western tradition, as well as the blind Argentine writer himself, reliant on a return to semi-oral, archaic modes of literary practice. Serendipity and vulnerability are a large part of the transmission process. Borges shared with nineteenth-century Orientalist scholars a sense of wonder that tales could travel such vast distances both in space and time. As Captain Richard Francis Burton, the flamboyant Victorian translator of the *1001 Nights*, Borges’s favorite “hombre de palabras y hazañas”¹⁷ (Borges 2010: 403), put it laconically in his “Terminal Essay” on the *Nights*: “Tales have wings” (Burton 1886: 120). Borges also shared the conviction that these stories-about-stories were as enthralling in their own way, as any adventure tale: “History, here as elsewhere, is stranger than fiction”, Müller writes in the conclusion to his essay “On the Migration of Fables” (Müller 2018: 32): a proto-Borgesian statement.

Borges’s “speculations” on premodern forms of literary circulation should be understood in the context of a deliberate turning away from the modern toward the archaic. Along with other contemporaries – Franz Kafka, T. S. Eliot, Karen Blixen, Italo Calvino, among others – Borges offers a possible counterexample to Moretti’s claim about the global dominance of the nineteenth-century realist novel. “If literary modernity is forward-thinking, is it because it is backward-looking?”, Ben Hutchinson asks rhetorically, in the introduction to his 2016 book *Lateness and Modern European literature* (Hutchinson 2016: 4). Taking a cue from Ben Hutchinson’s “taxonomy of lateness”, I would propose that we read such writers as, in Nietzsche’s words, “creatures facing backwards”,¹⁸ anti-modern writers whose radical reversal of tradition and turn away from the novel and toward archaic modes of composition, transmission, and circulation,

¹⁷ “Man of words and deeds” (“Translators of the *1001 Nights*”, Borges 2000: 98).

¹⁸ Nietzsche, *Human All Too Human*, quoted in Hutchinson 2016: 4.



“offers a significant counter-narrative to the 'progressive' view of modernity” (Hutchinson 2016: v)¹⁹ and aims to take a road less traveled to literary innovation.

BIBLIOGRAPHY

- Ballaster, Ros (ed.). *Fables of the East: Selected Tales, 1662–1785*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Print.
- Beecroft, Alexander. *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day*. Brooklyn, NY: Verso, 2015. Print.
- Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados, 1931-1955*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997. Impreso.
- . *Selected Non-Fictions*. Edited by Eliot Weinberger; translated by Esther Allen, Suzanne Jill Levine and Eliot Weinberger. Penguin Books, 2000. Print.
- . *Obras completas, III (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. Impreso.
- . *Obras completas. I (1923-1949)*. Edición crítica, anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009. Impreso.
- . *Obras completas. II (1952-1972)*. Edición crítica, anotada por Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Emecé Editores, 2010. Impreso.
- . *Obras completas. III (1975-1985)*. Edición crítica, anotada por Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Emecé Editores, 2011. Impreso.
- Burton, Captain Richard Francis. «Terminal Essay». *The Book of a Thousand Nights and A Night*. Volume X. London: Burton Club, 1886. 63-302. Print.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003. Print.
- . *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age*. Princeton: Princeton University Press, 2020. Print.
- D’Haen, Theo, César Domínguez, and Mads Rosendahl Thomsen (eds.). *World Literature: a reader*. London: Routledge, 2013. Print.
- Even-Zohar, Itamar. «The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem.» 1978. David Damrosch, Natalie Melas, and Mbongiseni Buthelezi (eds.). *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*. Princeton: Princeton University Press, 2009. 240-247. Print.
- Goethe, Johann Wolfgang von. «Conversations on World Literature». 1850. Translated by John Oxenford. David Damrosch, Natalie Melas, and Mbongiseni Buthelezi (eds.).

¹⁹ While Hutchinson's corpus includes mostly Modernists, similar features and concerns apply to later writers such as Borges.

- The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*. Princeton: Princeton University Press, 2009. 17-25. Print.
- . «On World Literature». 1827. Theo D’Haen César Domínguez, and Mads Rosendahl Thomsen (eds.). *World Literature: a reader*. London: Routledge, 2012. 9-15. Print.
- Harpham, Geoffrey Galt. *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. Print.
- Horta, Paulo Lemos. *Marvellous Thieves: Secret Authors of the Arabian Nights*. Harvard: Harvard University Press, 2019. Print.
- Hutchinson, Ben. *Lateness and Modern European literature*. Oxford: Oxford University Press, 2016. Print.
- . «Metaphors of Reading». *Comparative Literature: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2018. 1-14. Print.
- Jullien, Dominique. *Borges, Buddhism and World Literature: A Morphology of Renunciation Tales*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019. Print.
- Kilito, Abdelfattah. «Borges et Averroès». *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire* 41 Jorge Luis Borges et l’héritage littéraire arabo-musulman/Le soufisme en Occident Musulman (1999): 13-16. Imprimé.
- Lane, Edward William, and Jason Thompson. *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians: The Definitive 1860 Edition*. 5th ed. Cairo: American University in Cairo Press, 2003. Print.
- Marx, Karl, and Friedrich Engels. «The Communist Manifesto». 1848. Theo D’Haen César Domínguez, and Mads Rosendahl Thomsen (eds.). *World Literature: a reader*. London: Routledge, 2013. 16-17. Print.
- Müller, Max. *On the Migration of Fables*. Global Grey e-books, 2018. Web. 17 Nov. 2024.
- Robbins, Bruce. «Prolegomena to a Cosmopolitanism in Deep Time». *Interventions* 18.2 (2015): 172–186. DOI: 10.1080/1369801X.2015.1106969. Web. 17 Nov. 2024.
- Ortega y Gasset, José. «The Misery and the Splendor of Translation». Tr. by Elizabeth Gamble Miller. *The Translation Studies Reader*. 2nd edition. Lawrence Venuti (ed.). New York: Routledge, 2004. 49-63. Print.
- Strich, Fritz. *Goethe and World Literature*. Tr. by C. A. M. Sym. London: Routledge & K. Paul, 1949. Print.

Fecha de recepción: 3 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2024



UDC: 821.134.2(82).09 Borhes H. L.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2024.8.2.6>

Michael Makarovsky¹ 
The Hebrew University of Jerusalem
Israel

PRECURSORS AND THEIR BORGES: PREMODERN SCULPTING IN MODERN TIME

Abstract

Borges is boundless: his texts leave no uncrossed boundaries between distant and close, early and late, medieval and modern. However, such boundlessness is by no means a result of his supposedly morally weightless playfulness, which many postmodernists were glad to see as a worthy harbinger. As I intend to show in this essay, Borges's main intellectual, literary, and ethical strategy is what might be called *time condensation*: using his astonishing erudition, Borges shows that our modern and secularized world, where each generation perceives itself as new, unique and unprecedented, is composed of countless strata created by the collective experience of past generations. Borges's enterprise is consistent with the intellectual and artistic projects of modernism (including the works of Virginia Woolf, Marcel Proust, James Joyce, and Franz Kafka) as it strives to provide an alternative to the linear, irreversible, and secularised time of the modern world; an alternative constructed as a matter of interpretive choice and at the same time a moral and existential choice: to recognize or deny the ethical dimension of time. Jewish ideas played an important, though not the only, role in shaping Borges's vision of condensed time, as did, more generally, his lifelong sympathetic observation of the unique historical destiny of the Jewish people. Hence, I argue, the formalist tendency in recent scholarship to 'translate' Borges's Jewish theme into a dehistoricized and essentialized language of literary tropes, a sophisticated mind game that bears no relation to actual (Jewish) history, often comes at the cost of turning a blind eye to the ethical dimension of Borges's intellectual project.

Keywords: Jorge Luis Borges, Kabbalah, Jewish studies, poststructuralism, modernism, ethics.

LOS PRECURSORES Y SU BORGES: LA ESCULTURA PREMODERNA EN EL TIEMPO MODERNO

Resumen

Borges no tiene límites: sus textos no dejan fronteras sin cruzar entre lo lejano y lo cercano, lo temprano y lo tardío, lo medieval y lo moderno. Sin embargo, tal inmensidad no es de ninguna manera el resultado de su supuesta alegría moralmente ingravida, que muchos posmodernistas se alegraron de ver

¹ michael.makarovsky@mail.huji.ac.il

ORCID iD: Michael Makarovsky  <https://orcid.org/0009-0007-4847-2196>



como un digno presagio. Como pretendo mostrar en este ensayo, la principal estrategia intelectual, literaria y ética de Borges es lo que podría llamarse condensación del tiempo: utilizando su asombrosa erudición, Borges muestra que nuestro mundo moderno y secularizado, donde cada generación se percibe a sí misma como nueva, única y sin precedentes, se compone de innumerables estratos creados por la experiencia colectiva de generaciones pasadas. La empresa de Borges es consistente con los proyectos intelectuales y artísticos del modernismo –incluidas obras de Virginia Woolf, Marcel Proust, James Joyce y Franz Kafka– en su esfuerzo por ofrecer una alternativa al tiempo lineal, irreversible y secularizado del mundo moderno; una alternativa construida como una cuestión de elección interpretativa y al mismo tiempo moral y existencial: reconocer o negar la ética del tiempo. Las ideas judías desempeñaron un papel importante, aunque no el único, en la configuración de la visión de Borges del tiempo condensado, al igual que, en términos más generales, su observación comprensiva durante toda su vida del destino histórico único del pueblo judío. Por lo tanto, sostengo, la tendencia formalista en la investigación reciente de «traducir» el tema judío de Borges a un lenguaje deshistorizado y esencializado de tropos literarios, un sofisticado juego mental que no guarda relación con la historia (judía) real, a menudo tiene el costo de convertir hacer la vista gorda ante la dimensión ética del proyecto intelectual de Borges.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, Cabalá, estudios judíos, postestructuralismo, modernismo, ética.

History is, as it were, sacred, because it must be truthful, and where there is truth there is God, because he is truth; and yet in spite of all this, there are those who toss off books as if they were pancakes.

Miguel de Cervantes, *Don Quixote*, 507.

Since the events related by the Scripture are true [...], we must admit that as men acted out those events they were blindly performing a secret drama determined and premeditated by God. There is not an infinite distance from this thought to the idea that the history of our universe [...] has an un conjecturable, symbolic meaning.

Jorge Luis Borges, *Other Inquisitions 1937-1952*, 125.

Much has been written about Borges's Jewish theme, especially about his intimate, albeit not too erudite, interest in Kabbalah (Alazraki 1988; Aizenberg 2014, 1984, 1983; Bell-Villada 1999; Deppner 2020; Fishburn 2013, 1998, 1988; Flynn 2009; Johnson 2012; Kristal 2014; Ortega 1999; Pérez 2016; Sosnowski 2020, 1975, 1973; Stavans 2016, 1986; Vigée 2006; Wolfson 2014). However, in recent scholarship there has been a dubious tendency to 'convert' Borges's idiosyncratic Jewishness – or what many critics, especially (but not only) those new to Jewish studies, see as idiosyncrasy – into a more conventional language of literary tropes: all things Jewish in Borges are read as vague metaphors for



(no less vague) poststructuralist ideas, and he himself is praised as an ironic and playful precursor of postmodernism.

According to Christopher Butler, quoted by Matei Călinescu in his seminal book *Five Faces of Modernity*, “it is Borges’s view of the world as a labyrinth of possibilities, of parallel times, of alternative pasts and futures, all of which have *equal claims* to fictional presentation [...] that has become one of the major premises of postmodern narrative experimentalism” (Butler *apud* Călinescu 1987: 300; italics mine). Călinescu himself argues that “Borges’s succinct *ficciones* [...] function within what I would call a poetics of perplexity” (Călinescu 1987: 300). The epigraph from W. B. Yeats chosen by Paul de Man for his 1964 essay on Borges sums up the author’s de-essentialized vision of the blind *maître*: “Empty eyeballs knew / That knowledge increases unreality, that / Mirror on mirror mirrored is all the Show” (de Man 1989: 123). For Silvia Rosman, “[n]either marginal, central nor ‘in-between,’ in ‘El Aleph’ (1941) Borges calls for a permanent dislocation of the writer and of writing” (Rosman 2002: 11). In a similar vein, Erin Graff Zivin suggests reading Borges’s Jewishness as “a *wandering signifier*, a mobile sign that travels between literary texts and sociohistorical contexts,” and describes, for instance, how the “slippery roles of the characters in ‘Emma Zunz’ serve to undermine fixed notions of ‘Jewishness’ in the Argentine cultural imaginary of the 1940s.” (Graff Zivin 2008: 2, 88)

The theoretical framework underlying this tendency, which Sarah Hammerschlag wittily calls the “troping of the Jew,” can already be found in Jean-François Lyotard’s *Heidegger et «les juifs»* (1988) and in other works that are now commonly classified as ‘critical theory’:

[O]ver the years [...] there emerged a number of critical articles [...] arguing more broadly that French post-modern philosophy – a term meant to apply to thinkers such as Lyotard, Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Julia Kristeva and Jacques Derrida – was guilty of reducing ‘the Jew’ to a dehistoricized and essentialized trope for ‘the Other.’ (Hammerschlag 2005: 371)

Following the Midrashic dictum, favoured by Borges himself, that “there are seventy modes [lit. “seventy faces” – M. M.] of expounding the Torah,” (*Numbers Rabbah* 13.16 [Freedman & Maurice 1939: 534]) it would not be worth trying to refute these attempts as entirely baseless or futile: after all, there is something in Borges’s writing that invites such reading, too. Guillermo Martínez, for instance, shows that in Borges, “mathematical insights [...] are transformed into literary tropes or ‘stylistic procedures’” (Martínez *apud* Kristal 2020: 247). At the same time, as I intend to show in this essay, such endemic metaphorization often comes at the cost of turning a blind eye to the ethical dimension of Borges’s work (cf. Shaw 2012: 59-66). If we choose to view his fascination



with Jewish and/or Kabbalistic ideas as a mere metaphor, a sophisticated mind game that bears no relation to actual (Jewish) history and historiography, we increase our chances of missing a crucial aspect of Borges's intellectual project: his ethics of time.

Why ethics? Perhaps because, as Edna Aizenberg reminds us, "Borges, despite his canonization in the metropolis as the banisher par excellence of the *être référentiel* (Baudrillard), was a man from the margins, who [...] worked towards an inscription of reality within an awareness of referential slippage." (Aizenberg 1997: 149) Aizenberg's own (quite fascinating) idea to investigate the Holocaust in Borges leads her to the conclusion that "[r]ead through the Holocaust, Borges can be understood as an early practitioner of what David Hirsch has called 'post-Auschwitz,' rather than 'postmodern,' writing." (Aizenberg 1997: 149)

The first term [...] is more historically-grounded. It names the terrors of the era and unmasks the link between those terrors and certain tendencies of 'posthistorical' relativism and deconstructive indeterminacy. If I may gloss on Hirsch, I would say that post-Auschwitz literature, as in Borges, often shares postmodernism's doubts about the possibilities of knowledge, and frequently employs 'postmodern' textual strategies [...] And yet. Like other discourses of suffering – postcolonial fiction or minority narrative – post-Auschwitz literature refuses to become unmoored from a destiny frightful not because it is unreal, but because it is irreversible and ironclad. The crematories were, unfortunately, real... (Aizenberg 1997: 149)

Borges's notion of time is perhaps best captured in a phrase from "The Doctrine of Cycles" (1936), where Borges speaks in Nietzsche's voice: "If my human flesh," says Borges, explaining Nietzsche's omission of early adherents of the theory of eternal recurrence, "can assimilate the brute flesh of a sheep, who can prevent the human mind from assimilating human mental states?" (1999: 115) It is this idea of the nonlinearity of time, of *impersonal* personal memory, whose phenomenology Borges would so subtly describe half a century later in *Shakespeare's Memory* (1983), that he also finds among the Kabbalists: "[T]he Kabbalah teaches the doctrine that the Greeks called *apokatastasis*: that all creatures [...] will return, at the end of great transmigrations, to be mingled again with the Divinity from which they once emerged." (Borges 1984: 84) As George Steiner argues, "Borges advances the occult belief that the structure of ordinary time and space interpenetrates with alternative cosmologies, with consistent, manifold realities born of our speech and of the fathomless free energies of thought. The logic of his fables turns on a refusal of normal causality." (Steiner 1975: 70-71)

But the idea that time repeats itself in cycles – an idea that runs counter to the deceptive novelty and uniqueness of individual experience – is not a scientific fact: on the contrary, modern science denies its very possibility (as Borges shows in a 1936 essay



discussing Cantor's set theory). It is therefore a matter of choice – an interpretive and at the same time moral and existential choice: to recognize or deny that our reality (including ourselves, our innermost thoughts, feelings, and insights) is composed, like the 'onion layers' of medieval cosmology, of countless strata of collective experience of past generations. A Sisyphean choice, since it never promises or gives confidence that there is something beyond the threshold of physical death: "Our destiny [...] is not terrifying because it is unreal; it is terrifying because it is irreversible and iron-bound. Time is the substance of which I am made." (Borges 1999: 332) But a choice nonetheless, in which Borges's main intellectual, literary, and ethical strategy originates, which can be called *time condensation*: using his astonishing erudition, Borges shows again and again that in our modern and secularised world, where each generation perceives itself as new, unique and unprecedented, "what has been will be again, what has been done will be done again" (Ecclesiastes 1:9 NIV).

The ethics of the (fore)fathers: fictional facts and factual fictions

"Who has not at one time or another, played with thoughts of his ancestors, with the prehistory of his flesh and blood? I have done so many times, and many times it has not displeased me to think of myself as Jewish." (Borges 1999: 110) In a short and elegant essay "I, a Jew", written in 1934 against Argentine ultranationalists, Borges's supposed Jewish origins – both those he hoped to find and those his opponents hastened to attribute to him – are at the crossroads of history and literature, of fact and fiction. The fictitious Jewish ancestry, a figment of Borges's personal imagination, turns on the pages of *Crisol* into a pseudo-historical fact that has become part of another, collective fictional (hi)story: the story of a 'true' Argentina, purified of Jews and everything Jewish. Unlike his opportunistic opponents – perhaps the true precursors of postmodernism – who deliberately confuse reality and fiction, Borges advocates the rule of the law of facts:

Two hundred years and I can't find the Israelite; two hundred years and my ancestor still eludes me. I am grateful for the stimulus provided by *Crisol*, but hope is dimming that I will ever be able to discover my link to the Table of the Breads and the Sea of Bronze; to Heine, Gleizer, and the ten *Sefiroth*; to Ecclesiastes and Chaplin. (Borges 1999: 111)

At the same time, another important fact should be addressed: "The nights of Alexandria, of Babylon, of Carthage, of Memphis, never succeeded in engendering a single grandfather; it was only to the tribes of the bituminous Dead Sea that this gift was granted." (Borges 1999: 111) The fact is that, despite their opposing ethical and political



positions, Borges and his opponents have something in common: they both recognize the unique historical condition of the Jewish people – those “tribes of the bituminous Dead Sea” who, contrary to their cognomen, are as prolific as ever in producing the most sought after (fictional) grandfathers of modern times. Nationalists respond to this historical uniqueness with envious hostility, an obsessive desire to isolate themselves and, if possible, eradicate the Jew along with Jewish non-belonging and otherness. Borges, in turn, responds to it with merciful hospitality: a sincere desire to understand and belong, and at the same time a calm acceptance of his non-belonging and otherness to the Jew. He’s again closer to facts: to the fact of the historical uniqueness of the Jewish people and the fact of his otherness to the Jewish people.

But if the main characteristic of the Jewish people, according to both Borges and his opponents, is its historical uniqueness, its specific form of otherness, then does not Borges’s recognition of his own otherness bring him closer – at least in a certain sense – to being a Jew? Then the title of the note (“I, a Jew”), usually read in an ironic vein, can be read quite literally: Borges *is* a Jew – not by origin, but by choice; his Jewishness, a fiction at the level of genetic facts, becomes a fact in its own right at the level of moral, political, and existential choice. Like Franz Kafka, about whom Borges would write almost twenty years later that “[t]he fact is that each writer creates his precursors. His work modifies our conception of the past, as it will modify the future,” (1999: 365) Borges does the same: he modifies the past to create his – factual, albeit not in the scientific sense of factuality – Jewish precursors.

Borges’s notion of the Jewish people as a concrete historical form of otherness – having little in common with the formal, dehistoricized Otherness of poststructuralism – is repeated in one of his most famous essays, “The Argentine Writer and Tradition” (1951). Interestingly, this essay can serve as a *mise en abyme* of Borges’s vision of non-chronological time: it creates its own precursors as it is included in the second edition of *Discusión* (1957), a collection of essays first published in 1932 (cf. Hernaiz 2019: 81-98). “What is Argentine tradition?” asks Borges towards the end of the essay and replies at once: “I believe that our tradition is the whole of Western culture, and I also believe that we have a right to this tradition, a greater right than that which the inhabitants of one Western nation or another may have.” (1999: 425-426) Echoing Goethe’s idea of *Weltliteratur*, Borges strengthens it with the paradoxical logic of revolutionary creativity, according to which the peripheral outsider has not equal, but greater rights to master the canon than its creator. For Borges, a striking example of such revolutionary logic is European Jewry.

Here I remember an essay by Thorstein Veblen, the North American sociologist, on the intellectual preeminence of Jews in Western culture. He wonders if this preeminence authorises us to posit an innate Jewish superiority and answers that it does not; he says



that Jews are prominent in Western culture because they act within that culture and at the same time do not feel bound to it by any special devotion; therefore, he says, it will always be easier for a Jew than for a non-Jew to make innovations in Western culture. (1999: 426)

Following Veblen's argument, the revolutionary superiority of otherness is not the preserve of Jews alone: "We can say the same," Borges continues, "of the Irish in English culture. [...] [T]he fact of feeling themselves to be Irish, to be different, was enough to enable them to make innovations in English culture." (1999: 426) However, as Borges himself notes elsewhere – e.g. "Israel," a short essay published in 1958 in the magazine *Sur* (Borges 1958: 1-2) – while the Irish-English cultural struggle is one of many instances of otherness dependent on specific historical power relations, Jewish otherness is very much embedded in the foundations of Jewish existence down to the present day.

In the poem "Israel", published two years after the State of Israel's victory in the Six-Day War (1969), Borges describes a Jew as "[a] man incarcerated and bewitched, [...] / a man condemned to be Shylock, / a man wandering through the globe, / knowing he had been in Paradise, [...] / a face condemned to be a mask, [...] / a man condemned to ridicule and abomination." (Borges *apud* Stavans 2008) Borges admires the miraculous victory of the young Jewish state – a victory not so much over its numerous adversaries as over itself, over the draining load of its centuries-old diasporic past: he ends the poem with praise for "an obstinate man who is immortal and now has returned to battle, to the violent light of victory, beautiful like a lion at noon." (Borges *apud* Stavans 2008) In "Israel, 1969", another poem from the same period, Borges repeats his praises:

I was wrong. The oldest of nations
is also the youngest. [...]
Israel has announced, without words:
you shall forget who you are,
you shall leave behind your previous self.
You shall forget who you were in those lands
that gave you their afternoons and mornings
and which you shall no longer cherish.
You shall forget your parents' tongue
and learn the tongue of Paradise.
You shall be an Israeli. You shall be a soldier. (Borges *apud* Stavans 2008)

And yet *shall* ("you shall forget, shall leave, shall be") does not equal *is*: the very fact that Borges, as is his custom, condenses time and inscribes Israel's victory into the deep history of the Jewish people indicates that for him Zionism was not a radical rejection of diasporic otherness – in favour of abstract *normality*, to be, as Israel's Declaration of Independence says, "a nation like any other nation" – but rather its equally



radical continuation and culmination. After all, does not Israel's wordless claim (as reported by Borges) to forget the past echo God's ancient promise to Abraham: "The Lord had said to Abram, 'Go from your country, your people and your father's household to the land I will show you. I will make you into a great nation...'" (Genesis 12:1-2 NIV). To be a Jew, according to Borges, means to constantly choose to be a Jew, to constantly choose one's (Jewish) otherness. Otherness is not an inherited privilege as is a matter of personal choice in specific historical circumstances: for the diasporic Jew, otherness meant achieving excellence in *remaining*, in mastering the culture into which one was born; for the new Jew, as Zionism envisioned him (in Borges's reading), otherness means achieving excellence in *leaving*, in forgetting the culture into which one was born – including one's own liturgical tradition.

For Silvia Rosman, the main argument of "The Argentine Writer and Tradition" is not the "right to the acquisition of the Western tradition by a marginal Argentinian writer that is at stake for Borges but, rather, the permanent destabilisation of what is understood to be the property of the proper name, whether this name be Europe, Ireland, France or Argentina" (Rosman 2002: 16). As I pointed out at the beginning of this essay, such a reading – quite in the spirit of the dehistoricization and de-essentialization of Borges that is common today – is not entirely unfounded. However, as I have hoped to show thus far, to understand the ethical dimension of Borges's intellectual project, it is necessary to refrain from the endemic metaphorization of his words. Following his poems, Borges's notion of Jewish uniqueness can perhaps be summarised as historical hermeneutics of otherness: reading world history as an open book, Jews always find new ways of being different depending on the specific historical circumstances they find themselves in.

Time condensed, or the ethical calculus of history

It is in this nexus between history, otherness, and interpretation that Borges's interest in Kabbalah is rooted. The Kabbalists, according to Borges, "thought that a work dictated by the Holy Spirit [the Scripture – M. M.] was an absolute text: a text where the collaboration of chance is calculable at zero." (1975: 128) In the same vein, Borges cites Thomas Carlyle's idea that "history is a text which we are destined continually to read, [...] to write, and in which [...] we ourselves are inscribed; in other words, we are signs of divine orthography." (1979b) Combining these two ideas, we can come to the conclusion that the Kabbalistic method of interpretation is not only applicable to history – a thought that Borges elsewhere attributes to Léon Bloy ("On the Cult of Books"; Bloy *apud* Borges 1999: 362) – but also that Kabbalah itself is, in its essence, a historiography in disguise. Scripture, then, is not just an "absolute text" dictated by the Holy Spirit: it is an absolute historical outline, a *code* in which the program of world history is written and in



which, indeed, the “collaboration of chance is calculable at zero.” (1975: 128) From this point of view, Kabbalah can be seen as an attempt to create a rigorous science of historical hermeneutics.

The notion that the Sacred Scripture possesses (in addition to its literal meaning) a symbolic one is not irrational and is ancient: it is found in Philo of Alexandria, in the cabalists, in Swedenborg. Since the events related by the Scripture are true (God is Truth, the Truth cannot lie, et cetera), we must admit that as men acted out those events they were blindly performing a secret drama determined and premeditated by God. There is not an infinite distance from this thought to the idea that the history of our universe – and our lives and the most trifling detail of our lives – has an unconjecturable, symbolic meaning. (1975: 125)

Borges himself, to my knowledge, never directly equates Kabbalah with historiography. However, as this quote from “The Mirror of the Enigmas” (1940) shows, his interest in an “unconjecturable, symbolic meaning” of a text – that which the Kabbalists, among others, sought to uncover – is far from being a mere intellectual entertainment. Borges equates the desire to uncover the hidden meaning of a text with the desire to uncover the hidden meaning of history: both come from the same source – from a predisposition, which then becomes a conscious attitude, an existential and moral choice, to believe that there is more to this world than meets the eye. From this point of view, history itself becomes “a book impervious to contingencies, a mechanism of infinite purposes, of infallible variations, of revelations lying in wait, of superimpositions of light...” (1999: 86): a book whose structure determines “not only all the events of this replete world but also those that would take place if even the most evanescent – or impossible – of them should change.” (Borges 1999: 85) In turn, the act of reading – both fiction and fact, literature and history – becomes a contemplative soliloquy in the spirit of Dostoevsky, an introspective investigation into the true causes and effects of human behaviour: thus, the mathematical precision of the Kabbalists can be seen, through Borges’s reading, as a surprising precursor to the psychological surgery of the modern novel. And, of course, of particular interest to the reader of the Book of History is everything unique, outstanding, and exceptional: everything that redefines and revolutionises the hidden structure of historical time. One such uniqueness for Borges is the Jewish people; another is Shakespeare:

Es curioso [...] que los países hayan elegido individuos que no se parecen demasiado a ellos. Uno piensa, por ejemplo, que Inglaterra hubiera elegido al Dr. Johnson como representante; pero no, Inglaterra ha elegido a Shakespeare, y Shakespeare es –digámoslo así– el menos inglés de los escritores ingleses. [...] En cambio, Shakespeare tendía a la



hipérbole en la metáfora, y no nos sorprendería nada que Shakespeare hubiera sido italiano o judío, por ejemplo. (1979a: 19-20)

But what does what I just called the “hidden structure of historical time” consist of, according to Borges? Let’s look at the following passage from “The Writing of the God” (1949), a short story included in *The Aleph*.

I will not tell of the difficulties of my labour. More than once I cried out to the vault above that it was impossible to decipher that text. [...] What sort of sentence, I asked myself, would be constructed by an absolute mind? I reflected that even in the language of humans there is no proposition that does not imply the entire universe; to say “the jaguar” is to say all the jaguars that engendered it, the deer and turtles it has devoured, the grass that fed the deer, the earth that was mother to the grass, the sky that gave light to the earth. I reflected that in the language of a god every word would speak the infinite concatenation of events, and not implicitly but explicitly, and not linearly but instantaneously. (Borges 1998: 252)

Captured and brutally tortured by the conquistador Pedro de Alvarado, Tzinacán, a Mayan priest of the Pyramid of Qaholom, has lost all hope of liberation and now awaits his death in a prison cell, filling time by trying to remember everything he once knew. These attempts lead him to a particularly “precise recollection” (Borges 1998: 251): Tzinacán remembers the ancient legend that on the first day of creation, the god, foreseeing the misfortunes of this world, had written a magical phrase that could prevent all misfortunes. Tzinacán painfully tries to find out where to look for these mysterious writings of the god, and at the moment of revelation he realises that these are dark spots on the skin of a jaguar (one of which turns out to be his cellmate). Tzinacán zealously devotes himself to studying animal patterns until one day he comes to the conclusion that not a single word of the divine language “could be less than the universe, or briefer than the sum of time” (Borges 1998: 252): therefore, trying to unravel any specific message on an animal skin would be, at the very least, ridiculous. It is this conclusion that marks the beginning of Tzinacán’s understanding of the divine writings, since to understand them means to recognize, at any given moment, an “infinite concatenation of events, and not implicitly but explicitly, and not linearly but instantaneously.” (Borges 1998: 252) Divine writings do not contain new content, but new optics, a new estranged view of familiar things: they teach Tzinacán to recognize countless coexisting layers in his seemingly one-dimensional reality. And indeed, a little more time passes before Tzinacán reaches the final epiphany: a vision of both the instantaneous infinity of the universe (foreshadowing “The Aleph”) and the concrete uniqueness of one’s own destiny.



Little by little, a man comes to resemble the shape of his destiny; a man is, in the long run, his circumstances. More than a decipherer or an avenger, more than a priest of the god, I was a prisoner. Emerging from that indefatigable labyrinth of dreams, I returned to my hard prison as though I were a man returning home. And at that, something occurred which I cannot forget and yet cannot communicate – there occurred union with the deity, union with the uni-verse [...] I saw a Wheel of enormous height [...] It was made of all things that shall be, that are, and that have been, all intertwined, and I was one of the strands within that all-encompassing fabric, and Pedro de Alvarado, who had tortured me, was another. In it were the causes and the effects, and the mere sight of that Wheel enabled me to understand all things, without end. O joy of understanding, greater than the joy of imagining, greater than the joy of feeling! (Borges 1998: 253)

The twofold structure of the universe revealed to Tzinacán – the concrete uniqueness of one's destiny as a component of the great sum of all things – leads him to the final, ethical and existential decision: Tzinacán must refrain from trying to change his fate for the better. It is important for Borges to emphasise that Tzinacán's decision is not identical to the divine message encoded in the jaguar patterns (at least in his own eyes): "understanding all," says the narrator, "I also came to understand the writing on the tiger. It is a formula of fourteen random (apparently random) words, and all I would have to do to become omnipotent is speak it aloud." (Borges 1998: 253) The magic formula exists, it gives omnipotence, and Tzinacán knows it: whether to use it or not is a matter of choice. And Tzinacán makes his choice: "But I know," he continues, "that I shall never speak those words, because I no longer remember Tzinacán." (Borges 1998: 253) Paradoxically, it is knowledge of the true nature of things, the true structure of time – which, from the divine point of view, does not exist – that teaches Tzinacán to appreciate the concrete uniqueness of the present moment.

Let the mystery writ upon the jaguars die with me. He who has glimpsed the universe, he who has glimpsed the burning designs of the universe, can have no thought for a man, for a man's trivial joys or calamities, though he himself be that man. He was that man, who no longer matters to him. What does he care about the fate of that other man, what does he care about the other man's nation, when now he is no one? That is why I do not speak the formula, that is why, lying in darkness, I allow the days to forget me. (Borges 1998: 253-254)

Concrete uniqueness: seeing the whole through the part's eyes

In what remains, I intend to show that the various threads of Borges's intellectual project that we have touched on so far are intertwined in perhaps his two most famous



stories: “The Aleph” and “The Book of Sand”. “The Aleph” is considered one of Borges’s most Dantean stories: the beginning of the story (“That same sweltering morning that Beatriz Viterbo died...”; Borges 1998: 274) is reminiscent of Dante’s *The New Life*, and the narrator’s journey from the mournful recollection of his beloved’s features to the final vision of the sum of all things repeats Dante’s spiritual pilgrimage in *The Divine Comedy*. Besides her telling name, Beatriz Viterbo also seems to have a telling surname. First, in Piazza Dante in the medieval Italian town of Viterbo, Lazio, there is a fountain built in 1268 on which are carved the first words of the Gospel of John: “In the beginning was the Word, and the Word was with God.” (John 1:1 NIV) Although the original Hebrew word for “in the beginning,” *beresit*, begins with the letter *beth* and not *aleph*, it is quite clear that Borges’s story explores the problem of beginnings. Second, medieval Viterbo has several times become the temporary residence of the Holy See, which was forced for one reason or another to leave the Eternal City of Rome, as was the case between the years 1257 and 1281. November 29, 1268 Pope Clement IV died in the Palace of the Popes in Viterbo: due to political disagreements among the members of the Roman Curia, the Holy See remained *sede vacante* for almost three years. In late 1269, by order of the city prefect, the cardinals were locked in the palace and placed on limited rations until a new pope, Gregory X, was elected. It is also reported that one of the halls of the palace, the Conclave Hall, has had its roof removed. The name of this hall refers to the incident: in this hall the cardinals literally met *con clave*, “with the key,” while being locked up inside. “The Viterbese supposedly acted on the humorous comment of the English cardinal present that the roof should be removed to give free access to the Holy Spirit.” (Baumgartner 2003: 37)

Likewise, the narrator of “The Aleph” finds himself locked in a basement of Carlos Argentino Daneri, a third-rate poetic imitator of Dante, on Calle Juan de Garay, named after the Spanish conquistador who founded Buenos Aires in the second time in 1580 (again, the problem of beginnings):² “By this time the estuary was known as the Río de la Plata, the ‘River of Silver’ [...] thus called because the Spaniards believed that deposits of silver could be found on its shores. No silver was discovered, however, and for the next

² In fact, Juan de Garay reestablished the settlement founded by Pedro de Mendoza in 1536. I am grateful to Ksenija Vraneš, the editor of this issue, for this clarification and for the inspiring suggestion to connect it with the letter *beth*: indeed, being interested in Kabbalah, Borges could not have been unaware of the extensive hermeneutic acrobatics surrounding the fact that the Torah begins with the letter *beth*, the second letter of the Hebrew alphabet – a fact elegantly reflected in the second card of the Rider-Waite Tarot Major Arcana, the High Priestess. While the Magician, the character of the first card, is portrayed in a pose reminiscent of the letter *aleph*, the High Priestess is seated between the two pillars of Solomon’s Temple, Jachin and Boaz (*beth* is Hebrew for “house, building”), and holds the scroll of the Torah in her hands. Perhaps the Calle Garay Aleph is false because it strives to be *aleph*, the first letter of *Ein Sof*, instead of being *beth*.



two hundred years, Buenos Aires was to languish as an outpost of empire in a forgotten corner of the Americas.” (Williamson 2004: 4) However, as the epigraph taken from *Hamlet* says, “I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space” (Borges 1998: 274): it is in the locked basement that he manages to discover an essence of universal meaning and value: the Aleph.

“Viterbo is the name of an Italian city in Lazio,” notes Humberto Núñez-Faraco, “Dante alludes to it twice in *Inferno*, both times with negative connotations. [...] Like the mythical figure of Pandora, Beatriz embodies a paradoxical nature [...] For him [Borges – M. M.], the lover incarnates both heaven (Beatrice) and hell (Viterbo).” (Núñez-Faraco 1997: 615-616) Thus, Beatriz’s surname brings out a paradoxical idea that the path to heaven is only through hell – just as the suspension of political conflicts on a continental scale and the election of a new pope in medieval Viterbo became possible only behind forcibly closed doors. A similar idea can be found in the *Book of Splendor (Zohar)*, the 13th-century fundamental Kabbalistic commentary on the Pentateuch.

The wheel of the clock whirled back at midnight, and Rabbi Abba and Rabbi Jacob arose. They listened to their host coming up from the lower part of the house where he was sitting with two sons, and saying: It is written, “Midnight I will rise to give thanks unto Thee for Thy righteous judgments.” (Psalms 119:62) [...] [M]idnight is the hour when He appears with his retinue, and goes into the Garden of Eden to converse with the righteous. [...] At this, the young son of the innkeeper [...] said: [...] Truly, night is the time of strict judgement, a judgement which reaches out impartially everywhere. But midnight draws from two sides, from judgement and from mercy [...] Upon this, Rabbi Abba stood up and put his hands on the boy’s head and blessed him, and said: I had thought that wisdom dwells only in a few privileged pious men. But I perceive that even children are gifted with heavenly wisdom... (*Zohar* I, 92b [Scholem 1949: 20-23])

The narrator’s vision in “The Aleph” follows the same syntactic structure as Tzinacán’s vision in “The Writing of the God”: “I saw a Wheel of enormous height,” testifies the Mayan priest Tzinacán, echoing the Jewish priest Ezekiel, “I saw the universe and saw its secret designs. I saw [...] I saw [...] I saw...” (Borges 1998: 253). As noted by Daniel Balderston (2012: 68), Tzinacán is echoed by our narrator, Borges: “I saw the Aleph [...] I saw populous sea, saw dawn and dusk, saw the multitudes of the Americas, saw a silvery spider- web at the centre of a black pyramid, saw [...] saw [...] saw...” (Borges 1998: 282-283). Both characters have similar near-mystical experiences that uncover the twofold structure of the universe: the concrete uniqueness of each moment, each entity that exists in time and space, and the great sum of all things they make up together. Moreover, in both cases – and in “The Aleph” it is even more clear – not only the objects of contemplation, but also the visionary experiences themselves are extremely



concretized: Tzinacán's revelation is yet another moment in time, no matter how infinitely significant and timeless it may seem and feel; the Calle Garay Aleph is another point in infinite space "at which all other points converge." (Borges 1998: 285) These are fictionalised forms of the same idea of concrete uniqueness we saw above: an idea that Borges discovers in the history of the Jewish people and wishes to apply to the Argentine literary and cultural tradition. The Calle Garay Aleph, unless we suspect (as does the narrator) it is a false Aleph, can be read as a metaphor for the Argentine tradition: a marginal, peripheral space – an ordinary basement of an ordinary house on the street named after the founder of a peripheral capital city – contains the sum of all things.

Perhaps the narrator considers this Aleph to be false because, having seen it, the third-rate poet Daneri could not produce anything better than his ridiculously pompous poem "The Earth", which "centred on a description of our own terraqueous orb and was graced, of course, with picturesque digression and elegant apostrophe." (Borges 1998: 276) Borges's idea of the Argentine writer can be seen as a true "revolutionary periphery" (Ungureanu 2020: 58-60): a marginal, peripheral writer who turns his modest origins from a disadvantage into a virtue, an effective weapon – not in order to displace the 'old' hierarchies and replace them with 'new' ones, but in order to carry the good news of the universal, existential, and moral value of any great cultural achievement. The good news, that is, of a universal hierarchy of artistic merit. Daneri may serve as a distorted reflection of this idea: for him, the world he sees in the Aleph is not a way of renouncing oneself, but, on the contrary, a way of self-aggrandisement (hence his concern for prizes and publications). His world-vision lacks any depth, any faith, any talent, any worldliness: although Daneri is endowed with the gift of seeing *something*, he is not able to understand what exactly he sees – and most importantly, why it was shown to him. He is portrayed as a typical provincial intellectual, as if straight out of the pages of Flaubert: good-natured in appearance, particularly nimble and self-absorbed, but secretly envious and embittered, never ceasing to cover up his wounded peripheral pride with abstract and boastful arguments about the fate of the world.

On April 30, 1941, I took the liberty of enriching my sweet offering with a bottle of domestic brandy. Carlos Argentino tasted it, pronounced it "interesting," and, after a few snifters, launched into an *apologia* for mod-ern man. "I picture him," he said with an animation that was rather unaccountable, "in his study, as though in the watchtower of a great city, surrounded by telephones, telegraphs, phonographs, the latest in radio-telephone and motion-picture and magic-lantern equipment, and glossaries and calendars and timetables and bulletins..." He observed that for a man so equipped, the act of travelling was super-erogatory; this twentieth century of ours had upended the fable of Muham-mad and the mountain – mountains nowadays did in fact come to the modern Muhammad. (Borges 1998: 275-276)



Drinking local Argentine brandy and preaching abstinence from travel, Daneri's behaviour serves as a *mise en abyme* to his poem, which in its own way takes over the entire Western tradition, from Homer and Hesiod to Carlo Goldoni and Xavier de Maistre: "I have seen, as did the Greek, man's cities and his fame, / The works, the days of various light, the hunger; / I prettify no fact, I falsify no name, / For the voyage I narrate is... *autour de ma chambre*." (Borges 1998: 275-276)

The narrator, on the other hand, admits "a writer's hopelessness" (Borges 1998: 282) in the face of the Aleph, and when the vision disappears, he is left with "a sense of infinite veneration, infinite pity," (Borges 1998: 284) like Dante, who faints from pity for Paolo and Francesca. His near-mystical experience confronts him with the impossibility of writing, the impossibility of language itself: "How can one transmit to others the infinite Aleph, which my timorous memory can scarcely contain? [...] What my eyes saw was *simultaneous*; what I shall write is *successive*, because language is successive. Something of it, though, I will capture." (Borges 1998: 282-283) What forces the narrator to continue writing is perhaps the weakness of personal memory: "Fortunately, after a few unsleeping nights, forgetfulness began to work in me again" (Borges 1998: 284); "Our minds are permeable to forgetfulness; I myself am distorting and losing, through the tragic erosion of the years, the features of Beatriz." (Borges 1998: 286) Like Tzinacán in "The Writing of the God", the narrator refuses to succumb to the invincible totality of the Aleph lest he no longer remember himself: his writing is a living document of struggle against the totalizing power of time, whose deep structure consists of countless layers of collective experience. His short, fragmentary prose, which avoids large form and therefore incomparable with Daneri's "Argentine Pieces," (Borges 1998: 284) is a form of temporal individuation, a testimony of concrete existence, of his unrequited love to Beatriz.

Therefore, the narrator holds it that the Calle Garay Aleph – the one that lead Daneri to create his endless, grandiose *chef d'oeuvre* – is false: the true Aleph, if it exists, can be found in the Amr Mosque in Cairo, where every faithful "know[s] very well that the universe lies inside one of the stone columns that surround the central courtyard... No one, of course, can see it, but those who put their ear to the surface claim to hear, within a short time, the bustling rumour of it..." (Borges 1998: 285) The columns for the construction of the courtyard were taken from "other, pre-Islamic, temples, for as ibn-Khaldun has written: In the republics founded by nomads, the attendance of foreigners is essential for all those things that bear upon masonry." (Borges 1998: 285-286)

Is Borges here contrasting false vision with true hearing, and Greco-Roman visual culture with Judeo-Christian auditory culture? Also, what are these "other, pre-Islamic, temples": are they the pagan temples of Roman Egypt, or is it the Temple of Solomon, the



central image in the Masonic tradition? Finally, why is the Calle Garay Aleph false, while the Amr Mosque Aleph is true: what exactly makes an Aleph false or true?

I do not think there is much need (or possibility) in trying to find a definitive answer to these questions. What seems most important is that the very fact of the existence of another Aleph indicates that Aleph as such is not the centre of the world, the “navel of the earth,” greater than any other point in time and space: “For the *Mengenlehre*, the aleph is the symbol of the transfinite numbers, in which the whole is not greater than any of its parts.” (Borges 1998: 285) The Aleph, then – like the Jews, like Shakespeare, like the Argentine writer conceived by Borges – is the embodiment of the idea of concrete uniqueness, not subject to either false, abstract universalization or metaphorization. There may be many alephs, but each of them reflects “that secret, hypothetical object whose name has been usurped by men but which no man has ever truly looked upon: the inconceivable universe.” (Borges 1998: 284)

“If space is infinite, we are anywhere, at any point in space. If time is infinite, we are at any point in time,” (Borges 1998: 482) says the anonymous travelling bookseller, which greatly irritates his interlocutor, the narrator of “The Book of Sand”. When the narrator realises that his newly acquired book is driving him crazy, he visits the National Library of Argentina “to hide the Book of Sand on one of the library’s damp shelves; I tried not to notice how high up, or how far from the door.” (Borges 1998: 483) Previously, every time he opened this endless book containing the sum of all things, he could only see one specific page, which then disappeared: attempts to identify a certain pattern in the appearance of pages yielded almost no results.

Echoing the idea of concrete uniqueness, the Book of Sand, concrete and unique both as a whole and in each of its infinite pages, can also be considered a metaphor for the intellectual and artistic project of Borges. Avoiding long forms, Borges’s *oeuvre* creates a Book of Sand, where each page (like a grain of sand) is unique in itself, and all of them together – striving for infinity, albeit not achieving it due to natural limitations – make a concrete, unique, and conspicuous appearance in the literature of the 20th century. Casting around his name a magical aura of uniqueness and pristine originality, which did not always correspond to the reality of his actual poetic precursors, Borges carefully studied other cases of creative uniqueness – other Alephs, other Tzinacáns, other Books of Sand. Perhaps he knew all too well that asserting one’s own uniqueness has a chance of success only if we remember that time always repeats itself and “what has been will be again, what has been done will be done again” (Ecclesiastes 1:9 NIV). That is, if we remember that there is, there has always been, and always will be a clear distinction between fact (repetition) and fiction (novelty): a distinction that the secularised modernity, revelling in its enormous success, seems to have forgotten.



Conclusion: fact, fiction, truth

It is only on the solid ground of reality that the illusionist, transformative magic of great art can intervene, showing that there are more things in heaven and earth than are dreamed of in our philosophy. "A philo-sophical doctrine," as Borges writes in *Pierre Menard, Author of the Quixote* (1939), "is at first, a plausible description of the universe; the years go by, and it is a mere chapter – if not a paragraph or proper noun – in the history of philosophy." (Borges 1998: 94) Vaporised down to its very essence, *Don Quixote* becomes a single sentence rewritten by Pierre Menard: "truth, whose mother is history, rival of time, depository of deeds, witness of the past, exemplar and adviser to the present, and the future's counselor." (Borges 1998: 94) For Borges (as for the Jewish culture), there is no difference between fact and fiction, between history and literature: "Menard [...] defines history not as a *delving into* reality but as the very *fount* of reality. Historical truth, for Menard, is not 'what hap-pened'; it is what we *believe* happened." (Borges 1998: 94)

However, this does not make Borges a postmodernist. As heterogeneous and avoiding classification as its authors and texts may be, postmodernism holds that the very word *fiction* is dismissive: following the loss of faith in grand narratives after the atrocities of World War II, reality was dismissed as 'mere fiction' that can be easily manipulated by various powerholders. For Borges, on the contrary, fiction is the sacred *truth* of reality. For him, the covenant between reality and fiction could best be expressed by the words of Don Quixote, which I have chosen as the epigraph to this essay: "History is, as it were, sacred, because it must be truthful, and where there is truth there is God, because he is truth; and yet in spite of all this, there are those who toss off books as if they were pancakes." (Cervantes Saavedra 2000: 507) Borges, this Don Quixote of the 20th century, was perhaps one of the last to defend not so much the rights of fiction over fact and art over reality, but rather the right of art to tell the truth.

This is where the ethical responsibility comes in: when we choose to treat everything that is usually considered just a game – literature, fiction, art – as real and therefore truthful; as God's creation, in Don Quixote's words. Conversely, to dismiss all history, all reality as 'mere fiction' – at best a mind game, intellectual entertainment, and at worst a sophisticated manipulation designed to enslave the weak to the passions, desires, and interests of the strong – is to dismiss any ethical responsibility. In this, Borges was not the first and had many precursors, among whom the Jews, especially Jewish Kabbalists with their idea of non-linear time, occupy a leading position. "Why the Quixote?" asks the narrator of *Pierre Menard*: "That choice [...] it no doubt is [incomprehensible – M. M.] when made by a *Symboliste* from Nîmes, a devotee essentially of Poe – who begat Baude-laire, who begat Mallarmé, who begat Valéry, who begat M. Edmond Teste." (Borges 1998: 92) The Spanish original reads as "que engendró a



Baude-laire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste,” (Borges 1939: 12) which is modelled stylistically and conceptually on the descending line of fathers and sons as it phrased in the Spanish translation of *The Book of Genesis*: “Y vivió Adam ciento y treinta años, y engendró un hijo [...] y llamó su nombre Seth. [...] Y vivió Seth ciento y cinco años, y engendró á Enós. [...] Y vivió Enós noventa años, y engendró á Cainán.” (Genesis 5:3-9 RVR 1960) Although both genealogies – from Adam onwards and from Poe onwards – are in chronological order, Pierre Menard himself rejects chronology (in the spirit of *Kafka and His Precursors*): “Menard has [...] enriched the slow and rudimentary art of reading by means of a new technique [...] of deliberate anachronism and fallacious attribution. That technique [...] encourages us to read the *Odyssey* as though it came after the *Aeneid*...” (Borges 1998: 95)

If the categories through which Borges describes reality are deprived of their historical uniqueness, this would cut the ground from under his vision of the truthfulness of great art, including his own art. The postmodern world is an entirely artistic world where facts are turned into fiction, where everything is art and therefore nothing is art. As I hoped to show in this essay, Borges is the last of the modernists rather than the first of the postmodernists.

BIBLIOGRAPHY

- Aizenberg, Edna. «‘I, a Jew’: Borges, Nazism, and the Shoah.» *The Jewish Quarterly Review* 104.3 (2014): 339-353. Print.
- . «Postmodern or Post-Auschwitz: Borges and the Limits of Representation.» *Variaciones Borges* 3 (1997): 141-152. Print.
- . *The Aleph Weaver: Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements in Borges*. Potomac: Scripta Humanistica, 1984. Print.
- . «Emma Zunz: A Kabbalistic Heroine in Borges’s Fiction.» *Studies in American Jewish Literature* 3 (1983): 223-235. Print.
- Alazraki, Jaime. *Borges and the Kabbalah: And Other Essays on His Fiction and Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Print.
- Almeida, Ivan. «Borges, Dante et la modification du passé.» *Variaciones Borges* 4 (1997): 74-99. Impression.
- Balderston, Daniel. «The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges’s ‘El Aleph’.» *Variaciones Borges* 33 (2012): 53-72. Print.
- Baumgartner, Frederic J. *Behind Locked Doors: A History of the Papal Elections*. London: Palgrave Macmillan, 2003. Print.
- Bell-Villada, Gene H. *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*. 2nd ed. Austin: University of Texas Press, 1999. Print.



- Bloom, Harold. *Kabbalah and Criticism*. New York: Continuum, 1975. Print.
- Borges, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del *Quijote*.» *Sur* 56 (1939), 7-16. Impreso.
- . «Israel.» *Sur* 254 (1958), 1-2. Impreso.
- . *Other Inquisitions 1937-1952*. 2nd ed. Translated by Ruth L. C Simms. Austin: University of Texas Press, 1975. Print.
- . *Borges, oral*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1979a. Impreso.
- . «Jorge Luis Borges: Homenaje a Victoria Ocampo». [Radio broadcast] UNESCO Radio, 5 May 1979b. Web. 18 Nov. 2024.
- . *Seven Nights*. Translated by Eliot Weinberger. New York: New Directions Books, 1984. Print.
- . *Collected Fictions*. Translated by Andrew Hurley. London: Penguin Books, 1998. Print.
- . *Selected Non-Fictions*. Translated by Esther Allen, Suzanne Jill Levine, and Eliot Weinberger. London: Penguin Books, 1999. Print.
- Călinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987. Print.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quixote*. Translated by John Rutherford. London: Penguin Books, 2000. Print.
- de Man, Paul. *Critical Writings, 1953-1978*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Print.
- Deppner, Corinna. «Borges and Judaism.» Robin Fiddian (ed.). *Jorge Luis Borges in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 204-210. Print.
- Fishburn, Evelyn. «Jewish, Christian, and Gnostic Themes.» Edwin Williamson (ed.). *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 56-67. Print.
- . «Reflections on the Jewish Imaginary in the Fictions of Borges.» *Variaciones Borges* 5 (1998): 145-156. Print.
- . «Borges, Cabbala and 'Creative Misreading' .» *Ibero-amerikanisches Archiv* 14.4 (1988): 401-418. Print.
- Flynn, Annette U. *The Quest for God in the Work of Borges*. New York and London: Bloomsbury, 2009. Print.
- Freedman, Harry, and Simon Maurice (eds.). *Midrash Rabbah. Numbers II*. Translated by Judah J. Slotki. London: Soncino Press, 1939. Print.
- Graff Zivin, Erin. *The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*. Durham: Duke University Press, 2008. Print.
- Hammerschlag, Sarah. «Troping the Jew: Jean François Lyotard's *Heidegger and 'the jews'*.» *Jewish Studies Quarterly* 12:4 (2005): 371-398. Print.
- Hernaiz, Sebastián. «Borges, reescritor. En torno a 'El escritor argentino y la tradición' y la intriga de sus contextos de publicación». *Estudios filológicos* 63 (2019): 81-98. Impreso.

- Johnson, David E. *Kant's Dog. On Borges, Philosophy, and the Time of Translation*. New York: State University of New York Press, 2012. Print.
- Kristal, Efraín. «Jorge Luis Borges and Philosophy.» Jeffrey R. Di Leo (ed.). *Philosophy as World Literature*. New York and London: Bloomsbury, 2020. 247-260. Print.
- . «Jorge Luis Borges's Literary Response to Anti-Semitism and the Holocaust.» *The Jewish Quarterly Review* 104:3 (2014): 354-361. Print.
- La Santa Biblia: Reina-Valera 1960*. New York: American Bible Society, 1964. Impreso.
- Maselli, Matteo. «Le vie oblique dell'allusione: Borges, Dante e il dialogo sull'eterno.» *Variaciones Borges* 45 (2018): 61-78. Impreso.
- Núñez-Faraco, Humberto. «In Search of the Aleph: Memory, Truth, and Falsehood in Borges's Poetics.» *The Modern Language Review* 92.3 (1997): 613-629. Print.
- Ortega, Julio. «El Aleph y el lenguaje epifánico.» *Hispanic Review* 67.4 (1999): 453-466. Impreso.
- Pérez, Rolando. «Borges and Bruno Schulz on the Infinite Book of the Kabbalah.» *Confluencia* 31.2 (2016): 41-56. Print.
- Rosman, Silvia. «Politics of the Name: On Borges's 'El Aleph'.» *Variaciones Borges* 14 (2002): 7-21. Print.
- Scholem, Gershom (ed.). *Zohar: The Book of Splendor. Basic Readings from the Kabbalah*. Translated by Maurice Simon, Harry Sperling, and Paul Levertoff. New York: Schocken Books, 1949. Print.
- Shaw, Donald L. «Borges, Ethics and Evil.» *Variaciones Borges* 34 (2012): 59-66. Print.
- Sosnowski, Saúl. «'The God's Script' – A Kabbalistic Quest.» *Modern Fiction Studies* 19.3 (1973): 381-394. Print.
- . «El Verbo cabalístico en la obra de Borges.» *Hispanamérica* 3.9 (1975): 35-54. Impreso.
- . *Borges y la Cábala: La búsqueda del Verbo*. 2nd ed. Buenos Aires: Ed. Modesto Rimba, 2020. Impreso.
- Stavans, Ilan. «Emma Zunz: The Jewish Theodicy of Jorge Luis Borges.» *Modern Fiction Studies* 32.3 (1986): 469-475. Print.
- . «Borges's Zionist Bent: Newly Translated Poems.» *The Forward*, 24 December 2008. Web. 18 Nov. 2024.
- . *Borges, the Jew*. New York: State University of New York Press, 2016. Print.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1975. Print.
- The Bible: New International Version*. Palmer Lake: Biblica, 2011. Print.
- Thiem, Jon. «Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision.» *Comparative Literature* 40.2 (1988): 97-121. Print.
- Ungureanu, Delia. «The Revolutionary Force of the Periphery: *The Levant, Nostalgia, and World Literature*.» *Dibur* 9 (2020): 55-71. Print.



- Vigée, Claude. «Borges devant la Kabbale juive. De l'écriture du dieu au silence de l'Aleph». *Revue de littérature comparée* 320.4 (2006): 397-413. Impression.
- Williamson, Edwin. *Borges, a Life*. New York: Viking, 2004. Print.
- Wolfson, Elliot R. «In the Mirror of the Dream: Borges and the Poetics of Kabbalah.» *The Jewish Quarterly Review* 104.3 (2014): 362-379. Print.

Fecha de recepción: 6 de abril de 2024
Fecha de aceptación: 28 de septiembre de 2024



BEOIBERÍSTICA
Vol. VIII / Número 2 / 2024

UDC: 821.134.2(82).09 Borhes H. L.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2024.8.2.7>

Maria Dabija¹ 
Harvard University
United States of America


THE GARDEN OF INTERSECTING PATHS: JORGE LUIS BORGES AND HIS VISIONARY INTERTEXTS

Abstract

Jorge Luis Borges's *Aleph*, a tiny point in space that reflects the whole universe, has a truly global lineage, a fact acknowledged by the author himself at the end of his story. Claiming that he quotes from one of Captain Richard Burton's manuscripts, he lists a whole series of similar optical devices, which appear in texts as different as *One Thousand and One Nights*, Lucian of Samosata's *Vera Historia*, and Edmund Spenser's *The Faerie Queene*. In this paper, I propose to complicate this intertextual network by adding a medieval source that has been overlooked in scholarship on Borges: the allegorical poem *Le Roman de la Rose* by Guillaume de Lorris and Jean de Meun, which tells the story of a Lover who enters a wonderful garden in his sleep and starts the quest for his Rose, allegory of the beloved. Perhaps the main reason why critics have ignored *Le Roman* lies in Borges's essay "De las alegorías a las novelas" (1949), where he calls it "laberíntico" and dismisses the whole allegorical art as stupid, frivolous, and intolerable for a contemporary reader. My argument is that, in fact, he owes it much more than he would like to admit. In both Borges's poetry and fiction, his lifelong obsession with rose symbolism is tied to de Lorris and de Meun's poem as well. I will pay particular attention to the episode of Narcissus's pool, which prefigures the workings of his *Aleph*. To mediate this medieval connection, I will bring up two other sources that had a great influence on Borges's thinking: T.S. Eliot's cycle of poems *Four Quartets* and H.G. Wells's short story "The Door in the Wall," both with a vision of a magical garden at heart. The (re)discovery of this literary tradition should provide new insight into Borges's attitude towards allegorical method, questions of memory, and the nature of the visionary experience itself.

Keywords: Jorge Luis Borges, *Le Roman de la Rose*, T.S. Eliot, allegory, visionary tradition.

¹ mariadabija@g.harvard.edu

ORCID iD: Maria Dabija  <https://orcid.org/0000-0003-2926-3464>



EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE CRUZAN: JORGE LUIS BORGES Y SUS INTERTEXTOS VISIONARIOS

Resumen

El Aleph de Jorge Luis Borges, un minúsculo punto en el espacio que refleja todo el universo, tiene un linaje verdaderamente global, hecho reconocido por el propio autor al final de su relato. Afirmando que cita uno de los manuscritos del capitán Richard Burton, Borges enumera toda una serie de dispositivos ópticos similares, que aparecen en textos tan diferentes como *Las mil y una noches*, *La Historia verdadera* de Luciano de Samósata y *La Reina Hada* de Edmund Spenser. En este artículo, propongo complicar esta red intertextual agregando una fuente medieval que ha sido pasada por alto en los estudios sobre Borges: el poema alegórico *El Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meun, que cuenta la historia de un amante que entra mientras duerme en un maravilloso jardín y emprende la búsqueda de su Rosa, alegoría de la amada. Quizás la razón principal por la que los críticos han ignorado *El Roman* radica en el ensayo de Borges «De las alegorías a las novelas» (1949), donde lo llama «laberíntico» y descarta todo el arte alegórico como estúpido, frívolo e intolerable para un lector contemporáneo. Mi argumento es que, de hecho, le debe mucho más de lo que le gustaría admitir. Tanto en la poesía como la ficción de Borges, su obsesión de toda la vida por el simbolismo de la rosa está ligada también al poema de De Lorris y De Meun. Prestaré especial atención al episodio de la fuente de Narciso, que prefigura el funcionamiento de su Aleph. Para mediar en esta conexión medieval mencionaré otras dos fuentes que tuvieron gran influencia en el pensamiento de Borges: El ciclo de poemas de T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, y el cuento de H. G. Wells, «La puerta en el muro», ambos con la visión de un jardín mágico. El (re)descubrimiento de esta tradición literaria debería proporcionar una nueva visión de la actitud de Borges hacia el método alegórico, las cuestiones de la memoria y la naturaleza de la experiencia visionaria misma.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, *Le Roman de la Rose*, T. S. Eliot, alegoría, tradición visionaria.

Jorge Luis Borges's *oeuvre*, which bristles with dreamlike narratives, allegorical meanings, and esoteric symbols, is the product of visionary writings from all over the world, featuring allusions to Buddhism, Kabbalah, and Sufism as well as to Christian mysticism. Prompted by Borges's own interpretive suggestions, there has been a growing body of scholarship on his creative engagement with all these religious discourses, such as Edna Aizenberg's *The Aleph Weaver: Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements in Borges* (1984), Luce López-Baralt's chapter "Islamic Themes" in *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges* (2013), or, more recently, Dominique Julien's monograph *Borges, Buddhism and World Literature* (2019). However, just as Borges himself teaches us that the word "chess" should be avoided in a riddle whose answer is that very word (see Borges 1974e: 479), it is equally important to consider those visionary texts that he purposefully chooses to dismiss. One of them is the 13th-century Old French poem *Le Roman de la Rose*, started by Guillaume de Lorris circa 1230 and completed by Jean de Meun forty-five years later,



which tells the story of a Dreamer who enters a walled garden in his sleep and embarks on a long quest to conquer his Rose, allegory of the beloved. Perhaps the main reason why critics have ignored *Le Roman* lies in Borges's essay "De las alegorías a las novelas" (1949), where he calls it "laberíntico" and writes off the whole allegorical art as stupid, frivolous, and intolerable for a contemporary reader (1974a: 745). Given Borges's lifelong fascination with both labyrinths and roses, this brief critical mention may conceal as much as it reveals. In this paper, I am going to explore this unacknowledged lineage, with particular attention to the prevalence of roses in Borges's poetry and fiction. I hope to show that Borges owes much more to *Le Roman* than he would like to admit, and I will argue that Borges's keen interest in mystically tinged roses should lead us to see his relationship to allegory in a new light.

To demonstrate that de Lorris's and de Meun's garden is a site of meaningful intertextual encounters, I will (re)trace Borges's footsteps through two other influential sources: T.S. Eliot's *Four Quartets* and H.G. Wells's short story "The Door in the Wall," both with the vision of a magical garden at heart. My aim is not only to situate Borges in this visionary tradition but also to highlight how he reinvented it, very much in the spirit of his famous claim that "cada escritor crea a sus precursores" (1974h: 712). With this analysis of literary influences, I both challenge and tap into Borges's understanding of tradition, which interrogates the circulation of ideas according to a direct line of descent and turns the spotlight on the creative contribution of the reader. David Damrosch will later echo Borges in his third definition of world literature, speaking not of "a set canon of texts" but of "a mode of reading" (2003: 281). As we will see, the ways in which Borges the author uses his artistic heritage depends on how playful and unpredictable Borges the reader is. A sci-fi writer like H.G. Wells could engage in a simultaneous dialogue with T.S. Eliot, who was highly critical of his utopian outlook, and *Le Roman* only in such an eclectic mind as Borges's. A proud Argentinian, who is aware that his "outsideness" from tradition can be a vantage point, Borges approaches Western literature with a casualness and irreverence he deems indispensable in "El escritor argentino y la tradición" (1974d: 273).

1. The (other)worldly roses

The rose, a ubiquitous and ambiguous symbol par excellence, constantly resurfaces in Borges's imaginary world. For him, its perfectly shaped corolla with multilayered petals becomes one of the more powerful representations of the infinite and the ineffable, two qualities associated with divinity. Analyzing it in relation to other key concepts from his works, Luce López-Baralt shrewdly observes that the rose forms a perfect triad with the enigmatic objects in two of Borges's stories from the 1940s, "El Aleph" and "El Zahir,"



where the former is a tiny translucent sphere reflecting the whole universe and the latter is a mysterious twenty-centavo coin, whose two sides “Borges,” the narrator of the story, wants to see at the same time (see López-Baralt 2013: 74-8). Although López-Baralt specifically discusses Islamic tropes and themes, she begins her chapter by saying that “Borges mastered with uncanny ease the literature of both the West and the East, and set them, like shifting mirrors, into an unexpected dialogue” (López-Baralt 2013: 68). As is the case with “El Aleph” and “El Zahir,” fictions whose plots echo each other in invoking mourning for the beloved and the experience of mystical plenitude, Borges’s poetry is structured according to the same “mirroring” effect; it not only connects the author’s texts into a cohesive pattern, but also brings together his interests in both Western and Eastern cultures. With its wonderful adaptability and polysemous meaning, the rose has a major role to play in these cross-cultural encounters.

Borges’s 1975 poem “La rosa profunda” opens with two contrasting acts of beholding, which – as the narrative goes – occurred five hundred years ago in the wake of the Hegira: while Persia was looking down from its minarets on the invasion of the desert lances, the poet Attar of Nishapur was contemplating a rose. The allusion to emotional strain and looming chaos, implied by a shared visual experience of military attack, is eclipsed by the poet’s philosophical meditation. The poem’s focus suddenly switches from outward turmoil, which is collectively experienced, to an individual state of inner peace and absolute calm. We gain access to what is happening in Attar’s mind’s eye, where the real flower he is holding in his hands transforms into an abstract object, a suggestion of divine revelation: “rosa profunda, ilimitada, íntima, / que el Señor mostrará a mis ojos muertos” (Borges 1977: 92). Like the crystal sphere of the Aleph, it is described as a “vaga esfera,” whereas the all-encompassing definition at the end, claiming the rose to be an umbrella term for “música, firmamentos, palacios, ríos, ángeles” (Borges 1977: 92), is reminiscent of the Zahir, which has taken different shapes throughout history: a vein in a piece of marble, a tiger, a brass astrolabe, and many other things. It is not a matter of chance that, in the latter story, Borges quotes a verse from Attar’s *Asrar Nama* (*The Book of Things Unknown*) saying that “el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo” (1974f: 594). Read through the lens of Sufism, the shadow rose “points to the mystic’s experience of the material” and gives way “to the Infinite Rose the instant God rends his Veil” (López-Baralt 2013: 76). Although directly connected to the Persian poet’s literary heritage, the choice of Attar for this poem is also motivated by a pun hidden in his very name, which Borges’s keen ear couldn’t have missed: the word “attar,” with its etymological roots stretching as far as the Arabic *’itr* (perfume), means a fragrant essential oil, typically made from rose petals. Thus, Attar is more than a historical figure in this context; he himself turns into a linguistic sign endowed with mystical overtones. This idea is particularly striking in the following verse, which evokes the rose’s overpowering scent: “La incesante pleamar de tu fragancia / sube a mi vieja cara que declina” (Borges 1977:



92). On closer inspection, the protagonist of this text is not Attar the poet, but Attar the Word, becoming one with the ideal, spectral rose he envisions. Although López-Baralt doesn't discuss Attar's name, she rightly points out that, under the literary mask of the Persian poet, "Borges is invoking the fragrant rose that language saves from oblivion, and that could take any shape or color in the reader's mind" (2013: 74). For Borges, this could also resonate with Mallarmé's ideal of finding a universal poetic language that would make every reader see the same rose he himself was seeing. In the poem "Toast funèbre," a eulogy to Théophile Gautier, he makes the rose and the lily embody "le mystère d'un nom": "Le Maître, par un œil profond, a, sur ses pas, / Apaisé de l'éden l'inquiète merveille / Dont le frisson final, dans sa voix seule, éveille, / Pour la rose et le Lys, le mystère d'un nom" (Mallarmé 1914: 85).

To highlight Attar's role as Borges's alter ego, López-Baralt also brings up the question of the Persian poet's blindness, which isn't historically accurate. As López-Baralt further explains, Borges rather refers to Attar's symbolic blindness, an important motif in his *The Secret Books* (see 2013: 74). She invokes a Sufi understanding of epiphany, when the mystic leaves behind both the corporeal vision of the rose and its more lasting literary counterpart for the eternal Rose beyond language (López-Baralt 2013: 74).

In the same vein, Jason Wilson's chapter in *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges* identifies blindness and aging as two overarching topics of Borges's late poetry. Seeing in them both a biographical and literary experience, Wilson notices that Borges felt particularly drawn to Milton toward the end of his life; the main reason behind this "elective affinity" was blindness, which the author of *Paradise Lost* treated not as "a sin or a calamity, but rather [a] chance to pierce 'things merely of their colour and surface'" (Wilson 2013: 189). Even though Wilson talks about the poems "La rosa profunda" and "Una rosa y Milton" in the same section of his text, he never reads them together. Once brought into conjunction, they reveal that Attar and Milton are not only each other's double, but also Borges's own reflection in the mirrors of the West and the East.

In "Una rosa y Milton," Borges's own favorite of his poems, the lyrical "I" is granted the privilege of choosing "la postrera Rosa que Milton acercó a su cara, / Sin verla" (1972c: 144). Strikingly similar to Attar's globular flower, which can take on different colors from the whiteness of the sun or the moon's gold to the crimson stain, Milton's invisible rose displays a chameleonic nature as well: "O tú, bermeja o amarilla/O blanca rosa de un jardín borrado" (Borges 1972c: 144). Instead of being colorless, as its apparent non-visual aspect would imply, invisibility renders the corolla essentially polychromatic and impossible to pin down. The rose is obviously an abstraction, but not one that lacks any personality. With such an ever-shifting palette at play, it encompasses all the possibilities from both real and potential worlds, becoming an apt metaphor for the infinite. Like God, the flower has multiple faces without ever ceasing to be faceless; it



belongs to the realm of literature, where everything is eternal: “Deja mágicamente tu pasado / Immemorial y en este verso brilla” (Borges 1972c: 144). Enhancing the acuity of spiritual senses, it is Milton’s blindness that endows the rose with a literary aura and makes it invisible in a mystical way.

In an early poem by Borges on this theme, simply entitled “La rosa,” this wonderful flower is once again a meeting point between the West and the East: “la rosa de los persas y de Ariosto” (Borges 1972b: 254). Unlike the above-mentioned texts, where both Attar and Milton couldn’t see the bud in their hands, this poem features a rose that is itself blind. Therefore, its metaphysical meaning is not just a projection of a visionary mind but something inherently characteristic of the object itself. The poem doesn’t end with the idea of a fulfilled revelation, namely the unveiling of the rose before the poet’s “dead eyes,” since the rose in question turns out to be “incalcanzable.” Not glowing forever in poetry like its Miltonic counterpart, this rose ends up transcending the boundaries of language: “la ardiente y ciega rosa que no canto” (Borges 1972b: 254). Its close association with fire, a symbol of passion and divine inspiration, goes back to a previous line, in which it is said to be born again “por el arte de la alquimia” out of tenuous ash (Borges 1972b: 254).

This phoenix-like resurrection links the poem to Borges’s “La rosa de Paracelso,” one of the best-known parables of his late period, underscoring the coherence of his artistic project. It tells the story of a young disciple, Johannes Grisebach, who challenges Paracelsus, the famous Swiss physician, alchemist, and philosopher of the German Renaissance, to burn a rose to ashes and make it emerge again. If the miracle works out, the novice promises to give his entire life to serving his master. Upon hearing this condition, Paracelsus burns the rose and admits that his famed magic art is a mere fraud, a confession that bitterly disappoints his young guest. As he leaves Paracelsus’s house, the sage puts out the lamp, pours the fistful of ashes from one hand into his other palm, and whispers a single word, making the rose miraculously reappear.

Borges himself invites a Kabbalistic interpretation of this tale. Referring to his magical tools, Paracelsus explains to the skeptical neophyte: “Hablo del que usó la divinidad para crear los cielos y la tierra y el invisible Paraíso en que estamos, y que el pecado original nos oculta. Hablo de la Palabra que nos enseña la ciencia de la Cábala” (1989: 391). As Jaime Alazraki (1972: 240-267) argues, this set of esoteric teachings greatly informs Borges’s outlook, proving his good acquaintance with the doctrine through such canonical works as Erich Bischoff’s *Die Elemente der Kabbalah*, Stehelin’s *Rabbinical Literature* or Gershom Scholem’s *Major Trends in Jewish Mysticism*. The logocentric dimension of Kabbalistic hermeneutics, according to which God created the universe through the Hebrew language and through the Torah, was particularly appealing to Borges, who believed that the “whole world is merely a system of symbols, that the whole



world, including the stars, stood for God's secret writing" (Barnstone 1982: 82). Brought back to life, Paracelsus's rose perfectly illustrates such a creative power of the Word.

Although Borges's parable is deeply rooted in the tradition of Jewish mysticism, it also contains some unacknowledged references to a more immediate literary context. To quote Borges's fictional reviewer from the short story "El acercamiento a Almotásim," "a nadie le gusta (como dijo Johnson) deber nada a sus contemporáneos" (1974b: 417). For Borges, one such contemporary rival was T.S. Eliot.

2. Borges and T.S. Eliot: a telling misquotation

Scholars have often drawn parallels between Borges and Eliot, either in terms of their essayistic activity or regarding Borges's creative rewriting of *The Waste Land* in "El inmortal." José Luis Venegas's article "Eliot, Borges, Tradition, and Irony" (2006) combines these two approaches, exploring how the Argentine author radically revised Eliot's very classicist understanding of tradition, which has the model of Greek Antiquity at heart, in both his criticism and fiction. However, the influence of Eliot's *Four Quartets*, a set of four meditations published between 1936-1942, has never been raised in current scholarship on these two writers.

Borges himself once mentioned this cycle of poems in his class on the Anglo-Saxon Bestiary, part of the larger course on English literature that he taught at the University of Buenos Aires:

There is an expression I have never been able to figure out, and perhaps you can help me solve it. It is a verse from Eliot, I think it is in his *Four Quartets*. It says: 'Came Christ, the tiger.' Now, I don't know if Eliot's identification of Christ with the tiger is based on some memory he has of an ancient Saxon text that identifies Christ with the panther (which is a tiger), or if Eliot is simply seeking to evoke surprise – though I don't think so, for that would be too easy. (Borges 2013: 58)

What makes this reference even more interesting is that it is a misquotation; in fact, the line in question is fished from T.S. Eliot's 1920 poem "Gerontion," not his *Four Quartets*, as the professor Borges assumed. More than just a small inaccuracy, it proves that the Argentine author was familiar with both texts, whose religious aura kept lingering in his memory and haunting his imagination. It is precisely their mystical character that made Borges's encyclopedic mind confuse one with the other. Given Borges's fascination with tigers and panthers, two animals that occupy a special place in his fictional bestiary, it is no wonder he found Eliot's identification of Christ with the tiger



so productive and thought-provoking. In like manner, the all-pervading rose symbolism in *Four Quartets* should have made the same powerful impression on him.

2.1 Circular roses and timeless gardens

The seeds of Borges's Paracelsian rose are scattered throughout T.S. Eliot's "Little Gidding," the closing poem of *Four Quartets*. In the first stanza of section II, one can discover Borges's entire story in a nutshell: "Ash on an old man's sleeve / Is all the ash the burnt roses leave. / Dust in the air suspended / Marks the place where a story ended" (Eliot 1971b: 60). It's not difficult to glimpse Borges's Paracelsus in the figure of the old man whose sleeves are sprinkled with ash. This anonymous sage will reappear as the ghost of a dead master, whom the poet meets "[n]ear the ending of interminable night... between three districts whence the smoke arose" (Eliot 1971b: 52). Note that the past simple of the verb "to arise" ("arose") can be read as "a rose" in this context, especially when coupled with smoke. Though initially Eliot wanted to identify the old man with Yeats or Brunetto Latini, as Helen Gardner convincingly argues (1978: 65), he abandoned this idea in favor of a "compound ghost" made out of different literary figures, from Dante and Yeats to Swift, Milton, and many others. Through Borges's reinterpretation, Paracelsus joins this illustrious group.

But where is the promised resurrection of the rose? In the above-quoted stanza, it is dust in the air that crowns the story, the very ending that Paracelsus's might-have-been disciple witnesses. On the level of prosody, however, these rhymed couples conjure up the rhythm of an incantatory formula. This view is supported by Julia Maniates Reibetanz's close reading of section II, in which she points out the effect of directness and spareness as well as "the pattern of heavily end-stopped, two-line units" (1983: 150). Thus, these lines both encapsulate the story Borges retells and reenacts Paracelsus's incantation itself. Although Eliot later claims that "[i]t is not to ring the bell backward / Nor is it an incantation / To summon the spectre of a Rose" (Eliot 1971b: 56), the truth is just the opposite. On closer examination, the way in which the whole cycle rounds out upon itself tells the same never-ending story of the rose's consummation and subsequent revival: in the finale of "Little Gidding," the mystical union of the rose and the fire is supposed to bring us back to the image of rose-garden in "Burnt Norton," the opening poem of *Four Quartets*. With the participle "burnt" in the title, the latter heralds the imagery of fire and burning roses in "Little Gidding." Obsessed with "circular ruins" and Nietzsche's idea of "eternal return," Borges couldn't have failed to notice the ouroboros-like structure of *Four Quartets* and the association of the rose with cyclical time.

An idyllic yet quite elusive *topos*, the rose-garden becomes an allegory of eternity. Described as just a "moment," it is in fact timeless, effacing not only the difference between "time present and time past" (Eliot 1971a: 13), but also between "what might



have been” and “what has been” (Eliot 1971a: 13). This vision resonates with Borges’s conception of the universe, as presented in “El jardín de senderos que se bifurcan” through Ts’ui Pen’s novel of the same name, which features “diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan” (1974e: 478). Eliot’s rose-garden stands for a continuous present ripe with *all* possibilities, blurring the line between actual fact and many other, equally valid, potentialities. This becomes even more obvious in the remark that the memory of the garden can be accessed only through “the passage which we did not take” and “the door we never opened” (Eliot 1971a: 13). It implies the recollection of something that once happened with the suggestions of unexplored paths, a sort of memory in the future.

The mention of a magic door, which would lead to such a miraculous and longed-for park, might hint at H.G. Wells’s short story “The Door in the Wall,” first published in the *Daily Chronicle* in 1906, a story that Borges also cherished for “un matiz alegórico que no es habitual vincular al nombre de Wells” (Borges 1984: 11). Its protagonist, Lionel Wallace, is obsessed with a distant memory of a near-mystical experience he had as a five-year-old boy, when he opened a green door and suddenly found himself in a beautiful garden. There he met two panthers, many welcoming people, and a “sombre dark woman, with a grave, pale face and dreamy eyes” (Wells 1980: 11), who gave him the book of his life to read. Once he reached the very point where he’d discovered the door, the enchanted garden vanished, leaving the boy back in the street. The rest of the story recalls a series of missed opportunities to access this delightful world again because of more pressing matters, such as getting to school on time, seeing his father on his deathbed, or discussing important political issues. Already a grown-up man, Wallace had bitterly regretted not taking advantage of all these occasions until his corpse is discovered at the bottom of an excavation near East Kensington Station, which had a small doorway leading to it. In spite of this anti-climactic, almost tragicomic death, the narrator renders it very ambiguously, opening up new vistas for interpretation:

You may think me superstitious if you will, and foolish; but, indeed, I am more than half convinced that he had in truth, an abnormal gift, and a sense, something – I know not what – that in the guise of wall and door offered him an outlet, a secret and peculiar passage of escape into another and altogether more beautiful world. At any rate, you will say, it betrayed him in the end. But did it betray him? There you thought the inmost mystery of these dreamers, these men of vision and the imagination. We see our world fair and common, the hoarding and the pit. By our daylight standard he walked out of security into darkness, danger and death. But did he see like that? (Wells 1980: 24)

Did this door *actually* exist, or it was nothing more than a mere vision? If we accept the latter hypothesis, was the vision true or false? Does this distinction matter? We will



come back to this discussion with Borges's "El Aleph," which pushes the question one step further. Similarly, the garden in "Burnt Norton" describes a liminal condition par excellence: neither a fully-fledged memory nor a totally unreal event. Filled with children's laughter, like the garden of childhood in Wells's story, it simultaneously triggers a state of absolute happiness and of wistful longing. Along with immense joy, the fixation it provokes can be traced back, via Wells, to the Garden of Pleasure from *Le Roman de la Rose*, itself modeled on the Garden of Eden and the "hortus conclusus" from the *Song of Songs* ("a garden enclosed is my sister, my spouse").

In *Le Roman*, the narrator – Guillaume de Lorris himself – records a wonderful dream he had when he was twenty years old. As he writes at the beginning, "onques riens où songe n'ot / Qui avenue trestout ne soit/Si cum li songes recontoit"² (1878: 4). Reconstructed from the past as a prophecy of the future that has already been fulfilled, it unsettles the conventional boundaries of time, very much in the spirit of how Eliot prefaces the garden episode: "Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past" (Eliot 1971a: 13). In the dream, the visionary narrator wakes and chances upon a beautiful garden, whose walls are covered with paintings representing all kinds of vices, from Hate and Cruelty to Baseness and Avarice, forever excluded from the world of delight. Desperate to enter the garden, the Dreamer finally finds a gate guarded by Idleness, who welcomes him inside and introduces him to allegoric characters like Love, Beauty, Wealth, and Largess. Having danced and enjoyed their company, he goes for a walk and stumbles upon the pool of Narcissus, known to be a "miréoirs périlleus" (1878: 104) because it tricked and killed Narcissus. Daring and curious, the Dreamer resolves to look into its running water, where he sees two crystals shining at the bottom. Endowed with some miraculous powers, they gradually reveal the whole garden, so there "n'i a si petite chose, / Tant repose, ne tant enclose, / Dont démonstrance n'i soit faite, / Cum s'ele iert es cristaus portraite"³ (1878: 104). This is a turning point in the poem since he also glimpses a beautiful rose in this reflection, falling head over heels in love with her. With the rose as both a source of pleasure and an irremediable obsession, a long quest lies ahead of the dreaming lover.

In "Burnt Norton," T.S. Eliot (1971a: 14) rewrites the garden imagery from *Le Roman* down to the episode of Narcissus's pool:

So we moved, and they, in a formal pattern,
Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.
Dry the pool, dry concrete, brown edged,

² "there was nothing in the dream that has not come true, exactly as the dream told it" (1994: 3)

³ "there is nothing so small, so secret, or so hidden that is not displayed there, as if it were etched in the crystal" (De Lorris and de Meun, 1994: 25)



And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light,
And they were behind us, reflected in the pool.
Then a cloud passed, and the pool was empty.

At first dry, then suddenly filled with sunlight as if with water, and empty again, Eliot's pool has something illusory about it. Like the crystals in the Medieval text, it reflects the roses and "other echoes" that inhabit the place. An equivalent of the Rose itself, whose sight the Dreamer catches in the water's mirror, a quiet lotus comes up to the surface. Leonard Unger rightly points out the flower's sexual significance (1966: 80), which reinforces its connection to the erotic allegory from de Lorris and de Meun's poem. For Unger, the very moment of the rose-garden should be read through Eliot's essay on Dante (1929), in which he discusses Dante's experience of childhood ecstasy coinciding with his sexual awakening, as it is described in *La Vita Nuova*. Eliot emphasizes that, in order to understand Dante's ecstasy upon meeting Beatrice, it is important to find meaning "in the *final causes* rather than in origins," and this final cause "is attraction towards God" (Unger 1966: 70). In Eliot's (re)vision of *Le Roman*, the erotic feeling always has a transcendental goal because, ultimately, "Burnt Norton" is about "the spiritual quest, the constant endeavor to interpret the experience and thus to relive it" (Unger 1966: 79). Developing this idea, Robert D. Wagner argues that the rose garden illustrates the tension between original experience and its subsequent recollection, when we are no longer "at one with reality" and recover it "in a different form" (1954: 26). As he further explains, that's why the episode of the pool ends with the bird's conclusion that "human kind / Cannot bear very much reality," followed by the expulsion from the garden (Wagner 1954: 26). This is a lesson we also learn from Borges's Aleph: the revelation of the whole universe can be truly unbearable for us. In the remainder of my essay, I will show how Borges draws inspiration from both Narcissus's pool and its modern counterpart in Eliot's rose-garden, rethinking the question of memory and the nature of the visionary experience itself. In view of his poem "Los espejos," where Borges muses on his deep-rooted fear of mirrors, including the one that reflects "una vaga rosa" (1974i: 814), this intertextual trajectory shapes up even more distinctly.

3. The Aleph: a non-allegorical vision of the world

A story about a revelatory moment, like Eliot's rose-garden, "El Aleph" sends us back to Dante's *La Vita Nuova* too. It begins with Borges's protagonist, his alter ego, mourning the death of his beloved, Beatriz Viterbo - a narrative that evokes Dante's



absolute devotion to the memory of Beatrice Portinari. Every year, Beatriz's birthday is a pretext to visit her house on Garay Street, where he can carefully study all her photographs. In this way, on these "aniversarios melancólicos y vanamente eróticos" (1974c: 618), "Borges" comes into the confidence of Carlos Argentino Daneri, Beatriz's cousin and a mediocre poet, who is working on a boring and pompous epic called *La Tierra*. One day, Daneri confesses that a business is attempting to demolish his house, which is crucial for the creative process: there is an "Aleph," a point in space that contains all other points, in its cellar; everything he writes is copied from this vision. Suspecting him to be mad, the narrator goes down to the cellar and gets the chance to experience the Aleph firsthand: all the objects, faces, and things appear before his eyes in an "instante gigantesco" (Borges 1974c: 625). The descent to the basement, followed by such an extraordinary insight, repeats Dante's pilgrimage in *Divina Commedia*, when he has to go through Hell and Purgatory to finally contemplate the court of Heaven in the form of the "now-always rose," with Beatrice in its heart. Although only partially reproduced, Borges's account manages to convey the overwhelming quality of this "event":

Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó... (Borges 1974c: 625)

The vision includes everything from a Persian astrolabe and a set of "cartas obscenas, increíbles, precisas que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino" (Borges 1974c: 626) to the circulation of his own blood and a sunset in Querétaro "que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala" (Borges 1974c: 625). Finally,

vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vertigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (Borges 1974c: 626).

Such a totalizing vision of the world, condensed in a tiny point, has a long history behind it. In Cicero's "Somnium Scipionis," the Roman general Scipio Aemilianus is visited by his dead grandfather, Scipio Africanus, in a prophetic dream that predicts his glorious destruction of Carthage. Protecting him from megalomania, the elder Scipio shows his successor the vast universe, in which the entire earth is a just small and insignificant dot (see Cicero 1998: 86-94). Similarly, in *A Revelation of Love*, the medieval English anchoress Julian of Norwich records how she saw "a little thing the quantity of



an haselnot, lying in the palme of my hand,” which turned out to be “all that is made” (2006: 139). Perceived as a “hazelnot,” where “not” is a pun on “nought,” the world here (both everything and nothing) prefigures Borges’s “Aleph,” which has the following quote from *Hamlet* as its epigraph: “O God I could be bounded in a nutshell, and count myself a King of infinite space” (Borges 1974c: 617). But the Aleph also has the quality of an “esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor” (Borges 1974c: 625), acting like a peculiar optical instrument. In the story’s postscript, which claims that the Aleph of Garay Street was false, Borges lists a whole series of such devices in texts as different as *One Thousand and One Nights*, Lucian of Samosata’s *Vera Historia*, Capella’s *Satyricon*, and Edmund Spenser’s *The Faerie Queene* (Borges 1974c: 627). An important source he chooses to conceal is *Le Roman de la Rose*, which claims an all-embracing nature from the introductory couplet: “Ci est le Rommant de la Rose / Oû l’art d’Amors est tote enclose” (1878: 2). Considering Jean de Meun’s alternative title “Miroir aux amoureux,” *Le Roman* is such an Aleph-like mirror that shows us *multum in parvo*.

At first glance, the little crystals in Narcissus’s pool, conceived as a *mise en abyme*, have the same marvelous properties: revealing the whole garden, so that there is “n’i a si petite chose, / Tant reposte, ne tant enclose, / Dont démonstrance n’i soit faite, / Cum s’ele iert es cristaus portraite”⁴ (De Lorris et de Meun 1878: 104), they bring the Dreamer to a supreme moment - the revelation of his Rose. Although truly impressive, the crystals’ workings are gradual, not simultaneous:

Ainsinc cum li miréors montre
 Les choses qui li sunt encontre,
 Et y voit-l’en sans couverture
 Et lor color, et lor figure;
 Tretout ausinc vous dis por voir,
 Que li cristal, sans decevoir,
 Tout l’estre du vergier accusent
 A ceus qui dedens l’iaue musent:
 Car tous jours quelque part qu’il soient,
 L’une moitié du vergier voient;
 Et s’il se torment maintenant,
 Pueent véoir le remenant.⁵ (De Lorris et de Meun 1878: 104)

⁴ “there is nothing so small, so secret, or so hidden that is not displayed there, as if it were etched in the crystal” (De Lorris and de Meun 1994: 25)

⁵ “Just as things placed in front of a mirror are reflected in it, and their appearance and colour are seen quite plainly, exactly so, I assure you, does the crystal truly disclose the whole of the garden to him who gazes into the water. For whichever side he is on, he can always see half of the garden, and by turning he is at once able to see the remainder.” (De Lorris and de Meun 1994: 24-25)

In the second part of *Le Roman*, closer to the end, this fact prompts Jean de Meun to dismiss the pool in de Lorris's version as misleading:

Au fons, ce dist, a cristaulx doubles,
Que li solaus, qui n'est pas troubles,
Fait luire quant ses rais I giete,
Si cler que cis qui les aguiete,
Voit tous jors la moitié des choses
Qui sunt en cel Jardin encloses:
Et puet le remanant véoir,
S'il se vuet d'autre part séoir,
Tant sunt clers, tant sunt vertueus;
Certes ains sunt troble et nueus.
Quant li solaus ses rais i lance,
De toutes les choses ensemble?
Par foi qu'il ne puéent, ce semble,
Por l'oscurté qui les obnuble...⁶ (1879: 282-4)

In contrast, the real spring is "utterly lovely" (1994: 315), with an incandescent carbuncle sparkling in its waters. This amazing stone doesn't need any source of light; by emitting rays on its own, it replaces the sun in the park and creates the everlasting day that is "[s]ans fin et sans commencement, / Et se tient en un point de gré"⁷ (1879: 290). On top of that, those who turn towards the spring and look at their own faces can

Tous jors de quelque part qu'il soient,
Toutes les choses du parc voient,
Et les congnoissent proprement,
Et eus-méismes ensement;
Et puis que là se sunt véu,
Jamès ne seront décéu
De nule chose qui puist ester,
Tant i deviennent sage mestre.⁸ (1879: 290)

⁶ "At the bottom, he says, are two crystals of such power and radiance that when the rays of the unclouded sun fall upon them, they shine so brightly that anyone looking at them can always see half of the things that are enclosed in the garden, and can see the remainder by stationing himself on the other side. But it is certain that they are cloudy and murky. Why, when the sun's rays fall upon them, do they not reveal everything at once? By my faith, it seems to me that they cannot, because of the gloom that shadows them." (1994: 314-5)

⁷ "[has] neither ending nor beginning and of its own accord remains fixed at one particular point" (1994: 316)

⁸ "see, and rightly to understand, all the things in the part and themselves as well. Once they have seen themselves there, they become such wise masters that nothing that exists will ever be able to deceive them" (1994: 316)



The Aleph, capable of reflecting everything at once, appears to be the immediate descendant of de Meun's carbuncle rather than of de Lorris's crystals. Yet Borges wouldn't be Borges if he didn't complicate this intertextual game. Modeled on what de Meun calls "the real spring," the Aleph of Garay Street ends up being declared false, a situation not very different from what happens to the pool of Narcissus from the first half of *Le Roman*. Playful with the notions of true and false visionary experiences, the Argentine author makes the boundary even more fluid. In spite of this inherent ambiguity, a careful analysis of the Narcissus pool scene can lay bare whose rendering, de Lorris's or de Meun's, Borges himself privileged.

Claire Nouvet has astutely argued that the crystalline speculum from the first half of *Le Roman* functions as a "highly inventive apparatus," which allegorizes the mirror of allegory and "retroactively defines perception itself as thoroughly allegorical" (2000: 357). According to her explanation, even though this mirror claims to disclose everything around it, it refracts solar light into different colors, where "colors" stand for "rhetorical tropes that allegory uses in order to veil its meaning" (Nouvet 2000: 362). Even the gradual unfolding of the garden illustrates the idea that allegory always develops in time, temporalizing – as she says after St. Augustine – "that which should be apprehended all at once" (Nouvet 2000: 267). But why, asks Nouvet, must the Dreamer contemplate in a mirror the garden that he has already seen with his naked eye? Here is her answer: "The speculum of the pool mirrors the mediation of his own previous 'naked' vision. The truth that the mirror 'reveals' is that, when the lover saw the garden with his naked eye, he was already seeing '*per speculum*,' that is, through the speculum of allegory" (Nouvet 2000: 367). It follows that Jean de Meun's "perfected" version of Narcissus's pool is just the opposite, a sort of non-allegorical mirror, and so is the Aleph. Borges underscores its ineffability and synchronic character, which can never be communicated because language itself is successive. What we gather from this visionary account is the view of a hyperreal world, even if it is recorded after the fact: the narrator sees all things, both huge and minuscule, in full detail, ranging from the teeming sea and the multitudes of America to Beatriz's rotted bones and every living ant. He even sees the Aleph from every point and angle as well as his own face and the face of his reader. Highly metatextual, such a reflection is still not allegorical, a difference that can be better understood through Borges's earlier text "Funes el memorioso" (1942).

In this short story, the narrator – another alter ego for Borges – recalls how he met Ireneo Funes, a Uruguayan boy with a prodigious, infallible memory: incapable of generalities, he remembered every individual entity in its absolute uniqueness, from the shape of each cloud to every grape that had been pressed into wine, with all the stalks and tendrils of its vineyard. Since he could perceive every crack in the wall, no matter



how small, he was deprived of sleep. “Dormir,” Borges writes, “es distraerse del mundo” (1974g: 490). Although the young man accurately captured every object or perception, the narrator suspected that he was unable to form coherent thoughts, because “[p]ensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (Borges 1974g: 490). In 1889, at the age of 21, he died of pulmonary congestion.

Read from a comparative perspective, the Aleph is a momentary and visual representation of Funes’s all-encompassing memory. Borges himself invites such a parallel since both narrators use similar terms to confess the impossible task of expressing their experiences through words:

Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Este (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. . . . El estilo indirecto es remote y débil; yo sé que sacrifique la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche. (“Funes el memorioso”, Borges 1974g: 488)

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi termerosa memoria apenas abarca? (“El Aleph”, Borges 1974c: 624)

In both cases, we realize that, to quote Eliot once again, “human kind / Cannot bear very much reality” (1971a: 14). Not only serious parables about infinity – whether of space, memory, or time –, the two stories are also parodies that have a specific philosophical doctrine as their target. Jon Stewart (1996: 68-86) shows that “Funes el memorioso” represents Borges’s refutation of nominalism, the view that universals and abstract objects are mere labels or names without an actual ontological existence. To use Borges’s own example, nominalists believe that the concept “dog” can’t account for all the individual dogs on the planet because each of them is absolutely unique. Funes’s “inútil catálogo mental” (Borges 1974g: 489), which makes room for all such particulars, represents a caricature of this philosophy. On closer inspection, Borges himself makes his critique of nominalism explicit when he says that the Uruguayan genius was “casi incapaz de ideas generales, platónicas” (Borges 1974g: 490). Although Stewart doesn’t go as far as the discussion of Borges’s 1949 essay “De las alegorías a las novelas,” such a reading will strengthen his argument and even push it one step further.

In this text, Borges begins by saying that, for all of us, allegory is an aesthetic mistake. It seemed “alguna vez encantador,” he asserts, giving a parenthetical mention of *Le Roman de la Rose*, but “ahora es intolerable. Sentimos que, además de intolerable, es estúpido y frívolo” (1974a: 745). In fact, his comment is secretly rewriting C. S. Lewis’s



chapter on *Le Roman* in his *Allegory of Love*, a 1936 book that sparked new interest in the poem. In the first paragraph, Lewis says:

The allegorical love poem, as I confessed at the outset, makes little natural appeal to a modern reader. It is foreign to us not only in its sentiment but also, and more radically, in its form. In order to read it justly – to give the poet his chance, and with him to give most of the literature of the fifteenth century *its* chance – it was necessary to ‘remount the stream of time.’ (1959: 112)

A fierce adversary of presentism, Borges follows this advice and delves deep into history to explain the obsolescence of allegorical art. In light of Coleridge’s observation that all men are born either Platonists or Aristotelians, he speaks of a never-ending antagonism between them across latitudes and epochs; the first kind are realists, used to thinking in abstract categories, whereas the latter are nominalists. Since allegory is a “fábula de abstracciones” (Borges 1974a: 746), the whole of allegorical literature derived from such a Platonic outlook, which defined the medieval mentality (if there is such a thing as a unified “medieval mentality” at all): “Tratemos de entender, sin embargo, que para los hombres de la Edad Media lo sustantivo no eran los hombres sino la humanidad, no los individuos sino la especie, no las especies sino el género, no los géneros sino Dios” (Borges 1974a: 746). Little by little, nominalism has replaced Platonic realism, so that today no one declares himself a nominalist because no one is anything else: the novel, the product of this transition, has left no space for allegory. At first glance, Borges seems to poke fun at the allegorical method, writing it off as old-fashioned, yet it is important to keep in mind that, in fact, the genre he always resisted was the novel. Contrary to what he explicitly postulates, there is a longing for the lost allegorical art because Borges himself is a Platonist at heart.

Like Funes’s memory, the *Aleph* represents the author’s hyperbolic illustration of the nominalist doctrine; all the more so if we take into consideration that the world-containing object is named for the first letter of the Hebrew alphabet: it is the name of naming itself. As Borges clarifies, “[p]ara la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior” (1974c: 627). But it is Platonism, not nominalism, that conceives our world as a reflection of the higher order. Nominalism rejects any transcendental frame of reference: “el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios” (Borges 1974a: 745). In his 1958 poem “El Golem,” Borges mentions Plato’s *Cratylus* to talk about names as archetypes of things: “En la letras de *rosa* está la rosa/Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*” (1972a: 110). He believes in the existence of some Name encoding God’s essence, which had been accessible to Adam in the garden of Eden before the Fall. Retelling the legend



of how Rabbi Judah Loew made the Golem, a mere “simulacrum” of God’s creation through the Word, Borges draws our attention to the limitations of the human-created system of language and signs. Though the Golem is as fake as the Aleph, Borges never stops pining for the lost Name, whose exact syllables and letters could frame God’s Omnipotence (1972a: 110-111).

A nominalist revelation, the Aleph of Garay Street is false because it reflects only what is visible and “real” in a purely empiricist sense. Stripping reality of deep spiritual layers, it can produce only third-rate texts in Daneri’s style. It’s not a matter of chance that, after the experience, the narrator struggles with insomnia for a couple of days. With no sleep, he can’t see any dreams, and therefore loses access to the invisible world beyond our everyday perception; the apparent richness he witnesses leaves him impoverished. When analyzed more closely, dreams are also a form of allegory: they aim to unveil something in a veiled way. As we’re told in the first paragraph of *Le Roman*, “[c]ar li plusors songent de nuitz / Maintes choses couvertelement / Que l’en voit puis apertement”⁹ (1878: 2). Thus, the Aleph blocks vision rather than triggering it. The only salvation lies in forgetfulness, which has a special role to play in Borges’s story.

4. Forgetting the Rose

Having seen the mysterious Aleph, the narrator was afraid that nothing would ever surprise him again. Happily, as he claims, after a few sleepless nights he was visited by oblivion, which liberated him from Funes’s fate. Not only did he lose the full memory of the Aleph, but he also failed to recall Beatriz’s features. The last sentence says: “Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz” (1974c: 628). It is not hard to observe that Beatriz is the equivalent of the Aleph; what the latter is for Daneri, the former is for “Borges”: an incurable obsession. At the beginning of the story, the narrator confesses that the fact of Beatriz’s death pained him because “vasto universo ya apartaba de ella” (1974c: 617). To counteract the constantly renewing force of the universe, he decides to commit himself to remembering her. For him, “to remember” means to raise a monument, to “freeze” time. That’s why, upon visiting her house, he never misses the chance to study her photographs, trying to imprint every little detail upon the wax tablet of his memory. The reason for his interest in the Aleph is also inseparable from Beatriz, as Daneri easily guesses: “Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con *todas* las imágenes de Beatriz” (1974c: 624). Given such absolute devotion, why does “Borges” calmly accept the destruction of the house and the gradual forgetting of Beatriz’s face? In this attitude, the

⁹ “many people dream many things secretly, at night, which are later seen openly” (1994: 3)



Argentine writer radically departs from T.S. Eliot, who can only long for the irrecoverable moment of the rose-garden.

Perhaps the non-allegorical mirror of the Aleph taught him that true memory is inconceivable without forgetting. Albeit Borges speaks of “la trágica erosión de los años” (1974c: 628), the ability to forget comes as a great relief here. With the face of his beloved becoming an abstraction – or, in other words, an allegory – he can play with it at will. Across many epochs, philosophers have tended to link memory with imagination. One might think of Bartholomeus Anglicus, who in the Book 3 (chapter 10) of his compendium *De proprietatibus rerum* calls “memorativa” a virtue of the mind that “holdiþ and kepiþ in þe tresour of mynde þingis þat beþ apprehendid and iknowe bi þe yaginatif and *racio*”¹⁰ (1975: 98). Similarly, the narrator realizes that, instead of being static, memory should be shapeshifting and inventive; only this way it can defy death. But there is something more than that. Borges had always been worried about his failing vision, a health issue that ran in the family. As forgetting the look of a face is a classical trope of loss after the death of the beloved, there is a strong bond between oblivion and blindness, from both autobiographical and literary perspectives. If Borges the lover looked into Narcissus’s pool and glimpsed his Beatriz, she wouldn’t be the same flower that de Lorris’s and de Meun’s dreamer had seen. Faceless in a productive sense, she could be everything at once: the purely erotic rose from *Le Roman*, the erotic and mystical Rose from Dante’s *Paradiso*, Eliot’s Rose refined by fire, and the endless Rose that appears before the “dead eyes” of Attar and Milton in Borges’s poetry. Singular and plural at the same time, like Goethe’s idea of “das Ewig-Weibliche” (eternal feminine), she is the *real* Aleph that Borges, in spite of his creeping blindness, could see in his mind’s eye. Not just Beatriz the woman, whom he hopelessly wooed all his life, but also her most ideal representations that go beyond any earthly desires and the destructive powers of time, guilty of transforming her once tempting flesh into a handful of rotted dust and bones.

Ultimately, what Borges implies about memory can be extended to literary tradition as well. The point is not to be as faithful as possible, raising a monument for worship, but to make it dynamic, to deliberately unlearn and forget. Open about H.G. Wells’s influence on him, especially when it comes to the short story “The Crystal Egg,” Borges asserts that he owes his “Aleph” to “una *vaga memoria* de esas páginas” (Borges 1984: 11-12, my emphasis). Similarly, his misquotation of Eliot’s verse “Came Christ, the tiger,” which he wrongly assumed to be from *Four Quartets*, betrays more creative potential than an accurate citation would do. And *Le Roman* itself, intolerable because of its unbridled, overwhelming eloquence, can be approached only when you forget most of it, which is why the following generations tend to reduce this medieval poem to the image

¹⁰ “holds and keeps in the treasure of the mind things that are apprehended and known by imagination and reason” (my translation)



of the rose garden with a magical pool in it. In Harold Bloom's terms, tradition is "a map of misreading" (see Bloom 1975), and the visionary paths that we've seen intersecting in the garden are essentially forgotten paths. As Eliot put it in "Little Gidding": "We shall not cease from exploration / And the end of our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time" (1971b: 59). A tireless explorer who believed in both novelty and repetition, Borges himself couldn't agree more.

BIBLIOGRAPHY

- Alazraki, Jaime. «Borges and the Kabbalah.» *TriQuarterly* 25 (1972): 240-267. Web. 1 Jun. 2024.
- Anglicus, Bartholomeus. *On the Properties of Things*. Translated by John Trevisa. Vol. 1. London: Oxford University Press, 1975. 118. Print.
- Barnstone, Willis (ed.). «But I Prefer Dreaming» (interview). *Borges at Eighty: Conversations*. Indiana University Press, 1982. 79-89. Print.
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975. Print.
- Borges, Jorge Luis. «El Golem.» *Selected poems 1923-1967*. Edited, with an introduction and notes by Norman Thomas di Giovanni. New York: Delacorte Press/Seymour Lawrence, 1972a. 110-115. Print.
- Borges, Jorge Luis. «La rosa.» *Selected poems 1923-1967*. Edited, with an introduction and notes by Norman Thomas di Giovanni. New York: Delacorte Press/Seymour Lawrence, 1972b. 254. Print.
- . «Una rosa y Milton.» *Selected poems 1923-1967*. Edited, with an introduction and notes by Norman Thomas di Giovanni. New York: Delacorte Press/Seymour Lawrence, 1972c. 144. Print.
- . «De las alegorías a las novelas." *Obras completas: 1923-1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frias. Buenos Aires: Emecé editores, 1974a. 744-746. Impreso.
- . «El acercamiento a Almotásim." *Obras completas: 1923-1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frias. Buenos Aires: Emecé editores, 1974b. 414-419. Impreso.
- . «El Aleph.» *Obras completas: 1923-1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frias. Buenos Aires: Emecé editores, 1974c. 617-628. Impreso.
- . «El escritor argentino y la tradición.» *Obras completas: 1923-1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frias. Buenos Aires: Emecé editores, 1974d. 267-274. Impreso.



- . «El jardín de senderos que se bifurcan.» *Obras completas: 1923-1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frias. Buenos Aires: Emecé editores, 1974e. 472-480. Impreso.
 - . «El Zahir.» *Obras completas: 1923-1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frias. Buenos Aires: Emecé editores, 1974f. 589-595. Impreso.
 - . «Funes el memorioso.» *Obras completas: 1923-1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frias. Buenos Aires: Emecé editores, 1974g. 485-490. Impreso.
 - . «Kafka y sus precursores.» *Obras completas: 1923-1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frias. Buenos Aires: Emecé editores, 1974h. 710-712. Impreso.
 - . «Los espejos.» *Obras completas: 1923-1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frias. Buenos Aires: Emecé editores, 1974i. 814-815. Impreso.
 - . «La rosa profunda.» *The Gold of the Tigers*. New York: E. P. Dutton, 1977. 92. Print.
 - . «Prólogo.» H. G. Wells. *La Puerta en el muro*. Madrid: Ediciones Siruela, 1984. 9-12. Impreso.
 - . «La rosa de Paracelso.» *Obras completas: 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé editores, 1989. 389-392. Impreso.
 - . «Class 7: The Two Books Written by God. The Anglo-Saxon Beastiary. Riddles. 'The Grave.' The Battle of Hastings.» *Professor Borges: A Course on English Literature*. Edited by Martín Arias and Martín Hadis. New York: A New Directions Books, 2013. 57-70. Print.
- Cicero. «The Dream of Scipio.» *The Republic and The Laws*. Translated by Niall Rudd. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998. 86-94. Print.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2003. Print.
- De Lorris, Guillaume, and Jean de Meun. *Le Roman de la Rose*. Édition accompagnée d'une traduction en vers par Pierre Marteau [Jules Croissandeau]. Tome I. Orléans: H. Herluison, 1878. Impression.
- . *Le Roman de la Rose*. Édition accompagnée d'une traduction en vers par Pierre Marteau [Jules Croissandeau]. Tome IV. Paris: Paul Daffis, 1879. Impression.
 - . *The Romance of the Rose*. Translated by Frances Horgan. Oxford, New York: Oxford University Press, 1994. Print.
- Eliot, Thomas Stearns. «Burnt Norton.» *Four Quartets*. The centenary edition. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971a. 13-20. Print.
- . «Little Gidding.» *Four Quartets*. The centenary edition. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971b. 49-59. Print.
- Gardner, Helen. *The Composition of "Four Quartets"*. London and Boston: Faber and Faber, 1978. Print.

- Julian of Norwich. *The Writings of Julian of Norwich: "A Vision Showed to a Devout Woman" and "A Revelation of Love."* Edited by Nicholas Watson and Jacqueline Jenkins. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2006. 121-381. Print.
- Lewis, Clive Staples. «The Romance of the Rose.» *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. London: Oxford University Press, 1959. 112-156. Print.
- López-Baralt, Luce. «Islamic Themes.» *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Edited by Edwin Williamson. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 68-80. Print.
- Mallarmé, Stéphane. «Toast funèbre.» *Poésies*. 8th edition. Paris: Nouvelle Revue Française, 1914. 83-86. Print.
- Nouvet, Claire. «An Allegorical Mirror: The Pool of Narcissus in Guillaume de Lorris' *Romance of the Rose*.» *Romanic Review* 91.4 (2000): 353-74. Web. 31 May. 2024.
- Reibetanz, Julia Maniates. *A reading of Eliot's "Four Quartets"*. Ann Arbor: UMI Search Press, 1983. Print.
- Stewart, Jon. «Borges' Refutation of Nominalism in 'Funes El Memorioso.'» *Variaciones Borges* 2.2 (1996): 68-86. Web. 31 May. 2024.
- Unger, Leonard. *T.S. Eliot: Moments and Patterns*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966. Print.
- Venegas, José Luis. «Eliot, Borges, Tradition, and Irony.» *Symposium (Syracuse)* 59.4 (2006): 237-255. Web. 1 Jun. 2024.
- Wagner, Robert. D. «The Meaning of Eliot's Rose-Garden.» *PMLA* 69.1 (1954): 22-33. Web. 31 May. 2024.
- Wells, Herbert George. «The Door in the Wall.» *The Door in the Wall and Other Stories*. Boston: David R. Godine, 1980. 5-24. Print.
- Wilson, Jason. «The late poetry (1960-1985).» *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Edited by Edwin Williamson. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 186-200. Print.

Fecha de recepción: 2 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 26 de septiembre de 2024



UDC: 821.112.2(436).09 Kafka F.: 821.134.2(82).09 Borhes H. L.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2024.8.2.8>

Efraín Kristal¹ 
UCLA
United States of America

KAFKA AND BORGES IN THE “THE SECRET MIRACLE”

Abstract

The centerpiece of this essay is an analysis of Jorge Luis Borges’ “The Secret Miracle,” set in Prague during the first few days of Czechoslovakia’s occupation by the Nazis. I argue that the protagonist of the story is a fictional amalgam of Kafka’s biography and Borges’ own; and that Borges’ creative process draws on his literary engagements with Kafka, including his assimilation of the *Book of Job* through the prism of Kafka. The essay begins with a synopsis of Borges’s views on Kafka, which changed over the years; and it explores the historical circumstances in Europe and Argentina that inspired the story. Notwithstanding the astute borrowings from Kafka’s writings and biography, Borges’s story ends with a decisively Borgesian turn: his own denouement to a literary theme he shares with Kafka, namely, the punishment of the guiltless.

Keywords: Jorge Luis Borges, Franz Kafka, the *Book of Job*, Max Brod, Ambrose Bierce.


KAFKA Y BORGES EN «EL MILAGRO SECRETO»

Resumen

El eje principal de este ensayo es un análisis de “El milagro secreto” de Jorge Luis Borges, un relato ambientado en Praga durante los primeros días de la ocupación nazi de Checoslovaquia. Sostengo que el protagonista del relato es una amalgama ficticia de la biografía de Kafka con la del propio Borges, y que su proceso creativo se nutre de sus meditaciones y lecturas de Kafka, entre ellas su asimilación del *Libro de Job* por el prisma de Kafka. El ensayo comienza con una sinopsis de las opiniones de Borges sobre Kafka, que cambiaron con el paso del tiempo, y discute las circunstancias históricas en Europa y Argentina que inspiraron el relato. No obstante, los elementos compartidos, y sus astutos préstamos de la obra y biografía de Kafka, el relato de Borges concluye con un giro decididamente borgiano: su propia resolución a un tema literario que comparte con Kafka, el tema del castigo de los inocentes.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, Franz Kafka, el *Libro de Job*, Max Brod, Ambrose Bierce.

¹ kristal@ucla.edu

ORCID iD: Efraín Kristal  <https://orcid.org/0009-0007-8218-6919>



When Jorge Luis Borges began writing about Franz Kafka in 1935, he praised Kafka's originality with reservations.² In "Nightmares and Kafka," Borges calls Kafka the father of an original approach to literature that transposes the climate of a nightmare to a work of narrative fiction predicated on "the fear of a half-awoken mind that knows it is trafficking with ghosts and not with realities."³ (Borges 2011a: 100). But he adds the caveat that little more can be gained from Kafka's fables than the delight of experiencing this peculiar kind of literary hallucination, and cautions against reading Kafka's nightmares as symbols or allegories calling for decipherment or interpretation, citing Freud's approach to dream analysis as an example of a misleading way to make sense of Kafka's tales. Notwithstanding his reservations, or the anxiety of influence he likely felt with his oeuvre, Borges was an admiring, assiduous reader, translator and promoter of Kafka's works. His engagements with Kafka were to have a clear impact in the creation of several of his own signature tales, not to mention his short fictional prose pieces that cover similar ground as Kafka's parables.⁴

From 1935 onwards, references to Kafka appear assiduously in his writings. In 1938 Borges wrote an essay protesting Kafka's exclusion from literary histories in Nazi Germany, and a prologue to the first Argentine edition of *The Metamorphosis* that includes other short pieces by Kafka. Borges is listed as editor and translator of the entire volume, but some literary critics have contested his authorship of the translation.⁵ In Borges'

² For a reliable synthesis of Borges' encounters with Kafka, see the third chapter of Sarah Roger's *Borges and Kafka. Sons and Writers* (Roger 2017), the most thoughtful comprehensive account of Borges' engagements with Kafka.

³ "el temor de la mente semidespierta que sabe que trafica con fantasmas y no con realidades"

Note: all translations from original texts cited in Spanish in the footnotes are my own when an English version appears in the body of the text.

⁴ See Sarah Roger's two chapters of the repercussions of Kafka in Borges' signature tales (Roger 2017: 67-112).

⁵ A 1925 Spanish translation of *The Metamorphosis* published in the *Revista de Occidente*, was widely attributed to Borges because he published the same translation in 1938 in a book along with eight other short pieces by Kafka. The volume titled *La metamorfosis* attributes the selection and all of the translations to him. In a 1974 interview with Fernando Sorrentino (Sorrentino 1996: 137), Borges denied that he translated *The Metamorphosis*. Subsequently some critics concluded Borges was not the translator of the 1925 translation reissued in 1938, and some of their arguments are worth considering; but no one has identified the presumptive translator of the work, if it was not Borges. In other interviews and articles published after 1974 Borges acknowledged he translated the book, and offered reasons why he was not pleased with it. See for example Borges 2011b: 209. The attribution of the translation to Borges is not unreasonable. Borges contributed to the *Revista de Occidente* shortly before it printed the translation; and names of translators did not appear as a matter of course in the journal. Borges may have rejected the translation because its language



prologue, he moves beyond the view that Kafka is primarily “a writer of nightmares,”⁶ pointing out that after 1914 Kafka’s works are informed by “the pressures of the war”⁷ (Borges 1976: 9), and that another one of Kafka’s literary virtues is “the invention of intolerable situations”⁸ (Borges 1976: 11). That being said, his praise continued to be qualified.

In his prologue to *The Metamorphosis*, and elsewhere, Borges argued that Kafka’s plots are akin to the logic of Zeno’s paradoxes; Kafka’s main character type is an individual, lacking psychological depth, who won’t achieve their objectives, just as Zeno’s Achilles won’t overcome Zeno’s tortoise in a race, if the tortoise is granted a head start. In “Kafka and his Precursors,” Borges turned this thought on its head, arguing that Zeno’s paradoxes can be read as Kafkaesque. In the 1930s Borges described Kafka’s plots as “terribly simple”⁹ (Borges 1996b: 306), with deferments and postponements that don’t come to closure, but he appreciated them all the same as literary explorations of infinity. While he found it monotonous that Kafka’s protagonists were invariably individuals of lower ranks in hierarchical orders, the situations he invented for them were not uninteresting, even though his novels tested the patience of his readers. After all, it only takes a few pages to flesh out conceits that drag on and on: it only takes a couple of pages to realize that Joseph K. will never know why he is being tried in *The Trial*, or that the purported land surveyor from *The Castle* will never enter the castle:

There is only one man in Kafka’s oeuvre: the *homo domesticus* [...] desirous of a place, even a very humble one, in any Order; in the universe in a ministry, in an insane asylum, in jail. The basic plot and the climate are essential, but not the development of the storyline or of psychological depth. This is why his stories are better than his novels.¹⁰ (Borges 1976: 11-12)

In a passing comment, Borges went so far as to call Kafka a nihilist (Borges 1999a: 259), perhaps because he thought there was no room for meaning in the simplicity of his unbearable situations, or in stories whose predictable mechanical form can be reduced to the paradoxes of presocratic philosophers. Borges was at first skeptical of theological

corresponds to the grammar and vocabulary conventions of Spanish from Spain, and not from the Spanish from Argentina.

⁶ “un escritor de pesadillas”

⁷ “la opresión de la guerra”

⁸ “la invención de situaciones intolerables”

⁹ “de una terrible simplicidad”

¹⁰ “Hombres, no hay más que uno en su obra: el *homo domesticus* [...] ganoso de un lugar, siquiera humildísimo en un Orden cualquiera; en el universo, en un ministerio, en un asilo de lunáticos, en la cárcel. El argumento y el ambiente son lo esencial; no las evoluciones de la fábula ni la penetración psicológica. De ahí la primacía de sus cuentos sobre sus novelas.”



interpretations of Kafka's works, as attempts to identify misleading profundities in works in which they are beside the point: "some have attempted theological interpretations of Kafka. While not completely arbitrary, these efforts are not that useful."¹¹ (Borges 1976: 11)

By the end of World War II, Borges recognized human dimensions in Kafka's writings that cannot be characterized as nihilistic, most notably in his literary exploration of "the unbearable, tragic solitude of the individual who lacks even the lowliest place in the order of the universe" (Borges 1999d: 310). In time, the caveats and reservations receded, culminating in Borges' judgement that Kafka was of unparalleled significance for 20th century literature: "Kafka is the great classic writer of our strange and tormented century"¹² (Borges 1996a: 454). He offered several apologies for his earlier misgivings, including this one:

I will never forget my first reading of Kafka in 1917 in a certain publication that lionized its own modernity. Its editors—who didn't always lack talent—were dedicated to the abolition of punctuation, the abolition of capital letters, the abolition of rhyme, the alarming simulation of metaphor, the abuse of compound words, and other tasks appropriate to youth at the time and perhaps to youth at any time. Amidst the clatter of type, a fable signed by one Franz Kafka seemed inexplicably insipid to my young reader's docility. After all these years I dare to confess my unpardonable lack of literary sensitivity: I had seen, without noticing it, a revelation. (Borges 1999c: 502)

Toward the end of his life, Borges revisited his essay on Kafka's literary nightmares, connecting them to the nightmares of our times: "Kafka could only dream nightmares, which he knew reality supplies" (Borges 1999c: 501). He also called Kafka prophetic, anticipating practices of authoritarian states: "Kafka was prophetic. The man imprisoned by an order, the man against the state, were among his central themes."¹³ (Borges 2011b: 209) Borges' assessment was in line with that of many others, including Walter Benjamin, Bertolt Brecht, or George Steiner, who read Kafka's *The Trial* as a prophetic work in light of the advent of Stalinism and Nazism: "the arrest of Joseph K., the opaque tribunals, his literally bestial death, are the alphabet of our totalitarian politics" (Steiner 1999: 239).

If Borges once cautioned against theological interpretations of Kafka, in the last decade of his life he changed his mind. Arguing that theological ideas belong to Kafka's

¹¹ "Se han esbozado interpretaciones teológicas de su obra. No son arbitrarias [...] pero tampoco son muy útiles."

¹² "Kafka es el gran escritor clásico de nuestro atormentado siglo."

¹³ "Y cuando Kafka hace referencias es profético. El hombre que está aprisionado por un orden, el hombre contra el Estado, ese fue uno de sus temas preferidos."



literary world, he wrote “one can define Kafka’s work as a parable or a series of parables whose theme is the moral relationship of the individual with God and with His incomprehensible universe” (Borges 1999c: 501). It took decades for Borges to express these views in his literary essays, but his literary imagination was ahead of his literary criticism: his mature assessments of Kafka are exemplified in “The Secret Miracle,” published in 1943. Indeed, there is no better commentary on this signature tale than Borges’ own observations regarding Kafka’s theological resonances, or his prophetic dimension regarding the nightmares of the 20th century. Borges’ “The Secret Miracle,” can be read as a nightmare “that reality engenders” inspired by the historical nightmare of the Nazi occupation of Prague. And Borges’ protagonist, Jaromir Hladík, engages in a dialogue with “God and with His incomprehensible universe” when he prays for a “secret miracle” granted to him as he is about to be executed by a firing squad. His “miracle” entails the opportunity to finish a play called *The Enemies*, a work of literature that was not meant for posterity, or to please God: “he did not work for posterity, nor did he work for God, whose literary preferences were largely unknown to him” (Borges, 1998b: 162). It does not matter to him if his play has any literary merit (“he never asked himself if it was banal or admirable” [Borges 1998b: 160]), but he thinks that working on it may grant him “the possibility of rescuing (albeit symbolically) that which was fundamental to his life” (Borges 1998b: 160). In a dream he asks God for the time he needs “to complete that play that can justify me and justify Thee as well” (Borges, 1998b: 160).

Even if it takes place in the confines of a dream, Hladík’s contention that God would be justified if he were able to justify his own life, is the stuff of hubris. And yet it is also a way of expressing hope for some kind of redeeming grace for himself, while coping with an intolerable situation, of which he is a victim, involving the punishment of the guiltless. The theological notion of “justification” in “The Secret Miracle” has antecedents in the *Book of Job*, which Borges called “one of the essential books for humanity”¹⁴ precisely because it addresses “the idea of God as unfathomable”¹⁵ (Borges 1989c: 216). In the biblical narrative Job is described as a righteous man, and in Hebrew the notion of righteousness is related to the notion of “justification,” in the theological sense in which the word is used in Hladík’s conversation with God. Righteous Job remains righteous to the extent that he is unwilling to deny his God when deprived of health, family and fortune. But he feels unshakably *justified* protesting his fate, and *justified* in his conviction that he has done nothing wrong to deserve his punishments, against the claims of his neighbors who insist he must be guilty of something to have provoked the wrath of God. Job’s neighbors are incapable of distinguishing the punishment of the guilty from the punishment of the guiltless. As such they are incapable of grasping the theological issues

¹⁴ “[uno] de los libros esenciales de la humanidad”

¹⁵ “Dios está más allá de todos los juicios humanos”



with which Job is grappling, namely, his attempt to understand the punishment of the guiltless, and by implication, the problem of evil. In the *Book of Job*, the question remains unanswered, underscoring the human inability to make sense of the universe, as well as related theological quandaries involving the disproportion between human and Divine understanding. The biblical Job and Borges' Hladík both experience this disproportion, even if they respond to it in different ways.

It is worth noting that in the original publication of the story Borges included an epigraph from a theological work, in which theologian and philosopher John Henry Newman discusses the fable of a monk who is detained "by the song of a bird for three hundred years, which to his consciousness passed as only one hour" (Newman 1903: 502). Borges wisely removed the epigraph, when he published the story in *Ficciones* (1944), one year later, because Newman discusses this fable in the larger context of a meditation on how eternity may be experienced by sinners. The epigraph could confound readers familiar with Newman's book who might take it as a way of hinting that Hladík may not be innocent, and this suggestion would be at cross-purposes with the story about the punishment of a guiltless man. Borges exchanged the epigraph of the original publication with a quotation from the *Qur'an*, in which, thanks to God's intervention, one hundred years of time is experienced as no more than one day by an individual who has a dialogue with God. Rather than using a quotation that might be wrongly interpreted as a meditation on sin and time, the definitive epigraph is consistent with the theological underpinnings of Borges' story, and it prefigures its protagonist's appeal to God, another commonality between the *Book of Job* and Borges' story. In their despair Job and Hladík make pleas to God for a respite before their inevitable doom. In a minor passage, Job imagines a conversation he might have with God, in which he requests a moment of happiness before his death, one that does not involve any action from God, other than to leave him alone or in peace, if only for a little while: "Let me be, that I may be happy for a moment, before I depart to a land of gloom, a land of deep darkness, never to return, a land of gathering shadows and deepening darkness" (*Job* 10: 21-23, *New English Bible*).

The *Book of Job* mattered to Borges, and it also matters to the literary criticism of Franz Kafka, including Max Brod's Kafka biography, which Borges consulted. Brod, who was Kafka's literary executor, argues that "the final conclusion arrived at in Job as in Kafka is the confirmation of the fact that the yardstick by which man works is not that by which measurements are taken in the world of the Absolute" (Brod 1997: 176). Brod also points out that "Kafka disputes with God as Job once did" (Brod 1997: 172). The disproportion between human and Divine understanding that Brod considers central to Kafka, in situations perceived as incomprehensible and unfair, even if the unfairness is the product of evil perpetrated by humans, is just as central to "The Secret Miracle." Kafka's Job-like characters and Borges' Hladík are guiltless. Their fate upsets them, and they can't justify it, but they do not blaspheme, as Job's wife would like her husband to



do to protest his treatment by God, and none of them give up. They all try to find solutions to deal with the contingencies they are facing, even as they are attempting to cope with a universe they don't fully grasp, but unlike Job they are not necessarily righteous, pious or even observant; they have personal weaknesses and flaws, which make them closer to each other than to their biblical antecedent.

In Borges' story, the fantastic circumstances that allow for a meaningful albeit secret respite from the tragic historical circumstances that will end his life allow an individual to experience the comfort of a private literary joy, of the kind Kafka mentions when discussing the miseries of life and the compensations of literature, with metaphors that come from criminal trials, incarcerations and executions, as in the following entries from his diaries:

If I am condemned, then I am not only condemned to die, but also condemned to struggle until I die. (Kafka 1965: 161)

The strange, mysterious, perhaps dangerous, perhaps saving comfort that there is in writing: it is a leap out of murderer's row. (Kafka 1965: 212)

Borges published "The Secret Miracle" in 1943, as World War II was in its fourth year, but the story is set in 1939, before the Nazi invasion of Poland, at the time when Hitler's armies broke international accords that ceded the Sudetenland to Germany, annexing the entire former Czechoslovakia with impunity. The story begins in March 14, with the Nazi occupation of Prague, and ends two weeks later, on March 29, 1939, with the execution of its protagonist. The Argentine public that read the story in February 1943 in the literary journal *Sur*, was aware of the publication's stance against Nazism, as editor in chief Victoria Ocampo and other members of its board, including Borges, had published editorials and special issues to condemn the political and military objectives of authoritarian regimes and the local support for them in neutral Argentina, and they had deplored the invasions of Czechoslovakia and Poland. In January 1943, one month before "The Secret Miracle" appeared in *Sur*'s February edition, the journal published a chilling report on Hitler's call for the total extermination of Eastern European Jewry, after Nazi propaganda cast responsibility on Jews for the defeat of German forces on the Russian front:

Hitler has ordered the total extermination of Eastern European Jews in countries occupied by Nazi Germany, and Jews are presently being transported to Poland, in gruesome conditions of horror and brutality. Jewish ghettos are being systematically cleared; Jews



who remain in good health are interned in forced labor camps; the sick are abandoned to die in the elements; and everyone else is being killed in mass executions.¹⁶ ("Comentarios" 1943: 124¹⁷)

Borges' story about the arrest of a man in Prague by the Nazi occupying forces for the crime of being Jewish sent a message to his readers in 1943 that the murder of Jewish people was part and parcel of the Nazi project from the beginning of the war. The story is also a multilayered homage to Kafka, whose works were proscribed in Nazi Germany. In 1938, as Borges was about to publish his edited volume of *The Metamorphosis*, he wrote an article expressing alarm that literary histories published in Germany after Hitler came to power systematically excluded Jewish writers as well as other writers who did not align with his regime. Borges singles out Kafka in this piece, and he wrote about or translated most of the other writers he mentions:

Also obliterated are Franz Werfel, Alfred Döblin, Johannes Becher, Wilhelm Klemm, Gustav Meyrink, Max Brod, Franz Kafka, Gottfried Benn, Martin Buber, Albert Ehrenstein, Fritz von Unruh, Kasimir Edschmid, Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, Stefan Zweig, Erich Maria Remarque, and Bertolt Brecht...I do not want to list names; I need only recall that three of them—Becher, Döblin, Franz Kafka—belong to extraordinary writers and that, among the others there is not one that in all honesty should be excluded from a history of German literature. The (unreasonable) reasons for this manifold silence are evident: most of those eliminated are Jewish, none is a National Socialist. (Borges 1999a: 200-201)

In "The Secret Miracle" Borges fictionalizes the intermediary step from the banning of Jewish writers to Hitler's call for the extermination of Eastern European Jews: the detention and execution of writers for their religious background or political convictions. Jaromir Hladík fits both categories, as the son of a Jewish mother who signed a protest against the Nazi annexation of Austria in 1938. The Gestapo officer assigned to his case takes note of his "Judaizing" publications, including an essay identifying Judaic elements in the writings of Jakob Böhme, a Lutheran theologian, but misjudges his standing or his fame. Hladík is not particularly influential or famous, but this does not change the point

¹⁶ "Hitler ordenó [el total exterminio de los judíos en los países ocupados de la Europa Central] y ahora los judíos son transportados a Polonia, en espantosas condiciones de horror y brutalidad. Los ghettos judíos son sistemáticamente vaciados; a los judíos que aún conservan buena salud, se los somete a trabajos en los campos de concentración, hasta su muerte; a los enfermos, se los abandona para que perezcan en la intemperie; otros son ejecutados en masa."

¹⁷ The editorial note is not signed by any individual as was the custom in the journal, but it appears in the section called "Comentarios," *Sur*, no. 100, January, 1943, p. 124.



that the officer was charged to identify and execute political dissidents and prominent Jews in occupied Prague.

On the eve of his execution, Hladík prays to God to be granted a year to finish his play, *The Enemies*; in a dream “an ubiquitous voice” tells him his wish has been granted. The next morning, as he is facing the firing squad, the “secret miracle” occurs: the “physical universe” (Borges 1998b: 161) comes to a stand-still, allowing him to finish his play, in an arrested state, without writing implements, because he was composing it in verse, and had memorized the sections of the work he had completed. As he puts the final touches on the play, his execution resumes, and he dies from the bullets of the firing squad.

Many literary critics have noticed allusions to Kafka’s Prague in the story, starting with Hladík’s home address in Zeltnergasse, a street associated with Kafka and his family.¹⁸ I would like to make a stronger claim, namely that the story’s protagonist, is a fictional amalgam of the lives of Kafka and of Borges himself. The creation of a literary alter-ego evoking the author is commonplace in Kafka’s novels, when his main protagonist is called “Mr. K.,” a conceit Borges used in his own way, in poems such as “Limits,” or narratives such as “The Double,” “Borges and I,” “The Conjectural Poem,” or “August 25, 1983” which rehearse different kinds of autobiographical projections or splitting, as when an autobiographical persona encounters his own self at a different stage of life, sometimes in a dream, or when he feels the blurring of the lines between his private and public sense of self, or between his dreams and awakenings; or when an individual pretends to be someone they are not, and speaks about himself in the third person, rather than the first. Borges imagines this sort of splitting in “Ein Traum” (A Dream), a 1976 poem with a German title, about a love triangle in which Kafka’s partner betrays him with his best friend, and all three characters in the dream know they are products of a dream by Kafka, aware of himself as the dreamer who can control aspects of his dream, and as a character of his own dream. In the same issue of *Sur* in which the “The Secret Miracle” appeared, Borges also published a review of a book by Silvina Ocampo, in which he credits Walt Whitman as originating contemporary uses of splitting in works of literature: “From the time Walt Whitman wrote vast poems about an imagined Walt Whitman, there

¹⁸ As Sarah Roger has pointed out, “Borges’ debt to Kafka is laid bare from the opening sentence of the story (Roger 2017: 106). For a helpful overview of Prague in Borges, and of Kafka in this particular story see Vrhel 1999: 439-449.



is hardly a writer who does not split in a *doppelgänger*.¹⁹ (Borges 1943: 66). The kind of splitting that takes place in Borges' "Ein Traum" is similar to the plot of Jaromir Hladík's unfinished play, *The Enemies*, in which a love triangle turns out to be the product of his protagonist's dream-like delirium ("The play has not taken place; it is the circular delirium that Kubin endlessly experiences and reexperiences" [Borges 1998b: 160]). In the play it turns out that Kubin first appears as his rival, the Baron Römerstadt, and that both are products of Kubin's delirious imagination, in the same way that all of the characters of the triangle in Borges' "Ein Traum" are products of a dream by Kafka. In Hladík's play, there is another layer of splitting, as the jilted lover confuses his identity with the identity of his rival. In a shorter text, inspired by Kafka's Chinese parables, Borges makes an observation that would apply to *The Enemies*: "the real would confuse itself with the dreamt, or better said, the real was one of the configurations of the dream"²⁰ (Borges 1989b: 179).

In Borges' fictions inspired by the logic of a dream, two things can be one, and Borges takes this conceit to a dizzying level of complexity when he creates a composite character (who in turn creates another composite character in the fiction within the fiction), in a fictional world of dreams and nightmares within dreams and nightmares. The composite character of the fiction within the fiction is a dream-play in which Baron Römerstadt and Jaroslav Kubin²¹ can be one, or the other, or both at the same time, and they are all played by one actor, playing multiple characters, one of whom turns out to be the dreamer of the entire drama. In the fiction proper, Borges has created Hladík, a character that combines elements drawn from his own biography, and that of Kafka, along with references to the literary works of both woven into the story, or attributed to the protagonist. In the story, Borges adopts and adapts plot elements, and even texts that come directly from Kafka's writings, and titles that happen to be amalgams of his own writings.

It may not be a coincidence that the first letter of the protagonist's name, Jaromir Hladík, is a "J" like the first letter of Borges' first name "Jorge," or that the last letter of his last name is "K," like Kafka; or that "J," is the first letter of "Jaroslav Kubin," the name of the protagonist of Jaromir Hladík's play, or that "K," the first letter of his character's last name coincides with Kafka's. It is also the case that the initials "J" and "K," correspond to

¹⁹ "Desde que Walt Whitman redactó los vastos poemas del imaginario Walt Whitman, casi no hay escritor que no se desdoble en un *doppelgänger*."

²⁰ "Lo real se confundía con lo soñado o, mejor dicho, lo real era una de las configuraciones del sueño."

²¹ I thank one of the blind readers of this piece for pointing out that "Kubin" was the last name of Alfred Kubin, a writer Kafka apparently admired who was also an artist and illustrator. I took a rapid glance at his only novel, *The Other Side. A Fantastic Novel*, originally published in 1908—a few years before Kafka published his first short stories—and noticed that the novel's protagonist travels to a realm, a dreamlike world in which characters appear to be able to enter each other's fantasies.



Joseph K., the name of Kafka's protagonist in *The Trial*. More importantly, Borges leaves several clues that connect the biography of his protagonist to Kafka's biography, and to his own. Kafka was 40 years old when he died in 1924, as is Jaromir Hladík when he dies in 1939. Borges was also 40 years old in 1939, when he had recently published an edited volume of Kafka's writings in Buenos Aires, after publishing a slate of articles about Kafka and some translations of his shorter pieces. Like Borges, Jaromir Hladík was born in 1899. Hladík sets the action of *The Enemies* in 1899, the year of his birth, even though the play is supposed to be a symbolic account of his adult life, which ends when he is granted the secret miracle in 1939. Jaromir Hladík published Expressionist poetry in 1924, the year of Kafka's death; and Borges was the first translator of German expressionistic poetry into Spanish. His engagements with German expressionistic poetry, including poems he composed in the expressionistic style of his own translations, concluded with the last essays he wrote on the subject in 1924, when he would have been working on his translation of Kafka's *The Metamorphosis*, if those who have contested his authorship of the translation are mistaken.

Some specific feelings Borges attributes to Hladík are identical with those he had attributed to Kafka, as an individual devoted to a literary life with a sense of ambivalent remorse about anything he wrote, and who was reluctant to publish. What Borges' narrator says about Hladík corresponds to what Borges wrote about Kafka's life:

Apart from a few friends and many routines, the problematic pursuit of literature constituted the whole of his life; like every writer he measured other men's virtues by what they had accomplished, yet asked that other men measure him by what he planned someday to do. All the books he had sent to the press left him with complex regret (Borges 1998b: 159).

Hladík is first introduced in the story as the author of the unfinished play *The Enemies* and author of *Vindication of eternity*, an essay whose title happens to be an amalgam of the titles of two essays by Borges: "A Vindication of the Kabbalah," which addresses Kabbalistic practices, and the "History of Eternity," which explores the possibility that time can stand still. The amalgam of these titles corresponds to Jewish mysticism and time, the two themes that prefigure the story's fantastic twist involving a mystical event that brings the physical universe to a standstill, allowing Hladík the time he needed to complete his unfinished play in his mind.

"The Secret Miracle" begins in the middle of the night of March 14, 1939, when Hladík is having a nightmare that incorporates rumblings coming from his street of Nazi tanks invading Prague, in a route that prominently features the corner of Zeltnergasse, where Kafka and his family had once resided. This beginning exemplifies Borges views on the nightmare, outlined in his essay on Kafka's literary nightmares:



The images of a nightmare are not the cause of the horror that is experienced, but its mere indicators and effects. For example, we are suffering from a chest discomfort and we justify it by means of the representation of a Sphynx that has settled on our chest. The discomfort generates the Sphynx, and not the opposite.²² (Borges 2011a: 100)

The discomforting pressure in the chest that generates a nightmare in Borges' example is akin to the sounds of invading tanks that stimulate Hladík's dreamworld; this also goes for Borges' entire story, as the historical "nightmare" of the Nazi invasion generated the nightmarish resonances of the signature tale, which, at times, feels like the dream of a character attempting to escape an intolerable reality. On the surface Hladík's nightmare is about two families who have been playing a game of chess for centuries, but it is inspired by his anxieties regarding personal inadequacies, akin to Gregor Samsa of *The Metamorphosis*, a narrative whose setting was also inspired by the apartment of Kafka's family in the Zeltnergasse, where "The Secret Miracle" begins.

In his essay on Kafka and the nightmare, Borges cites an example from Wordsworth's *Prelude* in which a book is also a snail, to make the point that in a dream two different or incongruous things can be one and the same: "It is a book and it is not a book because it appears to be a snail, and it is both of these things and neither of them"²³ (Borges 2011a: 99). This phenomenon appears in stories in which Borges hints that his narrative may be a dream, as in "The Circular Ruins" with its "stone figure of a horse or a tiger" (Borges 1998a: 96) in the temple where a character who is the product of someone else's dream would like to dream another person into existence. In "The Secret Miracle" Hladík's nightmare involves his inability, in the dream, to remember the rules of chess, or what chess pieces look like, as clocks are ticking, adding to his anxiety that he has a limited amount of time to make a move in a high-stakes game, although he ignores the nature of those stakes. In the nightmare Hladík runs desperately in a rainy desert, feeling the urgency to make a move in a chess game taking place in a secret tower, so that the rainy desert and the secret tower are the incongruous settings of his dream, until he is awoken by sounds of Nazi tanks and voices of German officers that generated his nightmare in the first place:

The dreamer was running across the sand of a desert in the rain, but he could recall neither the figures nor the rules of chess. At that point, Hladík awoke. The din of the rain and the terrible clocks ceased. A rhythmic and unanimous sound, punctuated by the barking of

²² "Las imágenes de la pesadilla no son la causa del horror experimentado, sino sus meros exponentes y efectos. Verbigracia, padecemos un malestar y lo justificamos mediante la representación de una esfinge que se ha acostado a meditar sobre nuestro abdomen. El malestar genera la esfinge, no la esfinge el horror."

²³ "Es un libro y no lo es, porque también semeja un caracol, y es ambas y ninguna de las dos cosas."



orders rose from the Zeltnergasse. It was sunrise, and the armored vanguard of the third Reich was rolling into Prague. (Borges 1998b: 157)

Within days of the occupation, someone has informed on Hladík, and he is promptly arrested by the Gestapo. To describe the circumstances of Hladík's arrest, Borges adjusts the first sentence of Kafka's *The Trial*, in a magisterial adaption:

The Trial: "Someone must have been telling lies about Josef K., he knew he had done nothing wrong but, one morning, he was arrested." (Kafka 2023: 1)

"**The Secret Miracle**": "On the nineteenth [of March] the authorities received a report from an informer. That same day, toward dusk, Jaromir Hladík was arrested." (Borges 1998b: 157)

Borges' adjustment is more than a simple borrowing; it is a profound commentary that brings to the surface what Kafka could not make explicit, namely that he was living in an antisemitic milieu. In his Kafka biography Frederick Karl makes the point that in 1914-1915, when Kafka wrote the bulk of the manuscript of *The Trial*,

the buildup of pressures on Prague Jews was enormous. On every side, their loyalties were questioned, and their position was, in reality untenable. [...] That this sense of Jewish entrapment did not escape [Kafka] is clear, and every one of his works beginning in 1914 until his death can be read in one respect as part of his recognition of being trapped politically, socially, racially, and ethnically. (Karl 1993: 495)

The milieu Karl describes would later contribute to the antisemitic persecution of Jews in Prague, and elsewhere in Eastern Europe, culminating in the atrocities the editors of *Sur* condemned in January 1943, one month before the publication of Borges' "The Secret Miracle" in February 1943. In his reworking of the first line of Kafka's *The Trial*, Borges underscores that Hladík was as much a victim of the antisemitic resentment of the local population that denounced him, as he was of the antisemitism of the Nazi invaders who killed him. Borges never makes it clear if Hladík is a Jew, or if he identifies as Jewish, even though his mother was Jewish and he has scholarly interests in Jewish themes, nor does he ever make it clear how Hladík makes a living. Nor does he seem to have any permanent affiliation to an institution of higher learning when he studied Jewish themes – like Kafka, or Borges, he probably does not – but he is identified as a Jew by the local informer who denounced him to the Gestapo investigators. The agent in charge of his case makes the following determinations: that Hladík is a Jew who signed a document against the Nazi incorporation of Austria, and that his Judaizing writings in the German language are potentially corrupting of German culture.



Before publishing "The Secret Miracle," Borges had called Kafka's *The Trial* a "hallucinatory book,"²⁴ in which a character subjected to a "ludicrous trial"²⁵ will never know the offense for which he is sentenced to death (Borges 1996b: 306). "The Secret Miracle" is also a "hallucinatory" narrative in which a character is subjected to a "ludicrous trial" and sentenced to death. In both Kafka's novel and Borges' story, their protagonists do not question their fate, but struggle to do find ways to survive and cope with situations whose causes they accept rather than deplore. Neither asks themselves why this is happening to them, even if what is happening to them causes them anguish.

Borges makes explicit the antisemitism of his protagonist's Prague milieu, but the charges laid against Hladík by the Nazi investigators are also identical to accusations laid against Borges himself in his native Argentina. Borges was accused of corrupting the Argentine youth with his cosmopolitan approach to literature, in a milieu in which cosmopolitanism was a dog-whistle for Judaism. The daily newspaper *Crisol* published an editorial against Borges, accusing him of "maliciously" hiding his Jewish ancestry:

We have acknowledged Borges's literary talent, which no one can deny. But we have also noticed his sordid morals, and his Jewish ancestry, maliciously hidden, but poorly dissimulated because even his poetry has the tonality of the psalms which characterize Hebrew poetry.²⁶ ("Nota editorial" 1934: 1)

The document Hladík signed protesting National Socialism pales in comparison to the articles Borges wrote and the manifestos he signed to condemn Nazi Germany. In May 1939, the year in which his story is set, Borges signed a document in a political pamphlet titled *The People Against the Nazi Invasion*. The document explicitly addresses the Nazi invasion of Prague and its global implications:

In the name of a pan-Germanic barbarism and of the racist national-socialist ideology, [Hitler's henchmen] aim to establish the hegemony of the Fuhrer from Berlin in the entire world. Hundreds of miles from Wilhelmstraße we in Argentina are also documenting the vast organization of Nazi penetration, which includes the moral conquest of the world.²⁷ (*El pueblo contra la invasión nazi* 1938: 21)

²⁴ "libro alucinatorio"

²⁵ "disparatado proceso"

²⁶ "A Borges le hemos reconocido su valor literario, que nadie puede negarle, su sordidez moral, también pública y su ascendencia judía, maliciosamente oculta, pero mal disimulada, pues hasta sus poemas tienen ese acento sálmico característico de la poesía hebrea."

²⁷ "En nombre de la barbarie pangermánica, y de la ideología racista del nacional-socialismo, [los secuases de Hitler desean] instaurar en todo el mundo la hegemonía del Fuhrer de Berlín. [...] No hay duda que la vasta organización de penetración nazi — que estamos documentando también los argentinos, a centenares de millas de la Wilhelmstrasse [que incluye] la conquista moral del mundo."



The “crimes” for which Hladík is arrested, investigated, convicted and executed, as well as his literary and scholarly, philosophical and theological interests, correspond to views Borges expressed, with the difference that they pale in comparison. Borges’ literary interests and political engagements were well more sustained, encompassing and wide-ranging.

If Borges draws on *The Trial* to develop the theme of Hladík’s arrest, he draws on another work of literature, Ambrose Bierce’s “Occurrence at Owl Creek Bridge,” to develop another conceit of his story: the expansion of time in the mind of an individual who is about to be executed. In Bierce’s story the dilation of time is unambiguously triggered by a process of wishful thinking whereas in Borges’ story the physical universe may have actually frozen for everyone except for Hladík’s mind.

But even the fantastic turn of Borges’ story--the moment in which the physical world stands still in order for Hladík to work on his play--could have been inspired by a moment in Bierce’s story when everything appears to be frozen, as a sergeant gives the order to execute the protagonist Farquhar: “The company faced the bridge, staring stonily, motionless. The sentinels, facing the banks of the stream, might have been statues adorning the bridge.” (Bierce 1985: 184) Another aspect of Bierce’s story that might have inspired Borges, is the dreamlike quality of the narrative, as when Farquhar notices details of insects and leaves of grass from afar, or when he “distinctly hear[s] whispers in an unknown tongue” (Bierce 1985: 191), or the uncanny feeling he has fallen into a deep asleep while walking from a river to his home as he traverses unpopulated roads that are as wide as city streets.

Borges offers an oblique salute to Bierce’s story, but also to Kafka’s *The Trial*, when Hladík expresses the arbitrary thoughts that dying by a firing squad is intolerable, and that he would not have been afraid to die by hanging, decapitation, or having his throat slit, as if any one of these methods of execution were any less daunting.²⁸ The mention of “hanging” alludes to Bierce’s story, as Farquhar in Bierce’s story has an inverse set of feelings and scruples: “‘To be hanged and drowned,’ he thought, ‘that is not so bad; but I do not wish to be shot’” (Bierce, 1985: 188). The mention of dying with a knife at one’s throat is an allusion to Kafka, as this is the way Joseph K. is executed in *The Trial*.

²⁸ “He wouldn’t have quailed at being hanged, or decapitated, or having his throat slit, but being shot by a firing squad was unbearable.” (Borges 1998b: 158)



The narrator of "The Secret Miracle" considers it ironic that Hladík's "secret miracle" would not have taken place without the impersonal aspects of the Nazi bureaucratic machine that brings his life to an end. The Gestapo agent who condemns Hladík aims "to work impersonally and deliberately, as vegetables do, or planets"²⁹ (Borges 1989b: 158). This is why rather than executing Hladík immediately after his sentencing, he schedules the execution in ten days' time. Initially, Hladík is intensely focused on his fears and hopes for survival, but on the eve of his execution he has come to terms with the inevitability of his death. At that juncture, he turns his thoughts to his unfinished play, the only writing project that ever truly mattered to him. He knows that his scholarly pieces were perfunctory, feels no affection for the poems for which he is remembered in some anthologies as a minor poet, and is well aware that his translation of the *Sefer Yezirah*, a major book of Jewish mysticism, was decidedly sloppy. In that translation some of his choices were conjectures, others were downright arbitrary, and his sense of fatigue prompted him to publish a manuscript that was not ripe for publication.³⁰ But he does not want to revisit, rework or think about any of his publications. Instead, he wants to finish *The Enemies*, a play about a love triangle in which he identifies with the jilted character, a play tinged with an atmosphere of paranoia, and full of contradictions intended to suggest it is a complex dream.

The Enemies is set in a dangerous world of intrigue, in which dreams and realities become confused. Its first scene takes place in the Hradcany, the castle district of Prague, in the library of Baron Römerstadt, when he welcomes a strange visitor, while Hungarian music can be heard playing in the background, suggesting a period of political and military tensions when Prague was the site of geopolitical conflicts. The Baron appears to be involved in high-stakes political and diplomatic intrigue in which he even kills another individual. Other mysterious characters visit him, and he is certain that all of his visitors are secret enemies. His visitors speak about the woman to whom he is engaged, Julia de Weidenau, and about Jaroslav Kubin, who is also in love with her. The excessive number of inconsistencies and incongruities in the story belie the play's coherence but not its dreamlike quality, akin, at times, to another work of literature Borges admired, set in early 20th-century Prague, *The Golem*, by Gustav Meyrink. The dream-like qualities of Hladík's play also make it possible to imagine that the political and criminal intrigue of the play might be subterfuges to the jilted lover's painful feelings of humiliation. As it turns out,

²⁹ "de obrar impersonal y pausadamente, como los vegetales y los planetas"

³⁰ The three elements he regretted from the translation were his "negligencia, la fatiga, y la conjetura" [negligence, fatigue and conjectures] (Borges 1989a: 509-510).



the protagonist had been dreaming all along, and he is not Römerstadt, the man who will marry Julia de Weidenau, but Jaroslav Kubin, the man she had rejected.

There are clear suggestions in the story that like Jaroslav, the protagonist of his play, Jaromir, its author, has also suffered from unrequited love, and never got over the pain of rejection.³¹ As Jaromir is awaiting his execution, but before he is granted the miraculous opportunity to finish his play, he tries but is unable to remember the woman who inspired the female protagonist of his play: "Vainly he tried to recall the woman that Julia de Weidenau had symbolized..." (Borges 1998b: 161) Provocatively, Jaroslav, the name of the jilted character in the fiction within the fiction, contains the first three letters of the name of Jaromir, the author of the fiction within the fiction, and his mother's last name "Jaroslavski" contains the entire name of the fictional character with whom he identifies. One could add that "Julia" was the name of Kafka's mother, and also of the female character of "Fratricide," a short story by Kafka about a love triangle, which is the most likely antecedent to Borges's variation of the theme, in his story, "The Intruder." Borges was well aware of the tensions between Kafka and Kafka's authoritarian father, and he was perhaps also aware of Kafka's mother's attempts to temper the anger of her husband against their children. Notwithstanding Borges' resistance to Freud's theories, which he would sometimes rebuke in essays about Kafka, Borges has created a wildly provocative Freudian dream-like situation in which Jaromir identifies with a character who is symbolically conceived (figuratively and literally) the year of his own birth, by a woman who has sexually rejected him; and wants to bring this story to closure, to better process what is fundamental about his own life.

As much as this story is intertwined with Borges' engagements with Kafka, as much as it blends so many elements of Kafka's and Borges' experiences, its ending is decisively Borgesian. Like the Mesoamerican priest in "The Writing of the God," who deciphers a sacred book in his solitude, or Pierre Menard, who finds a way to produce a text that is syntactically identical to texts that are already in Cervantes' *Don Quixote*, Jaromir Hladík immersed himself in a literary project that matters only to himself, a project not intended for publication, or for anyone else's eyes or tastes, including God's. Borges gives clear indications that Hladík was content while working on the project, but it is unclear if he made good on his original intention, namely "the possibility of rescuing (albeit symbolically) that which was fundamental to his life" (Borges 1998b: 158). Nothing in the description of the play suggests anything other than the banal feelings of paranoia of an obsessive individual suffering from mental health issues associated to his romantic failures. Even as he borrows a few details from the frozen outside world, as he makes slight adjustments to describe the physical appearance of a character, the basic conceit of

³¹ Edwin Williamson has made the most sustained case about the importance of this theme in the life of Borges, particularly regarding his relationship to Norah Lange. See Williamson 2004.



the play, and its form, were both fully fleshed-out before the Nazi occupation of Prague. There is no hint he added anything substantive. If he did, Borges' narrator does not share what those additions might have been. It would even be possible to suggest an understandable moral failure on Hladík's behalf, that he appears to give no thought to others who may be suffering from the Nazi occupation, including his own acquaintances, if it weren't for the fact that nothing in his trajectory suggests he had a particularly strong moral compass to begin with. The great irony of Borges' story involves the extraordinary banality of the contents of the play Hladík was able to finish in his mind, at least to the extent that the play's details are summarized in the story. That being said, it is impossible for readers of the story not to gain a measure of emphatic satisfaction that Hladík was able to finish his literary project in the allotted period of time, and that he had a respite from the horrors of the Nazi occupation, even if he did not give much thought to them. Borges' story avoids bathos by honoring the dignity of the everyday, commonplace or even the special private experiences of the guiltless, those who were killed in the barbaric crimes the story is denouncing, especially those whose lives are unremarkable.

BIBLIOGRAPHY

- Bierce, Ambrose. «An Occurrence at Owl Creek Bridge.» *The Signet Classic Book of American Short Stories*. Raffel Burton (ed.). New York: Penguin, 1985. 183-192. Print.
- Borges, Jorge Luis. «Enumeración de la patria. Silvina Ocampo.» *Sur* 101 (1943): 64-66. Impreso.
- . «Prólogo.» *La metamorfosis. Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges*. Franz Kafka. Buenos Aires: Losada, 1976. 9-12. Impreso.
- . «El milagro secreto.» *Ficciones, Obras Completas I*. Barcelona: Emecé, 1989a. 508-513. Impreso.
- . «Parábola del palacio.» *El hacedor, Obras Completas II*. Barcelona: Emecé, 1989b. 179-180. Impreso.
- . «La divina comedia.» *Siete Noches, Obras Completas III*. Barcelona, Emecé, 1989c. 207-220. Impreso.
- . «Franz Kafka. América.» *Relatos Breves, Biblioteca personal, Obras Completas IV*. Barcelona: Emecé, 1996a. 454. Impreso.
- . «*The Trial*, de Franz Kafka.» *Obras Completas IV*. Barcelona: Emecé, 1996b. 306. Impreso.
- . «The Circular Ruins.» *Collected Fictions*. Translated by Andrew Hurley. New York: Penguin Book, 1998a. 96-100. Print.
- . «The Secret Miracle.» *Collected Fictions*. Translated by Andrew Hurley. New York: Penguin Book, 1998b. 157-162. Print.



- . «A Disturbing Exposition.» Translated by Suzanne Jill Levine. *Selected Non-Fictions*. Eliot Weinberger (ed.). New York: Penguin, 1999a. 200-201. Print.
 - . «An Overwhelming Film. *Citizen Kane*.» Translated by Suzanne Jill Levine. *Selected Non-Fictions*. Eliot Weinberger (ed.). New York: Penguin, 1999b. 258-259. Print.
 - . «Franz Kafka, *The Vulture*.» Translated by Eliot Weinberger. *Prologues to the Library of Babel, Selected Non-Fictions*. Eliot Weinberger (ed.). New York: Penguin, 1999c. 501-503. Print.
 - . «Our Poor Individualism.» Translated by Esther Allen. *Selected Non-Fictions*. Eliot Weinberger (ed.). New York: Penguin, 1999d. 309-310. Print.
 - . «Las pesadillas y Franz Kafka.» *Textos recobrados, 1931-1955*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2011a. 98-101. Impreso.
 - . «Un sueño eterno. Palabras grabadas en el centenario de Kafka.» *Textos recobrados, 1956-1986*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2011b. 209-210. Impreso.
- Brod, Max. *Franz Kafka. A Biography*. New York: Da Capo Press, 1997. Print.
- «Comentarios.» *Sur* 100 (enero de 1943): 124. Impreso.
- El pueblo contra la invasión nazi*. Buenos Aires: Comité contra el Racismo y el Antisemitismo de la argentina, mayo de 1938. Impreso.
- Kafka, Franz. *The Diaries of Franz Kafka 1914-1923*. Edited by Max Brod. New York: Schocken Books, 1965. Print.
- . *The Trial*. Translated by David Wyllie. [eBook #7849], updated January 8, 2023. *Project Gutenberg eBook*. Web. Accessed on November 1, 2024.
- Karl, Frederick. *Franz Kafka. Representative Man. Prague, Germans, Jews, and the Crisis of Modernism*. New York: Fromm, 1993. Print.
- Newman, John Henry. *An Essay in Aid of A Grammar of Assent*. London, New York and Bombay, 1903. Print.
- «Nota editorial.» *Crisol literario, Crisol. Diario de la mañana*, January 30 1934: 1. Impreso.
- Roger, Sarah, *Borges and Kafka. Sons and Writers*. Oxford: Oxford University Press, 2017. Print.
- Sandmel, Samuel (General editor). *The New English Bible with the Apocrypha. Oxford Study Edition*. Oxford: Oxford University Press, 1972. Print.
- Sorrentino, Fernando. *Siete Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo 1996. Impreso.
- Steiner, George, «A Note on Kafka's 'Trial'.» *No Passion Spent*. New Haven: Yale University Press, 1999. 239-252. Print.
- The New English Bible with the Apocrypha. Oxford Study Edition*. Samuel Sandmel et al. (eds.). Oxford: Oxford University Press, 1972. Print.

Vrhel, Frantisek. «Borges y Praga.» *El Siglo de Borges Vol. I: Retrospectiva – Presente – Futuro*. Alfonso de Toro and Fernando de Toro (eds.). Madrid: Frankfurt: Vervuert, 1999. 439-449. Impreso.

Williamson, Edwin. *Borges: A Life*. New York: Viking, 2004. Print.

Fecha de recepción: 24 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 14 de septiembre de 2024



III Traducción, la vida posterior
de los textos

Translation, the Afterlife of Texts

UDC: 821.134.2(82).09 Borhes H. L.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2024.8.2.9>

Manuel Azuaje-Alamo¹ 
Waseda University
Japan

**THAT ADMIRABLE LACK OF ORIENTALISM:
JORGE LUIS BORGES'S TRANSLATIONS INTO JAPANESE AS SELF-
ORIENTALIZING ACTS IN *THE SONG SCROLL OF THE MANSION OF
FICTIONS* (DENKITEIGINSŌ 傳奇亭吟草)**

Abstract

This article delves into Jorge Luis Borges's approach to translation and its implications within the context of Orientalism and literary authenticity. A point of departure is Borges's prologue to "El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké," wherein he praises A.B. Mitford's narrative for avoiding the embellishments of local color, suggesting a more authentic rendition of the original Japanese tale. Borges's preference for a domesticating translation – eschewing Orientalist tropes – can be seen within the context of Lawrence Venuti's concepts of domestication and foreignization in translation. Venuti posits translation as an interpretive act, transferring networks of meaning rather than seeking strict equivalence. This perspective frames Borges's adaptations of Japanese poetic forms, like haikus and tankas, as inherently translational, composed in Spanish but reflecting an imagined Japanese source.

The article examines Borges's seventeen Spanish-language haikus, originally published in *La cifra* (1981) and later translated back into Japanese by the esteemed Japanese poet Takahashi Mutsuo for the 1999 centennial of Borges's birth. Takahashi's adaptations, published in the prestigious literary magazine *Subaru*, exemplify a playful and intertextual approach, transforming Borges's work into "The Song Scroll of the Mansion of Fictions." Takahashi's translation, more than a mere linguistic conversion, situates Borges within the Japanese poetic tradition, highlighting the kind of interplay between adaptation and cultural recontextualization that Borges himself made into one of the themes of his literature.

This article further contextualizes the translated haikus against the background of commemorative events in Japan, including symposia and poetry readings celebrating Borges. Takahashi's translations, appearing alongside traditional translations and other paratextual essays, underscore the dynamic interaction between Borges's work and Japanese literature. The article posits that Borges's haikus, through Takahashi's adaptations, achieve a new dimension of fidelity – not to the original text but to the aesthetic and cultural ethos of Japanese poetry, illustrating a profound cross-cultural literary dialogue.

Keywords: Borges, haiku, Latin American literature, Japanese literature, translation.

¹ mazuajealamo@waseda.jp

ORCID iD: Manuel Azuaje-Alamo  <https://orcid.org/0000-0001-7687-8854>



**ESA ADMIRABLE FALTA DE ORIENTALISMO:
 LAS TRADUCCIONES DE JORGE LUIS BORGES AL JAPONÉS COMO ACTOS DE AUTO-
 ORIENTALIZACIÓN EN EL PERGAMINO CACIONERO DE LA MANSIÓN DE LAS FICCIONES
 (DENKITEIGINSŌ 傳奇亭吟草)**

Resumen

Este artículo examina la aproximación de Jorge Luis Borges a la traducción y sus implicaciones para con el orientalismo y la autenticidad literaria. Un punto clave es el prólogo de Borges a “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”, donde elogia a A.B. Mitford por evitar el color local, lo que le sugirió que se trataba de una representación más auténtica del cuento japonés original. La preferencia de Borges por una traducción domesticadora que evita tropos orientalistas se puede entender dentro del contexto de los conceptos de domesticación y extranjerización propuestos por Lawrence Venuti. Esta perspectiva enmarca las adaptaciones por Borges de formas poéticas japonesas, tales como haikus y tankas, como inherentemente traductorias, compuestas en español pero reflejando una fuente japonesa imaginada.

El artículo analiza los diecisiete haikus en español de Borges, publicados en *La cifra* (1981) y traducidos al japonés por el poeta Takahashi Mutsuo para el centenario de Borges en 1999. Las adaptaciones de Takahashi, publicadas en la famosa revista literaria *Subaru*, muestran un enfoque lúdico e intertextual, transformando los haikus de Borges en *El pergamino cacionero de la mansión de las ficciones*. La traducción de Takahashi, más que una conversión lingüística, sitúa a Borges dentro de la tradición poética japonesa, resaltando la interacción entre adaptación y recontextualización cultural que Borges hizo tema de su literatura.

El artículo coloca los haikus de Borges dentro del contexto de eventos conmemorativos en Japón, incluidos simposios y lecturas de poesía en su honor. Las traducciones de Takahashi, junto a traducciones tradicionales y otros ensayos, subrayan la interacción dinámica entre la obra de Borges y la literatura japonesa. El artículo sostiene que los haikus de Borges, a través de las adaptaciones de Takahashi, logran una nueva fidelidad – no al texto original sino al espíritu estético y cultural de la poesía japonesa, ilustrando así un profundo diálogo literario intercultural.

Palabras clave: Borges, haiku, literatura latinoamericana, literatura japonesa, traducción.

Despite the massive cultural and linguistic differences between Japan and Latin America, Jorge Luis Borges has for long been considered a modern classic in Japan, where he has been gathering readers since first being translated into Japanese in 1955. One of the more interesting aspects of Borges's numerous translations that have appeared in Japanese since then is the multiple ways in which local translators have tried to further Japanize the style and lexicon of his works that deal with Japanese or Asian themes. This strategy of translational re-appropriation is prominently present in the translation of Borges's prose works dealing with Japanese and East Asian themes such as the short stories in *Historia universal de la infamia* (1935), the lecture on Buddhism in *Siete noches* (1980), and the Japanese-inspired short pieces in *Atlas* (1984). Elsewhere I have analyzed



how, by their choice of lexicon and rhetorical devices that harken to traditional and classical forms of the Japanese language, translators have added a significant amount of local color to these translations. In this article I will analyze the most prominent example of such translational appropriation and adaptation of Borges's Asian-inflected work into the Japanese language: The highly imaginative translations of Borges's haikus into classical Japanese carried out by the prominent Japanese poet Takahashi Mutsuo 高橋睦郎(1937-) on the occasion of Borges's centennial during the year 1999.

1. Introduction: Domesticating what has already been domesticated.

A passage within the prologue to the short story "El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké," included in his early fiction book *The Universal History of Infamy* (1935), has become a common point of departure for much of past research on Borges's literature and its relation to Orientalism. In this passage Borges states that for the writing of this story:

Sigo la relación de A. B. Mitford, que omite las continuas distracciones que obra el color local y prefiere atender al movimiento del glorioso episodio. Esa buena falta de "orientalismo" deja sospechar que se trata de una versión directa del japonés. (Borges 2005: 320)²

Borges's notions of clarity and authenticity in regard to translation and literary creation run through much of his fiction and non-fiction, and most of his references to the problem of translation—as the passage above shows—express a tendency toward a domesticating notion of translation. In Borges, the lack of camels makes the Koran feel more authentic, the lack of Orientalist tropes makes the Japanese tale sounds more authentic, and so on. Starting in his seminal *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995) and further developed it in *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference* (1998), translation scholar Lawrence Venuti's notion of translation strategies being either those of domestication or foreignization has been one of the most germane interventions in debates in translation and world literature studies. This is because the practices of domestication and foreignization overflow categories, they describe habits that rooted in commercial, ethical, discursive, mercantile, and literary practices that cut across the different dimensions of literary production, packaging, and presentation. In its

² "I follow the story as told by A. B. Mitford, who omits continual distractions lent by 'local color,' preferring instead to focus on the movement of the glorious episode. That admirable lack of 'Orientalism' allows one to suspect that he has taken his version directly from the Japanese" (Borges 1998: 35).



original configuration, Venuti understood a domesticating strategy as one that impinged on the original text's uniqueness within its native literary network, and furthermore accused it of being reflective of the imposition of a local hegemonic discourse or framework of Othering upon the image of the foreign text.

Furthermore, in his later book *Contra Instrumentalism* (2019), Venuti further proposes that a productive way to understand translation is to view it as an intrinsically interpretative act, a performative action that seeks to transplant into a new language not an "invariable" stable meaning putatively (in Venuti's view) found in the original text, but rather to transplant the network of signification and the signifying chain evoked by the original text into the target language. Thus, a translator's goal would cease to be the search for equivalency and would become instead the presentation of the translator's *interpretation* of the original's networks of meaning as well as their interpretation of what those networks of meaning would configurate within the cultural space of the target language.

As I will argue in this article, Venuti's interpretative understanding of translation as described above is also germane to thinking about works that, while lacking the sense of relative independence from a source text that a pure adaptation enjoys, are still intrinsically translations even though they might not at all be interested in being bound by any notions of prosodic or lexical fidelity to an original. Borges's texts dealing with Japanese themes or poetic pieces written in the *haiku* and *tanka* formats are, to borrow Rebecca Walkowitz's famous formulation, already "born translated," composed in Spanish but based in the faint image of an already-read work translated from a Japanese form. After all, as Borges has Pierre Menard saying: "My general recollection [of a certain work], simplified by forgetfulness and indifference, might well be the equivalent of the vague foreshadowing of a yet unwritten book" (Borges 1998: 92). Borges's general recollections of his readings of Japanese poetry—translated mostly into English and mostly read when he was in possession of his sense of sight—provided the vague foreshadowing of Borges's Spanish-language haikus that, one hundred years after his birth and thirteen years after his death, were translated back into Japanese with flair by the hand of one of Japan's most highly regarded poets. In the following, I will analyze a selection of Borges's haikus, and comment on the artistry involved in domesticating back into Japanese what Borges had already domesticated into Spanish.

2. Context and Commemoration: "Now an occasion for patriotic toasts"

Borges's original seventeen haikus were published in the 1981 poetry collection *La cifra*. Eighteen years later, in the October 1999 issue of the prestigious Japanese literary magazine *Subaru* すばる, they appeared for the first time in Japanese translation. The poet



responsible for adapting these Spanish pieces into veritable Japanese haikus was the poet Takahashi Mutsuo. Born in 1937, Takahashi is one of the most prominent poets of his generation. He is versed not only in free verse poetry – a genre in which he gained renown for the quality of his lyricism and for being one of the first Japanese poets to make his own unabashed homoerotic desires the theme of his work – but also in the traditional Japanese verse of tanka and haiku, and has also written works in other genres such as the novel or Noh theater. He is part of that first generation of Japanese writers to have read – and to have been influenced by – Borges, such as Terayama Shūji 寺山修司 (1935-1983) and Shibusawa Tatsuhiko 澁澤龍彦 (1928-1987). For his outstanding career in 2017 he was awarded with membership in the Order of the Culture 文化勲章 by the Japanese government.

Takahashi's adaptations of Borges's haikus appeared in that special issue of *Subaru* in October 1999 as part of a series of writings on Borges on the occasion of the centennial of his birth during that year. Most of the pieces in that commemorative issue were written during the summer of 1999 and were also featured during public readings. In Pierre Menard's words, Borges's centennial became in Japan "an occasion for patriotic toasts," with the caveat that the *patria* here was the world republic of letters. And yet, considering the ways in which Borges's haikus were re-written to be re-incorporated into the Japanese tradition, perhaps the case is as Menard's commentator remarked: "Fame is a form – perhaps the worst form – of incomprehension" (Borges 1998: 94). Two commemorative events stand out and correlate with Takahashi's adaptations of Borges's haikus.

First, in July 1st, 1999 a commemorative event took place at Rikkyo University, in Tokyo, called "Borges Symposium: In Praise of the Labyrinth" ボルヘス・シンポジウム:迷宮を讃えて. Second, three days later there was a poetry reading and performative dance event titled "An Evening of Poetry Reading and Dance" 頌詩朗読と舞踊の夕.³ Takahashi, who had been invited to the event composed a series of odes (*homeuta* 頌) to Borges for the occasion.⁴ Takahashi composed two series. The first, titled "Borges of the Land of the Rising Sun" 日いずる国のボルヘス, was composed of six tankas each followed by a prose poem on some of the themes of Borges's literature: "Mirrors," "Labyrinths," "Rivers," "The Sword," "Tigers," and "Blindness." The second series, "Borges's Brain" ボルヘスの脳, was composed of a single poem.

Whether Takahashi also read some of Borges's seventeen haikus which were to be published in the commemorative issue of *Subaru* is unclear, but nevertheless, considering that these seventeen haikus appeared in the September issue of that magazine, they must

³ Information about this event is taken from the September 1999 issue of the magazine *Subaru* (1999: 78).

⁴ Takahashi was one of multiple writers to give a reading of their odes to Borges for the occasion. Amongst the other participants there were poet Tada Chimako 多田智満子 (1930-), critic Yomota Inuhiko 四方田犬彦 (1953-), and poet Kido Shuri 城戸朱理 (1959-).

have been fairly close to completion by the time of this July event, as usually Japanese magazines hit the stands several weeks in advance to their actual month of issue.

In any case, the pages of the September 1999 issue of the prestigious literary magazine *Subaru* were dedicated to celebrating the centennial of Borges's birth, as was the issue for the same month put out by the rival magazine *Eureka* ユリイカ. In that issue the latter magazine also included Takahashi's odes to Borges mentioned above.

The subtitle for the September 1999 issue of *Subaru* was "Special Issue: Reading Borges 100 Years after his Birth in this New Century" 特集: 生誕100年ボルヘスを読む新世紀, and included not only Takahashi's adaptations of Borges's haikus, but also essays by the Belgian literary scholar Paul de Man (*Subaru* 1999: 180-187) and the Japanese novelist Muroi Mitsuhiro 室井光広 (1955-2019) (*Subaru* 1999: 170-175),⁵ as well as traditional translations from Borges's early book *El tamaño de mi esperanza* (1926) (*Subaru* 1999: 206-221), along with an interview with Borges's widow María Kodama (*Subaru* 1999: 188-199).

The month following the initial commemorative issue of *Subaru*, the October 1999 issue of the magazine carried Takahashi's Japanese translation of Borges's seventeen haikus. Originally having been published with the simple title of "Diecisiete haikus" in the 1981 poetry collection *La cifra*, they now appeared metamorphosed into "The Song Scroll of the Mansion of Fictions" (Denkiteiginsō 傳奇亭吟草) (Takahashi 1999: 48-52). Takahashi's translations—appearing with the translator's name prominently featured in a prestigious literary magazine whose readership would be familiar with the renowned poet's style—foregrounded their own adaptational and intertextual quality while also displaying a certain playfulness. For one, the radical change of title in the Japanese translation would contrast with the traditional straightforward Japanese-language translation from *El tamaño de mi esperanza* that had appeared just in the previous issue of the magazine. Readers of the piece would not be under any expectation for Takahashi's haikus to show any fidelity to Borges's original haikus, but rather, as the new playfully allusive title suggested, to read it in stride as a throwback to the tradition of loose adaptations (*Hon'an* 翻案) of Western literature that were prevalent during the Meiji Era 明治時代 (1868-1912). In fact, as if to underline the point that Takahashi's haikus were not intended to replicate the meaning of the originals, in the pages of the magazine his re-imported haikus were printed next to more traditionally faithful Japanese-language gloss of Borges's haikus provided by a scholar of Latin American literature. Takahashi's

⁵ In 1988 Muroi was awarded the Gunzō Literary Debut Prize in the Field of Criticism 群像新人文学賞評論部門 for his essay "The Power of Zero: Fragments on J. L. Borges" 零の力 J.L.ボルヘスをめぐる断章. Six years after this essay, in 1994, Muroi would also be awarded the prestigious Akutagawa Prize in Literature 芥川賞 for his novel *A Dancing Puppet* おどるでく (1994), a work heavily inspired by Muroi's reading of Borges. Both prizes can also be taken as examples of the rising influence of Latin American literature in Japan after the 1980s.



resulting 17 haikus, then, become an almost museum-like installation of Borges in profile against the Japanese tradition that first inspired him. In this new shape, Borges's haikus could now be better read against the wider context of Japanese poetic aesthetics. As a result, to borrow Borges's famous formulation, the Spanish-language original haikus might have well been unfaithful to these Japanese-language translations.

Takahashi accomplished this effect by different translational strategies for each haiku, but his strategy is already foregrounded by the collective title he gave to his haiku series. The title of the series "Denkitei Ginsō" 傳奇亭吟草 – meaning approximately "The Song Scroll of the Mansion of Fictions" – is an allusion to *Denkishū* 伝奇集, the Japanese title of Borges's *Ficciones*, but it is also a crafty allusion to novelist and demi-monde chronicler Nagai Kafū's 永井荷風 (1879-1959) poetry collection *Henkikan Ginsō* 偏奇館吟草 (1946), which at the time of its publication made explicit use of already archaic-sounding title that echoed older Classical Sinitic poetry collections.⁶

3. Analysis and Exegesis: This Craft of Haiku.

Let's now turn to a selection of "Diecisiete haikus" whose adaptations by Takahashi show some of the most representative techniques and translation strategies he used for the project. The Spanish-language originals are followed by Takahashi's rewriting in Classical Japanese (henceforth shortened to "CJ"), transcribed in both the original Japanese script and its romanization, with my English-language translation between brackets. Following these, I have also added the Modern Japanese (henceforth shortened to "MJ") translations done by Yamamoto Akiko 山本空子 from which Takahashi was working and which were also reproduced in that issue of the magazine. I have supplemented commentary on the main types of adaptations and cultural translations in which Takahashi engages throughout this experiment of poetic adaptation across literary traditions. My translations into English, written within brackets, strive for a literal gloss meaning while attempting to hedge as closely as possible to the syntax and lexicon of Takahashi's antiquarian classical Japanese.

⁶ Kafū was also a writer of the underworld rather in the French tradition of Paul Verlaine's *poète maudit*, writing about the world of prostitutes and pimps of fin-de-siècle Tokyo. He was also fluent in French, and in fact *Henkikan Ginsō*'s epigraph is a quote from Verlaine, given both in the original French and in Kafū's Japanese-language translation: "De la musique avant toute chose —" 詩は何よりも先まづ音楽的ならむことを (Nagai 2010: 213).



1. Algo me han dicho / la tarde y la montaña/ Ya lo he perdido.⁷

CJ: 夕暁くる 山大いさよ 失せにけり

Yūyakuru Yamaisayo Usenikeri

[Burning evening / Oh so great mountains/ Faded away]

MJ: 何事か伝えてくれた、夕方と山が。もう忘れてしまったが。

Nanigotoka tsutaete kureta, Yūgata to yamaga. Mō wasurete shimattaga.

A common feature of Takahashi's re-imagining of Borges's haikus lie in the conjugations of their verbs; all of them use Classical Japanese conjugations not used – although occasionally appearing in fossilized form – in modern Japanese. Here, Takahashi's *usenikeri*, (modern Japanese, *ushinatte shimatta*; meaning “irremediably lost”) is one such example. Furthermore, Takahashi embellishes Borges's simple pairing of parallel nouns in “la tarde y la montaña,” by having “la tarde” become the poetic *makura kotoba* 枕詞 that is in accordance with haiku syllable patterns and seasonal words, *Yūyakuru*, which is a *kigo* 季語, or seasonal word, for summer.⁸ In this manner, Takahashi's verse evokes the setting summer sunlight falling on the side of the mountains.

2. La vasta noche/ no es ahora otra cosa/ que una fragancia.

夏の夜や 明けて香りの 如きもの

Natsu no yoru ya Akete kaori no Gotoki mono

[Oh, summer night/ After sunrise something like / A fragrance]

ひろひろとした夜 今となつては 残り香りでしかない

Hirohiro to shita yoru Ima to natte wa Nokori kaori de shika nai

Continuing with the seasonal theme, Borges's “vast night” becomes “the summer night” (夏の夜), inferring that a “vast” night corresponds to those of the cloudless Japanese summer. The expression *gotoki mono*, as well, uses a classical Japanese construction meaning “resembling something” that is usually not used in modern

⁷ All following quotations of Borges's “Diecisiete Haikus” are taken from *Obra Poética / Jorge Luis Borges* (Borges 2007).

⁸ A *makura kotoba* 枕詞 is an adjectival phrase that precedes and qualifies a noun, usually aiding the noun reach the required five or seven moras of the Japanese poetical line. They function in a similar way to the Homeric epithet of the classical Greek epics. Some of these *makura kotobas* also serve as *kigos*. Haruo Shirane defines *kigo* as follows: “Seasonal word, a requirement of the *hokku*, indicating the season of the verse” (Shirane 1998: 296). Related to this is the concept of *kidai* 季題, a “seasonal topic, usually centered on a cluster of fixed associations, on which poets were required to compose” (Shirane 1998: 296). As most haikus require one or both of these elements in their composition, it is only natural that they make an appearance in most of Takahashi's adaptations of Borges's haikus.



Japanese. This adaptation is also the first in Takahashi's series to use a *kireji* 切れ字, which is the letter *ya* in the first verse. *Kirejis* are both a quintessential element of haiku aesthetics and a powerful candidate for one of Emily Apter's untranslatables. As Haruo Shirane explains in monograph *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō* (1998): "The cutting word (*kireji*), a requirement of the hokku, often gave the hokku the dynamics of two linked verses within the confines of a seventeen-syllable hokku. (...) The cutting-word had the paradoxical function of both cutting and joining, of allowing for both [Roman] Jakobson's combination and his equivalence. (...) The cutting word not only separates into two parts, it establishes a visual correspondence between the two images (*mitate*), implying that the latter represents the haikai essence of the former, a classical topic" (Shirane 1998: 100-102). An equivalent to this functional element of haiku aesthetics was completely absent in any of Borges's original Spanish-language haikus, but it will reappear again often as a re-localized element in Takahashi's versions. In this haiku, the particle *ya*, thus, serves to link in meaning and in imagery the visual perception of the summer night with something "resembling a fragrance."

4. Callan las cuerdas. / La música sabía / lo que yo siento.

CJ: 絃しづまり 耳しづまりぬ 朝は秋

Gen shizumari Mimi shizumarinu Asa wa aki

[The cords quieten down/ The ears quietened down/ Morning is autumn]

弦はずまった。音楽は 私の感じていたことを 知っていたのだ。

Gen wa shizumatta. ongaku wa watashi no kanjiteita koto o shitteita no da.

The *cuerdas* (strings) in Borges's haiku evoke the reverberations of tango music, especially as in 1965 Borges himself had previously authored a book of tango *milongas*, *Para las seis cuerdas* (*For Six Strings*).⁹ Takahashi's version adapts this instrument to a Japanese setting. The Argentine guitar might be to tango what the Japanese wind flute is to traditional Japanese music, but Takahashi has replaced the final verse and displaced the evocation to tango with an explicit evocation to a season: autumn (*aki* 秋), in that last line, "morning is autumn," which also reads like an inversion of the famous opening line of Sei Shōnagon's 清少納言 Heian period classic *The Pillow Book* 枕草子 that famously begins with the sentence "Spring is dawn" (春はあけぼの). Perhaps not coincidentally, Borges's last published posthumous translation is that of this Japanese book, translated in collaboration with his wife María Kodama as *El libro de la almohada* in 2004.

In this manner, the elegiac evocation of tango in the Spanish is replaced with the evocation of a cooling autumn giving way to winter. Note as well that, continuing the

⁹ Milonga is a form of tango, or, in some cases, the dance that accompanies the tango music itself.



pattern of anachronistic elements that is present throughout in these adaptations, Takahashi uses an older variant character for “strings”; not the modern *gen* 弦, but the more ancient-looking variant *gen* 絃. Borges’s “música” (“music”) disappears and is replaced with *mimi shizumarinu*, “my have quietened down.” Thus, the feelings of the listener in the original are transposed to ears that nostalgically no longer hears whatever the strings had been playing until then.

6. Oscuramente / libros, láminas, llaves / siguen mi suerte.

CJ: 秋深し 古冊の上の 鍵の束

Aki fukashi Kosatsu no ue no Kagi no taba

[Deep autumn/ On top of the old tomes / A bundle of keys]

本、図版、鍵 / それらは暗く / 私の運命を追っている。

Hon, zuhan, kagi sorera wa kuraku watashi no unmei o otteiru.

Borges’s opening adverb “oscuramente” (“darkly”) is replaced here with the seasonal word (*kigo* 季語), *aki fukashi* 秋深し “deep fall.” Whereas the original, like many of Borges’s compositions in his late stage, has strong connotations of referring to his own blindness—that he lived in literal darkness—, the haiku version features rather an element not present in the original. The darkness in Takahashi’s version is not of the individual, it is the darkness of Japanese haiku poetics: it gestures towards the natural world, the deepness of the woods and the harshening of the weather as fall gives way to winter. Also, as Takahashi must have been aware of when he selected the traditional *kigo* of *aki fukashi* 秋深し, it also serves to entangle Borges’s poetics with those of Japanese haiku. In fact, Matsuo Bashō began one of his last haikus—written two weeks before his death—with exactly the same *kigo*: *Aki fukaki Tonariha naniwo suru hito zo* 秋深き 隣は何を する人ぞ [Late autumn / Next door / What is my neighbor doing?]. This *kigo* can also be seen in a plethora of other haikus and waka, ranging from earlier compositions, notably in some songs of the 15th-century imperial anthology *New Collection of Poems Ancient and Modern* (*Shin Kokin Wakashū* 新古今集), up to works by haiku poets such as the contemporary *haijin* Hasegawa Kai 長谷川 權 (1954-).

9. La ociosa espada / sueña con sus batallas. / Otro es mi sueño.

CJ: 切結ぶ 霜夢みてや 劍錆ぶ

Kirimusubu Shimo yumemite Tsurugi sabu

[Being in cutting entwined/ Watching dreams of dew! / The sword rusts away]

怠け者の剣が 戦いを夢みている。あるいは夢見ているのは私。

Namakemono no ken ga tatakai o yumemiteiru. Aruiha yumemiteiru no wa watashi.



This haiku features the theme of the forbear's no-longer-used sword, a theme already present in tanka number three of Borges's "Tankas" included in the 1974 poetry collection *El oro de los tigres*.¹⁰ As such, it features a heavy autobiographical element. The reader is expected to be somewhat familiar with the fact that Borges's ancestors took up arms during the Argentine wars of independence, and to infer on Borges's part at least a modicum of ambivalence in relation to the poet's decidedly un-martial personality and his predilection toward the republic of letters instead. Most Japanese haiku do not develop these kinds of autobiographical lines. If any, perhaps an allusion or use of a line by a famous *hokku* or *tanka* of one's literary masters from the past (*honkadori* 本歌取り), but the kind of reference to a personal family history that Borges is making here is especially scarce in traditional haiku poetics, especially considering the fact that Borges closes his haiku by declaring, in the first person, that "other is my dream."¹¹

In this vein, Takahashi focuses not on the voice of the *haijin* announcing that he dreams of other endeavors, but on the sword *itself*, which has "frost dew-like dreams" (*shimo yume* 霜夢) of "intertwining [its blade] again [against other swords]" (*kirimusubu* 切り結ぶ). The morning dew that frosts over is an image of transience, and the word for dew frost (*shimo*) itself is a seasonal word for winter, which is the firm seasonal location of this haiku, thus repeating again the theme of old age, oblivion, and decay.

However, what is the most skillful in this adaptation is the opening line (*kirimusubu*), which is a borrowing, or, in haiku terminology a *honkadori* 本歌取り, from the opening *makura kotoba* of a *tanka* attributed to Miyamoto Musashi 宮本武蔵 (1584-1645), Japan's most renowned swordsman and author of the classic philosophical and martial treatise *The Book of Five Rings* 五輪書 (1643). The *tanka* attributed to him is below:

Under the sword lifted high/ There is hell making you tremble/ But go ahead/ And you have the land of bliss. (Qtd. in Suzuki 1972: 317)

Kirimusubu / tachi no shita koso / Jigoku nare / Hitoashi Fumikome / Sokoha Gokuraku

¹⁰ That *tanka* reads as follows: "La ajena copa, / la espada que fue espada / en otra mano, / la luna de la calle, / ¿dime, acaso no bastan?" (Borges 2007: 347). Some years later in the interview collection *Borges el memorioso* (1982) Borges would provide illuminating commentary on each of one of the *tankas* included in *El oro de los tigres*. The reference to his forbears is here made explicit: "Yo estaba pensando en la espada de mi abuelo, el Coronel Borges" (Borges y Carrizo 1982: 304). Borges's lament in this haiku – that even while having military ancestry he himself was able to take up only the pen and not the sword – is also present in other parts of his oeuvre as well.

¹¹ If anything, this confessional and autobiographical style is rather more reminiscent of the allegoric poems of the Chinese Tang tradition in which the exiled bureaucrat takes on the persona of the spurned lover in order to seek redress from the emperor.

切り結ぶ太刀の下こそ地獄なれ、一足踏み込め、そこは極楽.¹²

As a further anachronistically exotic element, the character for the rust of the sword is written not in the modern spelling of *sabi* 錆, but in one of its pre-modern forms as *sabi* 銹.

12. Bajo el alero / el espejo no copia / más que la luna.

CJ: 軒深く 暗む鏡か 月讀か

Noki fukaku Kuramu kagami ka Tsukiyomi ka

[Deep in the eaves / A darkening mirror? / Or [is it] the moon?]

軒庇の下で 鏡は月しか 映さない。

Noki hisashi no shita de kagami wa tsuki shika utsusanai.

13. Bajo la luna/ la sombra que se alarga / es una sola.

CJ: 月の出や 野ずゑに届く 影一つ

Tsuki no deya Nozuwe ni todoku Kage hitotsu

[Oh, moonrise! / Reaching the ends of the field / A single shadow]

月の下で 伸びる影は ただ一つ。

tsuki no shita de nobiru kage wa tada hitotsu.

Borges's twelfth and thirteenth haikus are linked in both their structures and themes, playing with the theme of the mirror that doubles what it reflects, the light from the moon, and the shadow of the speaker and the mirror. Noteworthy is the fact that haiku number twelve adapts Spanish's "la luna" as *tsukiyomi* 月讀, which is written in a premodern variant kanji instead of the modern spelling of 月読, and which is also the name of a native Japanese Shinto goddess.

Similarly, haiku number thirteen is adapted in such a way that the obvious parallel construction with its preceding haiku is obscured. First, Takahashi puts the emphasis not on what is "Below the moon," but on the moon itself, whose appearance in the sky is

¹² The English translation quoted above is the most common one in English, appearing, among other sources, in prominent Zen popularizer D. T. Suzuki's *Essays in Zen Buddhism* (1934). It is worth mentioning here that it was Suzuki who Borges read as part of his intellectual interest in Zen Buddhism.

Perhaps owing to the period in which Suzuki translated Miyamoto's haiku (early 20th century), the translation quoted above seems somewhat stilted in today's English and not reflective of the original Japanese. A more modern rendition would be: "Below two intertwined swords lies Hell itself, and yet, step into this space, for in it there lies Paradise itself." The key meaning that the traditional translation does not convey, and which is what Takahashi is using in his adaptation of Borges, is the way in which the verb *kirimusubu* implies that *two* swords are intertwined and caught in mutually mortal conflict.



emphasized with the cutting word *ya*. Second, whereas Borges has a fairly universal “the shadows that grows” (“la sombra que alarga”), which allows this haiku to take place in the same location (“under the eaves”) of haiku number twelve Takahashi locates the growing shadow against a specific background: the ends of the fields (*nozuwe*野ずゑ). This, in turn, makes Takahashi’s adaptation much more pastoral, a haiku in which the shadow expands “to the end of the fields.” Continuing the use of archaic forms, the *hiragana* character *we*ゑ in 野ずゑ is completely obsolete and not used in modern Japanese, once again translation Borges’s clear and modern Spanish into an explicitly anachronistic Classical Japanese.

15. La luna nueva / ella también la mira / desde otra puerta.

CJ: 新月や 女をろがむどの戸より

Shingetsu ya Onna worogamu Dono to yori

[Oh, new moon/ The woman worships [it] /From some door]

新しい月 – あの人も別の扉から それを見ている。

Atarashii tsuki ano hito mo betsu no tobira kara sore o miteiru.

The interest contrast between the versions in this haiku is the fact that the woman’s simple “looking at” (“la mira”) has been elevated to the woman “worshipping” (*worogamu* をろがむ equivalent to modern Japanese verb *ogamu* 拝む) the moon, a figure that is further strengthened if we remember that above, in haiku number twelve, the moon had already been referred to as *tsukuyomi* 月讀, which is also the name of the Shinto moon goddess. Thus, whereas in Borges the moon appears as the impassive element that, regardless to its distance and indifference, connects both the poet and his beloved, Takahashi’s version effaces this connection by leaving out any equivalent to Borges’s “she also looks at it.” Similarly, the “door” mentioned here is *to*戸, meaning “gate,” not the more modern variants equivalent to the fairly modern Spanish “puerta.”

Furthermore, both here and in haiku number nine Borges has used the word “other” (“otro/otra”). The concern with the dichotomy between the Self and the Other is also one the recurrent themes in Borges’s literature. Borges also plays with the theme of the doppelganger in some of his short stories and essays—for example, the short essay “Borges and I,” or his poetry collection *El otro, el mismo* (1964). Takahashi has decided to foreclose on this possible heteroglossia in his adaptations, supplanting “otro/otra” with other images or tropes that are more congruent with the aesthetics of vagueness of the haiku. This haiku is no exception, adapting “desde otra puerta” into “from a certain gate” どの戸より.

16. Lejos un trino. / El ruiseñor no sabe / que te consuela.

CJ: 慰まん 君とも知らで 夜鶯

Nagusaman kimi to mo shira de Yoru uguisu

[Let it comfort you / He that does not know you / The night warbler]

遠くに囀り— 小夜啼鳥は 君を慰めていることも知らず。

Tōku ni saezuri sayo wa kimi o nagusameteiru koto mo shirazu.

Takahashi somewhat nationalizes the species of the bird that plays a central role in this haiku. He provides *yoru uguisu* 夜鶯 for Borges's nightingale. While this word is one of the names for this bird in Japanese, it is usually called by a more common alternate name *sayonakidori* 小夜啼鳥, or the English-language loanword *naichingēru* ナイチンゲール. Borges probably had in mind this specific bird not only because its syllable count in Spanish makes it an ideal candidate to fit into the 7-mora central line of a haiku, but also used it to reference John Keats's nightingale. Borges had dedicated an essay precisely to this animal, "El ruiseñor de Keats" ("Keats's Nightingale"), included in the essay collection *Otras inquisiciones* (1952), as well as the poem "Al ruiseñor" included in the 1975 poetry collection *La rosa profunda*.

Another of the effects of this kind of transculturating adaptation is that *uguisu* 鶯 is a word that also functions as a seasonal word in haiku, thus setting Takahashi's poem firmly in spring. Furthermore, Takahashi's use of *kimi* 君 for "you" here has the felicitous effect of reflecting, or even amplifying, the poet's address to his lover, which becomes more personal and affectionate than the Spanish "tú" implied in Borges's original.¹³

17. La vieja mano / sigue trazando versos / para el olvido.

CJ: 忘れん ために書く手や 年古ぶ

Wasuraren Tameni kaku te ya Toshi furubu

[In order to be forgotten/ Oh, writing hand! / The ageing years]

この古い手は 忘却されるために 歌を書き綴る。

Kono furui te wa bōkyakusareru tameni uta o kaki tsuzuru.

The cutting word *ya* follows "the writing hand" (*kaku te*) in this final haiku, establishing a parallel between this hand that writes "in order to be forgotten" (*Wasuraren*

¹³ Similar to Spanish, Japanese also has multiple words for the second person singular. *Kimi* is one of them, and in modern Japanese is still very much in use as an informal second person pronoun roughly equivalent to the Spanish "tú." However, depending on the period, it also appears in pre-modern Japanese poetics as an even *more* intimate second person pronoun, usually used by lovers when addressing each other. The fact that in Takahashi's version *kimi* is closely followed by the classical conjugation *shirade* further strengthens this reading.



tameni) and the poem's coda offered in the closing line: "The years that get older" (*Furubu toshi*). Another possible parsing of this verse is to read *Toshi furubu* 年古ぶ, not in the plural as "years" but in the singular, "the ripening year."¹⁴ This meaning, which would form a contrasting pair with the "new year" (*shinnen* 新年), would convey both a sense of season to the poem (winter), and a sense of finality that is fitting to the closing haiku of the series, in which Borges's oblivion can also be seen to be carrying strong undertones of approaching death for the author who was already late in years. Something of the unadorned quality of old age comes across as well in the fact that Borges's poetic "trazando versos" becomes the unembellished and unornamented "the hand that writes," thus accomplishing the strange feat, for once in these adaptations, of having the Japanese translation be more laconic, modern, and sparser than the Spanish-language original.

Taken all together, as we have analyzed in this section, the Japanese language, or rather the Japanese language *style*, that Takahashi employs throughout his adaptations of Borges's haikus can be considered one of intentionally anachronistic domestication. That is to say, it is not a Japanese translation full of calques from the Spanish, but a translation that, while somewhat readable to modern Japanese reader, is written in the now foreign language of the local past and which is in conversation more with the diction and conventions of classical haiku poetics than with any notions or concerns with Borges's native Spanish-language tradition.

Takahashi's anachronistically exoticizing experiments in these seventeen haikus are bold in range. In his adaptations from Borges the translation strategy has become at the same time a project to "re-nationalize" a foreign Borges into a regiment of relevance that would be only familiar to Japanese readers of haiku, and, also, an experiment to project Borges's physical distance from Japan into the axis of temporal distance of the aesthetics of Japan's own past. The fact that average modern Japanese readers would have trouble parsing through Takahashi's translations can be gleaned at from the fact that the auxiliary and supplementary *furigana* reading has been given to some – but, importantly, not all – of the most difficult kanji characters in Takahashi's haikus.¹⁵ To be sure, this was not entirely due to Takahashi's originality; a large percentage of contemporary haiku today is still written closely hemming to ancient literary language (*kogo* 古語) and classical spelling (*rekishiteki kanazukai* 歴史的仮名遣い). The originality lies not so much in the actual praxis as in the subject choice: Spanish-language haikus written in modern language transposed to the language, prosody, and stylistics of classical Japanese haiku.

¹⁴ Similar to modern Japanese, classical Japanese does not mark for noun number, so the same nouns can be singular or plural depending on context, thus allowing for multiple interpretations.

¹⁵ My personal experience with Takahashi's adaptation also leads me to this conclusion; even amongst the university-educated native Japanese acquaintances that I conducted; none could get through all 17 haikus without stumbling or equivocating on some of the characters and compounds in the haikus.

Thus, Takahashi's "translations" operate less as modern translations of a foreign poet into Japanese and more as an explicitly conscious choice to employ the highly localizing strategies of the late Meiji-period highly liberal Japanese adaptations from foreign literature (the previously mentioned, *hon'an* 翻案). Similar to the uncanny translator in Borges's "Pierre Menard," Takahashi's language in his adaptations would be unremarkable if written in the 17th century but are imbued with all the weight of the (Japanese) literary past when written at the end of the 20th.

In this manner, in these new rewriting adaptations by the author-translator Takahashi Mutsuo, Borges remains a foreign writer, but now in the sense of being a writer from the local Japanese past, full of local color and localized (or domesticated) turn of phrases. "Fame is a form – perhaps the worst form – of incomprehension" (Borges 1998: 94), lamented Pierre Menard's commentator. Are Takahashi's beautiful haikus – museum pieces from a fictional past in which Borges was a *haijin* – a form of incomprehension, adding in local color when Borges inveigled against the abuses of Orientalism for much of his career, an attitude present even in the haiku and tanka that he composed in Spanish? Or rather, is it the case that, as in Borges's own famous formulation "el original es infiel a la traducción"?¹⁶ Translated, adapted, domesticated, Borges's haikus stand out in all their foreignness through the prisms of Takahashi's domesticating translation, especially as they're written not in modern Japanese, but in its classical form. As the old adage states, the past is a foreign country, and they do things differently there.¹⁷

However, Borges was not unaware that imitation can be the highest form of flattery. In an Argentine radio show that he cohosted with Antoniŏ Carrizo, and which was broadcast in 1982, Borges turned to the tankas that he has included in his poetry collection *El oro de los tigres* (1972). Borges's pride and sense of accomplishment at having been able – across an ocean of waters and centuries – to reproduce the "intonation" of the

¹⁶ From Borges's essay "Sobre el *Vathek* de William Bradford" (1943), included in *Otras Inquisiciones* (1952).

¹⁷ Readers not familiar with the multiple evolutions of the Japanese language might wonder about Takahashi's translations' legibility in the 21st century. We need only remember that while multiple modern Japanese language translations of *The Tale of Genji* exist, this linguistic distance is still present in works written as late as late 19th century and early 20th century. As contemporary author Mizumura Minae 水村美苗 has written in her thought-provoking scried *The Fall of Language in the Age of English* (2008, English trans. 2017), she herself was approached by a Japanese publisher with an offer to translate Higuchi Ichiyo 樋口一葉 (1872-1896) into "modern Japanese." Mizumura, somewhat of a language purist, refused on the grounds that in order to foster a cultured Japanese readership it was necessary to nurture their ability to read Higuchi's original text in the classical style, but the publisher's perceived need for these kinds of modern translations of not-so-distant modern classics, as well as the presence of a plethora of modern Japanese language translations of pre-modern Japanese literature, speaks volumes as to the hardships of modern readers to approach the classical form language, precisely the form in which Takahashi wrote his adaptations of Borges's haikus.



original Japanese classical poetry comes across in his comment, and can also be perhaps extended to the afterlife of his own haikus in Takahashi's adaptation:

Ahora, yo sé que un japonés leyó estas *tankas*, y creyó que una de ellas era una traducción del japonés. La buscó en una antología que tenía. Lo cual, para mí, es el mayor halago, ¿no? Se dio cuenta que las otras eran occidentales, meramente, sí. Pero de una de ellas creyó que podía ser mi versión del original. Lo cual quiere decir que yo había acertado con la entonación o con lo que se espera de una *tanka*. (Borges y Carrizo 1982: 304)¹⁸

BIBLIOGRAPHY

- Apter, Emily. *Against World Literature: on the Politics of Untranslatability*. London: Verso, 2013. Print.
- Borges, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges: Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. Impreso.
- . *Collected Fictions*. Translated by Andres Hurley. London: Penguin Books, 1998. Print.
- . *Obras Completas*. Ed. Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: Emecé, 2005. Impreso.
- . *Obra Poética / Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Emecé, 2007. Impreso.
- Borges, Jorge Luis, y Antonio Carrizo. *Borges, El Memorioso: Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. Ed. Antonio Carrizo. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.
- Borges, Jorge Luis, and Richard Burgin. *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York: Avon Books, 1970. Print.
- Mizumura, Minae水村美苗. *Nihongo ga Horobiru Toki: Eigo no Seiki no Naka de [When the Japanese Language Falls: In the Century of English]* 日本語が亡びるとき: 英語の世紀の中で. Chikuma Shobō筑摩書房, 2008. Print.
- Nagai, Kafū 永井荷風. *Kafū Zenshū (Shinban) Vol. 20: Ratai, Henkikan Ginsō*. 荷風全集(新版) 第20巻 裸体, 偏奇館吟草. Iwanami Shoten岩波書店, 2010. Print.
- Shirane, Haruo. *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*. Stanford: Stanford University Press 1998. Print.
- Subaru: *Tokushū Tanjō Hyaku Nen, Boruhesu wo Yomu Shinseiki. [Subaru Special Issue: 100 Years after his Birth, Reading Borges in the New Century]* すばる特集・生誕 100 年ボルヘスを読む新世紀. Tokyo: Shūeisha集英社, September 1999. Print.

¹⁸ “Now, I’m aware that a Japanese man read these tankas, and believed that one of them was a translation from the Japanese. He looked for it in an anthology that he had. Which, to me, is the biggest of compliments, isn’t it? He realized that the other pieces were merely Western copies, yes, admittedly. But for one of them, he believed that it was perhaps my version of a Japanese original. Which means that I had got the intonation right or that I had got right whatever it is that is expected of a tanka” (Translation by the author).


- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Essays in Zen Buddhism. With Thirty-three Collotype Reproductions of Old Masters*. Luzac, 1934. England: University Microfilms, 1972. Microfilm.
- Takahashi, Mutsuo 高橋睦郎. «Denkiteiginsō.» 傳奇亭吟草, in *Subaru* すばる. Tokyo: Shūeisha 集英社, October 1999. 48-52. Print.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995. Print.
- . *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. New York: Routledge, 1998. Print.
- . *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019. Print.
- Yuriika. *Tanjō Hyaku Nen Kinen Tokushū/Horuhe Ruisu Boruhesu* [Eureka: Special Issue on The Centennial of Jorge Luis Borges] ユリイカ: 誕生100年記念特集・ホルヘ・ルイス・ボルヘス. Seidosha 青土社, September 1999. Print.
- Walkowitz, Rebecca L. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press, 2015. Print.

Fecha de recepción: 15 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2024



UDC: 821.134.2(82).09 Borhes H. L.:821.134.2(82).09 Bioy Casares, A.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2024.8.2.10>

Esther Allen¹ 
City University of New York
United States of America


BORGES AND BORGES

Abstract

A curious feature of Jorge Luis Borges's body of work is its inclusion of numerous books he didn't write but spoke aloud during an interaction. Into this category fall the many volumes of interviews, as well as *Borges Profesor* (2000), transcribed from tapes recorded by Borges's students. By far the most crucial item is Adolfo Bioy Casares' *Borges* (Ediciones Destino, 2006), 1,600 pages of diary entries spanning half a century of conversation, perhaps the single most intimate, detailed, insightful, and sustained record of one writer's life and thought ever made by another. Though sometimes called Bioy's autobiography, *Borges* is about Borges and also, in large measure, is by Borges, the oral Borges. The relationship between Bioy's book and the writer whose name it takes as title problematizes and undermines legal concepts of originality, authorship, ownership, and selfhood. Copyright in the written Borges is held by a single entity, the Fundación Internacional Jorge Luis Borges, whose longtime director, María Kodama, did what she could to suppress the use of Bioy's book in scholarship on Borges. Copyright in the spoken part of Borges's *obra*, however, is far more widely dispersed, held by numerous publishers, interviewers, and, in the case of *Borges*, the Bioy Casares estate. Intellectual property issues are rarely the focus of literary scholarship, but as Bellos and Montagu have recently argued, they are fundamental to any real understanding of how literature circulates globally, particularly during the decades since Borges's passing. The ever-expanding legal framework that makes literature a heritable asset to be monopolized for nearly a century after a writer's death has, in the case of the Borges estate, had "severe human costs" and severe creative costs (Chacoff). It has also placed a distance between Borges's work, Bioy's work, and *Borges* that is a disservice to scholarship and literary history.

Keywords: intellectual property, copyright, translation, anxiety of influence, open source, oral history, literary friendship, literary history.

¹ esther.allen@baruch.cuny.edu

ORCID iD: Esther Allen  <https://orcid.org/0009-0006-1886-6306>



BORGES Y BORGES

Resumen

Una característica curiosa de la obra de Jorge Luis Borges es la inclusión de numerosos libros que no escribió, sino que expresó oralmente durante una interacción. En esta categoría se incluyen los muchos volúmenes de entrevistas, así como *Borges profesor* (2000), transcrito a partir de grabaciones realizadas por los estudiantes de Borges. El elemento más crucial de la categoría es *Borges* de Adolfo Bioy Casares (Ediciones Destino, 2006), 1.600 páginas de entradas de diario que abarcan medio siglo de conversaciones, y que en su conjunto es tal vez el registro más íntimo, detallado, perspicaz y sostenido de la vida y el pensamiento de un escritor jamás realizado por otro. Aunque a veces se llama autobiografía de Bioy, *Borges* trata sobre Borges y, en gran medida, también es de Borges: el Borges oral. La relación entre el libro de Bioy y el escritor cuyo nombre lleva como título problematiza y socava conceptos legales de originalidad, autoría, propiedad e identidad. Los derechos de autor de la escritura de Borges están en manos de una sola entidad, la Fundación Internacional Jorge Luis Borges, cuya directora durante mucho tiempo, María Kodama, hizo todo lo posible por suprimir el uso del libro de Bioy en los estudios académicos sobre Borges. Sin embargo, los derechos del Borges oral están mucho más dispersos, en manos de numerosos editores, entrevistadores y, en el caso de *Borges*, del patrimonio de Bioy Casares. Las cuestiones de propiedad intelectual rara vez son el foco de los estudios literarios, pero como han argumentado recientemente Bellos y Montagu, son fundamentales para comprender cómo circula la literatura a nivel global, especialmente en las décadas posteriores a la muerte de Borges. El marco legal cada vez más amplio que convierte la literatura en un activo heredable para ser monopolizado casi un siglo después de la muerte de un autor ha tenido, en el caso del legado de Borges, «graves costos humanos» y graves costos creativos (Chacoff). También ha generado una distancia entre la obra de Borges, la obra de Bioy, y *Borges*, lo que constituye un perjuicio para la investigación académica y la historia literaria.

Palabras clave: propiedad intelectual, derechos de autor, traducción, ansiedad de la influencia, código abierto, historia oral, amistad literaria, historia literaria.

“A New York cab driver who fought in World War II and Vietnam told me: *I hate memory.*”²

— Jorge Luis Borges to Adolfo Bioy Casares, April 13, 1980
(Bioy Casares 2006: 1538)

Thirteen years ago, while working on a translation of *Borges profesor: Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, I committed a blunder so colossal that my translation was never published and I never again translated anything written by Borges.

Had I actually been translating something *written* by Jorge Luis Borges, though? The book’s contents were transcribed by Martín Hadis and Martín Arias from recordings

² “Un taxista de Nueva York, que había peleado en la Segunda Guerra Mundial y en Vietnam, me dijo: ‘*I hate memory*’.”



made by students of a course Borges delivered in 1966. It was first published in 2000, fourteen years after Borges died. While its words may have been uttered by Borges, *Borges profesor* was certainly not written by him the way “Pierre Menard” or “Los traductores de las 1001 noches” were. Translating the author of “Los traductores” (as I had) was a different experience from working on a transcript of an aging intellectual’s gentle ramblings through lectures he’d been delivering, in one venue or another, for decades. In that sense, the *Curso* was more like the interviews such as Fernando Sorrentino’s *Siete conversaciones* (1973), Roberto Alifano’s *Conversaciones con Jorge Luis Borges* (1984) or Osvaldo Ferrari’s *Borges en diálogo* (1985).³ On an entirely different scale, it also resembled Adolfo Bioy Casares’s 2006 *Borges*, the sixteen-hundred-page selection of diary entries published seven years after Bioy’s death.

In retrospect, it was my vague lumping of these disparate books into a single category – records of Borges’s speech as opposed to written texts composed by Borges – that may have gotten me in trouble. What really mattered was not some theoretical oral likeness they all shared, but a far more crucial distinction in plain view on their respective copyright pages. Most interviews with Borges are copyrighted either to the publisher or the interviewer, just as rights to *Borges* are controlled by Bioy Casares’s estate. But the transcribed 1966 course is copyrighted to, among others, the late María Kodama, who, until her death in 2023, was Borges’s literary executor and the founder and head of the Fundación Internacional Jorge Luis Borges. As of this writing, the Fundación’s home page still declares in bold block letters its dedication to “promoting the correct interpretation” of Borges’s work.⁴

The stage for my colossal blunder was set a couple of years earlier when, with New York Review Books, I agreed to undertake an English translation of *Borges*. With its half-century of conversation, flights of erudition, debate, gossip, literary and political intrigue, philosophical reflection, and friendship, *Borges* may be the single most intimate, unflinching, detailed, insightful, delightful, and sustained record of one writer’s life and thought ever made by another, a massive and peculiar masterpiece akin to James Boswell’s 1791 *Life of Johnson* and Johann Peter Eckermann’s 1836 *Gespräche mit Goethe*, both of which inspired and shaped it and are often discussed in its pages.

However, after a long period of negotiation – during which I secured a fellowship at the Cullman Center for Scholars and Writers at the New York Public Library to work

³ Cody Clinton Hanson’s *Annotated Bibliography of Interviews of Jorge Luis Borges* (MA Thesis, Brigham Young University, 2008) asserts that more than 650 interviews with Borges have been published. Of the 275 interviews it annotates, more than twenty (including Bioy Casares’ *Borges*) were published as books (either collections of interviews with a single individual, or anthologies of multiple interviews of Borges by different people). Like most bibliographies, Hanson’s does not provide information on who holds copyright.

⁴ fundacionborges.com.ar

on the translation – NYRB was unable to acquire rights. Copyright in Bioy’s literary work is held by Fina Demaria, a former mistress of Bioy’s and the mother of his son Fabian, one of the heirs named in Bioy’s will. The rights went to his mother when Fabian passed away in 2006. Demaria has reportedly and apparently entrusted all decisions regarding the publication of Bioy’s literary work to Daniel Martino, who met Bioy the year Borges died and soon became both friend and amanuensis (Garzón 2018). It was Martino who edited *Borges*, oversaw its publication, and organized its indispensable digital “índice analítico” (Martino 2017a). My editor at NYRB told me that what finally brought negotiations to a halt was the question of abridgement. Martino had already edited a 691-page “versión menor” that would be published a couple of years later. Given the immense wealth of material related to British and US literature and culture in the full-length *Borges*, our aim was to create a different abridgement, made specifically with the English-speaking public in mind. In early fall of 2009, Martino made it clear that would be unacceptable.

When New Directions asked me, the following year, to translate *Borges profesor*, I was glad of a chance to continue the work with Borges I’d begun more than a decade earlier with the *Selected Non-Fictions of Jorge Luis Borges*, whose editor and annotator, Eliot Weinberger invited me to translate a number of the works it includes. As the New Directions editors and I were laying out the groundwork for what was to become *Professor Borges: A Course on English Literature*, we felt some reworking of its annotations was in order, to make the book more accessible to its new audiences.

I checked the 2006 French edition, translated and prefaced by the eminent Borges scholar Michel Lafon, which included a good number of “Notes du Traducteur” (*N. d. T.*). This seemed to indicate flexibility on the two Argentine researchers’ part and a willingness to work cooperatively. I wrote one of the researchers, Martín Hadis, to introduce myself and discuss the possibility of revising the footnotes. To my relief, he agreed with the idea. Wary of email, and eager to ensure a working relationship that would be as collegial as possible, I secured a grant to fund a summer research trip to Buenos Aires in 2011 that would allow me to go over the annotations together with Hadis in person.

Meanwhile, *The Hudson Review* had requested an early excerpt from *Professor Borges* to include in a Spanish issue they were preparing for spring 2011. I chose the seventh class, in which Professor Borges “speaks of God’s two books, the Anglo-Saxon bestiary, the riddles, ‘The Grave,’ and the Battle of Hastings.” Here, also, was an opportunity for a trial run on revising the annotations.

I’d spent many hours exploring the forking paths of reference that Borges’s work sends researchers and translators along and was glad of another chance to wander through that crepuscular garden. Borges almost never alludes to his own writing in class, but the literary works and figures he evokes for his students are almost always woven into his essays and fictions, and the network of connections between his pedagogy and



his *obra completa* is a glittering outline of literary history as refracted through his mind. The existing annotations to *Borges profesor* often pointed such connections out. When Professor Borges brings up the Old English alliterative poem “The Panther,” a footnote adds that it appears in the chapter on the panther in the 1957 *Libro de seres imaginarios*. I saw an opportunity to expand on that.

There were innumerable connections to observe between the content of the classes and the conversations Bioy recorded during the same period, which sometimes took place only a few hours after Borges had emerged from the classroom. I assumed that these links weren’t mentioned in *Borges profesor* because *Borges* came out six years later. Translating *Borges profesor* would, I thought, give me a chance to go back to *Borges* and use it to illuminate Borges’s views on English literature and on pedagogy.

The *Hudson Review* had a lot to fit into its Spanish issue and no space for a preface, so a footnote on the first page of “The Seventh Class” used a citation from *Borges* in place of one. In April 1960, Bioy asks Borges what period he likes best in his courses on English literature, and whether one century is his particular favorite. Borges rejects the question and underscores the difference between conversation (talking, teaching) and reading (or writing). “It’s clear one does not always prefer to talk about what one prefers to read,” he replies. “I spend my life reading Gibbon but prefer to talk about Francis Bacon.” Ever the literary historian, Borges goes on to hail Bacon’s role in creating the idea of literary history:

Bacon noted the deficiency of a history that took only monarchies and battles into account; he foresaw the History of each of the branches of knowledge. How strange that the History of literature did not exist then. With or without Bacon it would have been invented by the tendency toward specialization, but he has the merit of discovering that it was lacking. (Borges 2011: 105)⁵

The 44th footnote, on Heinrich Heine, alludes to *Borges* as well. In May 1965 Borges says to Bioy, “Heine, a more inspired and intense poet than Goethe, would never have acknowledged that superiority.” The comment anticipates Harold Bloom’s 1973 work on anxiety of influence, and also puts it into question. Ranking writers according to abstract categories of greatness was something Borges and Bioy loved to do in conversation. Borges’s writing, on the other hand, delights in subverting the hierarchies of literary fame (“a form – perhaps the worst form – of incomprehension” [Borges 1999a: 94]). And Bioy’s *Borges* can be read as a way to subvert the presumed hierarchy between himself and Borges. Daniel Balderston, who makes several appearances in the book, has written that *Borges* “may well be Bioy’s most important book.” But, as “Borges’s appendix” – the title

⁵ Unless otherwise noted, all translations here are mine.



of Balderston's article – indicates, it is also, in some way, Borges's (Balderston 2013: 70). The only *Obra completa* that Borges truly belongs to is the recent 608-page *Obra completa en colaboración* (2022), on whose cover both authors' names are given equal prominence.

When the *Hudson Review* came out, I emailed a digital copy of the chapter that appeared in it to Hadis, who, along with his research partner Arias, was duly credited at the end of the text as editor and annotator. For the next few days I remained happily unaware of my colossal blunder. The day before I flew to Buenos Aires, a New Directions editor called to tell me that Hadis was upset with the credit line in the *Review* that billed me as translator and annotator. Indeed, the Argentine researcher was so offended that I had been credited as an annotator in a single italicized line at the bottom of page 22 of a small magazine with limited circulation in a city five thousand miles away that he now refused to meet with me. I had given offense beyond all measure.

The New Directions editors were as baffled as I was and asked for a detailed account of every footnote in the excerpted chapter. Aghast to think I might have incorporated some error, I went back over everything, and found nothing. And if there was some error, why didn't Hadis point it out, so it could be corrected? Instead, it was as if I had placed myself utterly beyond the pale, in some untouchable region of debasement where it would be highly dangerous for anyone to have even the slightest contact with me.

After a month or so of bewilderment and frustration, in the course of which I nevertheless managed to spend a couple of wonderful and illuminating weeks in Buenos Aires, New Directions forwarded me a long message from Hadis, which, in its final paragraph, finally revealed the nature of my colossal blunder.

Quoting De Martino's [sic] book is really out of the question throughout the whole of *Borges Profesor*. Mrs. Kodama hates that book; she has spoken of it scathingly, her finding references to it in *Borges Profesor*, given the fact that this book is to be published with her approval, is bound to cause severe trouble. Kodama has publicly denounced De Martino's book, calling it "a violation of intimacy", "an act of back-stabbing", "the work of a coward" who "put words in the mouth of a dead man who is not here to defend himself", long etc. [sic] All this has received wide press coverage. Besides all this, Arias and I also do not want De Martino's book to be cited as a reference, for reasons of reliability and academic rigor. (Hadis 2011)

At last I understood. Into matter controlled by María Kodama's Fundación Internacional Jorge Luis Borges, I had introduced the antimatter of Bioy Casares's *Borges*. That was why everything exploded.



Borges is the record of a lifelong friendship brought to an end by death and by another friendship. That the woman who married Borges two months before he died and thus became his widow was not happy with Bioy's monumental book will come as no surprise to any of its readers. She is a shadowy figure in *Borges*, first appearing two-thirds of the way through, after many detailed accounts of Borges's romances with other women. At an August 8, 1963 dinner at the home of Bioy and his wife Silvina Ocampo, Borges regales the table with a striking incident in the life of one of his students, María Kodama. One day her housemaid suddenly disappeared, only to return a few days later and confess she'd stolen a number of things. Kodama replied, "What a pity. I'm sorry you did that."⁶ The maid left and that same afternoon committed suicide. When Kodama told her boyfriend, a psychoanalyst, he replied that she was to blame. The maid had confessed because she wanted to brave Kodama's anger; instead, she was shamed by her kindness. "With your kindness, you killed her,"⁷ the boyfriend declares. (Bioy Casares 2006: 938)

Weeks later Borges mentions that Kodama has had a lovely Japanese-style bouquet delivered to his home (Bioy Casares 2006: 943). (He lives with his mother, Leonor Acevedo, who concludes from the lavish flowers that, unlike the other students of Philosophy and Letters, Kodama is not penniless.) Two months later, Borges tells a group of Bioy-Ocampo dinner guests that Kodama is so remarkably sweet-natured that one of her friends complained about it and challenged Kodama to beat her with her fists, to help her give vent to all the aggression she must be repressing. Bioy and Borges jointly mourn the tendency of psychoanalysis to creep into everything and wonder if it will soon have results among the adult intelligentsia as fearsome as those it's having "among the girls in Philosophy and Letters."⁸ (Bioy Casares 2006: 965) (Born in 1937, Kodama was twenty-six years old at the time, thirty-eight years younger than the blind, sixty-four-year-old Borges.)

This joint suspicion of analysis and psychologizing is characteristic of *Borges* and underpins its methodology. Bioy's technique is to capture each conversation almost as soon as it has taken place, leaving little space for the longer-term operations of memory, the new angles and perspectives, different light, reshaping, shifting priorities or new discoveries that months or years of hindsight can cast on a conversation or experience. *Borges* is a work of *longue durée* written primarily in short-term increments; its diary entries focus on the day at hand, and while the conversations it records often range across centuries of literary history, they are far less likely to look back through the years in pursuit of personal insight. The narrator of the diaries mainly steers clear of personal emotions or motivations, his own or those of the living people the diary portrays, unless

⁶ "Qué pena. Siento mucho que usted hiciera eso."

⁷ "Con tu bondad la has matado."

⁸ "entre las chicas de Filosofía y Letras"



they crop up in conversation with Borges or, occasionally, Silvina. Each record of a day's work session or dinner conversation takes note of who was present and whatever was said or debated, and, in most cases, little else, as if the goal were to create an objective imprint of what happened, taken at face value: a kind of snapshot. (Bioy was also a photographer.)

Kodama attends the first of her many dinners with Borges at the Bioy-Ocampo home on October 25, 1964, then disappears entirely for four years and 300-odd pages. She resurfaces briefly in January 1969 when Bioy drops by Borges's house and finds her there with him and Norman Thomas DiGiovanni (whose translations, created in collaboration with Borges, Kodama would later systematically suppress).⁹ During a phone conversation that July, Borges tells Bioy that Kodama has explained to him that one never says no in Japanese because it would be a great discourtesy. "If you ask, 'Is the dictionary on the table?' they'll answer 'Yes, the dictionary is not on the table,' meaning, "Yes, you're right to wonder: the dictionary is not..."¹⁰ (Bioy Casares 2006: 1274)

In January 1970, Bioy records a conversation with the writer Vlady Kociancich, who tells him not to doubt Borges's love for María Kodama or Kodama's love for Borges. Bioy replies that his primary concern is that Borges be saved from Elsa Astete Millán, whom he'd married three years earlier. The two friends appear to see Kodama as a way of persuading Borges to extricate himself from the disastrous marriage he's remained in out of "laziness and fear."¹¹ (Bioy Casares 2006: 1305) Later that year, with divorce proceedings from Astete Millán underway (Bioy accompanied him to the lawyer's office), Borges reports that his mother is "opposed to María Kodama,"¹² and wonders whether that's because she's jealous of her or because she thinks that—and here, Borges throws out an English phrase— "*she doesn't belong.*" (Bioy Casares 2006: 1333)

Kodama was born in Buenos Aires. Her mother was an Argentine of Swiss-German, Spanish, and English extraction. Her father, Yosamuro Kodama, was a Japanese chemist. She told interviewers that when she was twelve, a friend of her father's took her to a lecture by Borges, whom she'd begun reading at age five. Her Japanese racial and cultural heritage must have been at the root of Leonor Acevedo's sense that she "didn't belong." Other Argentines of that period saw her that way as well. When Borges observes such racial slights, he sometimes defends Kodama. Over the course of the 1970s, she would regularly accompany Borges on his travels. On returning from one journey, Borges joyfully tells Bioy that during their stay in Europe, "María almost forgot about her

⁹ See Henricksen 2024: 209-236.

¹⁰ "Si preguntás: '¿El diccionario está sobre la mesa?', te contestan: 'Sí, el diccionario no está sobre la mesa', lo que equivale a 'Sí, usted tiene razón en dudar: el diccionario...'"

¹¹ "pereza y miedo"

¹² "se opone a María Kodama"



boyfriend.”¹³ (Who presumably is no longer the psychoanalyst in the anecdote about the suicidal maid from fourteen years earlier.) Once she was back in Buenos Aires, though, this boyfriend rematerialized to tell her that she had to remake herself into “a real Argentine señora,”¹⁴ by converting to Catholicism, becoming a soccer fan, and loving the Argentine *campo*. (Bioy Casares 2006: 1511) This demand makes the author of “The Argentine Writer and Tradition” chortle. Real Argentines, Borges says mockingly, don’t like the Argentine countryside: they like Paris. (Borges 1999b: 420)

Bioy records another sympathetic moment between the pair in 1980. Borges tells him that on a recent visit to Harvard he and Kodama spent the night in the home of a wealthy Scottish widow. Everything there—wallpaper, doorknobs, faucets, knickknacks—was frog- or toad-themed. Kodama did not describe the ghastly décor to Borges until they’d left the house for good, to spare him the distress. (Bioy Casares 2006: 1537)

The full-length *Borges* is itself an abridgement, an edit of the twenty-five thousand or so pages of Bioy’s diaries, which are also, of course, an edit and abridgement of everything Bioy experienced and all that passed between him and Borges over half a century. Any record of daily life omits almost everything, usually because it is of no interest. Later, Kodama would tell interviewers that the basis of her distrust of Bioy was an incident when she was left alone with him; he said she had an “ideal face” that he wanted to photograph, and asked for her phone number. She construed this as an attempt at seduction. *Borges* contains no record of or hint at this conversation.

Sometimes, Bioy does make it clear that something specific has been omitted, for reasons of tact or privacy, underscoring his own reticence. On December 9, 1976, over dinner, Borges tells Bioy something that makes him choke up with a sob. “It’s cowardice, but what does a little more of that matter now,”¹⁵ Borges adds, as he shares this unspecified private confession. The next sentence is: “He also tells me he’s in love with María Kodama.”¹⁶ Which, apparently, was not the secret that made Borges’s voice break. (Bioy Casares 2006: 1506)

Six years later, Bioy records, without additional comment, a statement by Borges that, if Kodama read it, would probably have pleased her—though it’s unlikely to have had that effect on Bioy. On October 23, 1982, during a wine-tasting at the German ambassador’s residence in Buenos Aires, Bioy asks Borges whether Kodama will accompany him on an upcoming trip to Germany.

¹³ “María casi no se acordaba de su novio”

¹⁴ “una señora argentina”

¹⁵ “Una cobardía, pero qué importa una más”

¹⁶ “Me cuenta también que está enamorado de María Kodama.”

“Yes,” he answers. “She tells me she’ll make this last sacrifice.” After saying that if only he had the courage, he would break things off with her, he acknowledges that María is the best and only thing that has happened to him in his life and that he was very happy at her side: “We’re still moved by the same things... For example, the afternoon when we talked to the priest of Thor, in Iceland, she was as moved as I was.”¹⁷ (Bioy Casares 2006: 1572)

When ellipses occur in *Borges*, it’s not clear whether they indicate that a voice trailed off, or if they’re Bioy’s way of reminding himself of something he deliberately refrained from writing down. They may, of course, also be the editor Martino’s way of noting the omission of information that is recorded in the diary, but that he or Bioy decided to leave out of the book. Two months after Borges said Kodama was the best and only thing that had happened to him, Bioy and Silvina are having dinner with the writer Noemi Ulla when the doorbell rings, and it’s him, with Kodama. Borges glances at Ulla and says, “*It must be a quartet, not a quintet. Send her away.*” Once the four of them are alone, María reports that a woman they all know said that Bioy and Silvina are saying ... about her. When asked how she knows this, Kodama replies “Borges told me.”¹⁸ (Bioy Casares 2006: 1573)

This terse entry (dated December 19, 1982), includes far more emotional affect than most of the rest of the book. Bioy finds Borges’s request that Ulla leave “disagreeable.”¹⁹ María is “stiff”²⁰ as she makes her accusation. Ocampo later tells Bioy that his silence, following his denial that the two of them had said “...” about María, “expressed my disapproval.”²¹ Borges, on his way out the door, begs Bioy’s pardon. (Bioy Casares 2006: 1573) It’s the last time Bioy records Kodama’s name among the dinner guests at his home.

This tense and apparently final dinner with Kodama is one of the few passages in *Borges* where her words are recorded directly as spoken by her, rather than as relayed by Borges or Ocampo. Over the course of the dozens of dinners they ate together, Bioy and Kodama must have spoken to each other many times, but this is also the diary’s only record of a direct conversation between them.

Borges includes one other highly dramatic instance of Kodama’s direct speech. The exchange is between Ocampo and Kodama, at a dinner on October 2, 1971: “SILVINA (*to*

¹⁷ “Si – contesta – . Me dijo que haré este último sacrificio.» Después de decir que si tuviera coraje rompería, reconoce que María es lo mejor, lo único que le ha pasado en la vida y que a su lado fue muy feliz: ‘Todavía nos conmovemos por las mismas cosas... Por ejemplo, la tarde en que hablamos con el sacerdote de Thor, en Islandia, estaba tan conmovida como yo.’”

¹⁸ “Borges me lo dijo”

¹⁹ “desagradable”

²⁰ “tiesa”

²¹ “mi silencio decía mi desaprobación”



María): ‘How is your father?’ MARÍA: ‘Well, my father died.’”²² (Bioy Casares 2006: 1410-1411)

The entry makes no further mention of either woman, but describes at some length a conversation between the journalist Manuel Peyrou and Borges. Peyrou affirms that the best spouse for an Argentine is an Argentine. Kodama’s parents divorced when she was a toddler, and the statement is plausibly related to that fact, given the allusion to Kodama’s Japanese father it follows. Borges, agreeing with Peyrou, quotes a woman he knows who was courted by the Turkish ambassador and liked him, but said she would rather have a man who knew what dulce de leche is. Kodama, born in Buenos Aires, knew what dulce de leche was; Borges may not consciously have intended the remark to refer to her. Still, under the circumstances, the exchange is insensitive to Kodama’s grief. Bioy’s subsequent recollection of it, later on in the book, is even more troubling.

On one of the final pages of *Borges*, written the year after Borges’s death, Bioy muses on the polemics over Kodama that have erupted. He describes his usual arguments in defense of Borges’s decision to die in Geneva; he would point out that being in love, even unhappily, was, for a man in his eighties, a privilege. Up to this point, *Borges* has included no direct criticism of Kodama by Bioy, though it does cite criticism by others, as in the entry for September 3, 1981: “According to Fanny [Epifania Uveda, Borges’s housekeeper], María is now trying to ‘distance Borges from señor Bioy.’ MARÍA: ‘They speak ill of me to you.’ BORGES: “But María, they don’t speak to me about you at all.””²³ (Bioy Casares 2006: 1552)

At the end of the book, however, Bioy finally puts into writing that he finds Kodama —“who was [Borges’s] love”²⁴— to be a woman of “strange idiosyncrasy”²⁵; jealous of Borges’s admirers, she punished him with accusations and silence, and made him fear her anger. Bioy concludes:

María was someone whose traditions were distinct from his. Borges once told me: “One cannot marry someone who does not know what a poncho is, or what dulce de leche is.” We can replace “poncho” and “dulce de leche” with an infinity of other things that Borges and María never shared.²⁶ (Bioy Casares 2006: 1594-1595)

²² “SILVINA (a María): ‘¿Cómo está tu padre?’. MARÍA: ‘Bueno, mi padre falleció.’”

²³ “Según Fanny, María está ahora aplicada a ‘alejar a Borges del señor Bioy’. MARÍA: ‘Le hablan mal de mí’. BORGES: ‘Pero, María, ni me hablan de usted.’”

²⁴ “María era su amor”

²⁵ “idiosincrasia extraña”

²⁶ “María era una persona de tradiciones distintas a las suyas. Borges alguna vez me dijo: ‘Uno no puede casarse con alguien que no sabe lo que es un poncho o lo que es el dulce de leche.’ En lugar de poncho y dulce de leche podemos poner infinidad de otras cosas que jamás compartieron María y Borges.”

In grief over the loss of the central figure of both his life and his *magnum opus*, Bioy approvingly recollects Borges's comment in the banter following Kodama's mention of her father's death, to reaffirm Leonor Acevedo's imputed claim that "*she doesn't belong.*" Balderston rightly observes that *Borges* regularly casts both its author and its subject "in an unfavourable light." The light Bioy portrays himself in here is particularly harsh.

I met María Kodama in 1999 when she attended a centenary tribute to Jorge Luis Borges in New York City that I organized with PEN American Center and the New School Writing Program. She'd just flown in from Buenos Aires and came to the auditorium straight from the airport, as crisp and immaculate as if she were back from a week's vacation. ("She's more distinguished than distinguished people are,"²⁷ Borges said to his mother, defending Kodama. [Bioy Casares 2006: 1333]) The tribute featured Rosario Ferré, Robert Stone, Alastair Reid, Paul Auster, and many other writers, and Kodama seemed happy with it. On a trip to Buenos Aires six years later I briefly reconnected with her and our exchange was friendly. In 2011, once I realized what my colossal blunder had been, I decided to try and sort things out by speaking to her directly, and got the go-ahead from New Directions to give her a call.

The conversation was cordial, though it seemed clear that Kodama had given up on the Japanese avoidance of negation she once described to Borges. She said no. She declared that she considered *Borges* to be a false document, a vast exploitation, a betrayal of literary history. Like Hadis, she emphasized Martino's role in the book. (Perhaps she'd realized that attacks on Martino were less likely to be debated and resisted than attacks on Bioy, one of the more beloved figures in Argentine literary history.) It would be irresponsible of her, she told me, to allow Borges's work to be contaminated by the citation of so suspect a source. I apologized, and explained that while I was aware she didn't care for the book, I hadn't known she'd placed it off-limits for citation. I didn't want to leave New Directions in the lurch or lose the many months of work I'd already done, so I assured Kodama I would omit all mention of Bioy's book from my translation of *Professor Borges*. I did not say I disagreed with her opinion of *Borges* or mention my qualms about her quest to posthumously sever a lifelong friendship and collaboration and her use of copyright law to suppress scholarship connecting Borges's work and *Borges*. I did tell her I planned to publish the translation under a pseudonym. We agreed that would be an acceptable way forward. Shortly after hanging up, I was removed from the project; perhaps Kodama hadn't entirely dispensed with the habit of not directly saying no after all. *Professor Borges* came out in 2013 to much acclaim, in a translation by Katherine Silver, whose work has done a great deal for Latin American literature in English.

²⁷ "Es más distinguida que la gente distinguida."



In Borges's lifetime, copyright and intellectual property were not the powerful and fearsome economic forces they've since become. Extrapolating from World Bank data, David Bellos and Alexandre Montagu calculate that, in total, worldwide "cross-border licensing of intellectual property" accounted for less than a billion dollars a year in revenue during the 1970s, while by the mid-2020s those same revenues had grown to well over \$500 billion per annum. (Bellos and Montagu 2024: 324) Most of that money has gone into the pockets of the vast corporations like Disney that have lobbied most intensely for the bizarre intellectual property regime we now have in the United States and elsewhere, under which, as they note "Donald Duck belong[s] exclusively to Disney for nearly a century, but a miracle cure belong[s] to the company that developed it for twenty years at most..." (Bellos and Montagu 2024: 340)

A small portion of this new revenue has gone to the beneficiaries the earliest devisers of intellectual property law usually claimed they had in mind: individual writers or creators and their heirs. As global corporations turned intellectual property into a growing source of wealth, and of income inequality, the kind of literary fame Borges ascended to became, in the decades following his death, more monetizable than ever before. Kodama founded the Fundación Internacional Jorge Luis Borges in 1988, and shortly thereafter began working with Andrew Wylie, a literary agent renowned for his ability to sell the rights to highbrow literature for big money. In 2008, as Wylie was auctioning rights to Borges's complete works in China, publishers there embarked on a bidding war, driving prices higher than in any previous sale. As the numbers increased, Wylie realized a whole new market was opening up and thought: "We need to roll out the tanks! We need a Tiananmen Square," or so he later told a reporter. His success in selling Borges's work to China motivated him, he added, to try to "dictate the value of other foreign works" there as well. (Blasdel 2023)

Borges was as interested as the next writer in being paid for his work. But his vision of the global circulation of literature involved the play of minds, ideas, and stories across time, space, and languages. Kodama's vision of the global circulation of Borges's work was largely focused on control. When she filed suit against the writer Pablo Katchadjian, author of *El aleph engordado* (2009), accusing him of having plagiarized Borges, Katchadjian's lawyer, Ricardo Strafacce, used Borges's work itself to demonstrate the concepts such as intertextuality and remix that underlay the *Aleph engordado* project. (Chacoff 2023) In 2015, after an appeals court judge accused Katchadjian of a crime against intellectual property and blocked his assets, there was a large protest at the Biblioteca Nacional, which Borges once directed. Three thousand intellectuals from Argentina and other countries signed an open letter demanding that the charges against Katchadjian be



dropped, and that Argentine intellectual property law be revised. (PEN International 2015) The courts eventually absolved Katchadjian, as they eventually ruled against Kodama in many of the other cases she brought, but, as Chacoff (2023) affirms, “Kodama’s litigious impulse has had severe human costs.” It has also taken a toll on Borges’s legacy. Publishers, editors, scholars, and creative writers have abandoned or reformulated many a project to avoid the disfavor of the Fundación Internacional Jorge Luis Borges and the massive expense and unpleasantness of having it take them to court.

William Gibson, the science fiction writer who coined the term cyberspace, has written of the powerful early influence of Borges on his work. Many of the programmers involved in the development of the internet were inspired by the utopian vision of the Total Library. As the internet expanded, software developers, chafing against the restrictions of copyright that were eventually applied to code, as well, came up with the idea of “open source,” a license under which software can be used, copied, and modified for free. That was in 1998, more than a decade after Borges died, but it would not have struck him as an unknown concept. Just as their fictions sometimes seem to anticipate the internet, Bioy and Borges’s attitude towards the artistic and scholarly re-use and repurposing of their and other writers’ work is often recognizably open source.

A good example of this happens in August 1966. Borges shows up at Bioy’s house with a story collection published in El Salvador, prefaced with a supposed letter from Borges. The book was sent him by a critic who suspected he wasn’t actually the letter’s author. Borges has never heard of this book before and wonders whether his mother might have written the letter on his behalf and then forgot to mention it to him. The two quickly discard this hypothesis; Leonor Acevedo wouldn’t have imitated Borges’s style, as the letter does.

Borges and Bioy read the stories, quite like them, and reach the afterword, where the author of the book, who styled himself Alvaro Menen Desleal, acknowledges that the “letter from Borges” it includes is apocryphal. Borges wonders what to do. Bioy, sympathetic to the plight of a writer subjugated by the influence of Borges, says, “You can’t go after this poor, rather intelligent individual, whose mind you’ve dominated to such a degree that he has no freedom or chance of writing except as he imagines you write.”²⁸ Borges wrote back to the suspicious critic who’d passed the work along, “with praise for the book and even for the apocryphal letter”²⁹ (Bioy Casares 2006: 950).

²⁸ “No podés ponerte en contra de un pobre individuo bastante inteligente, que has montado hasta tal punto que no tiene libertad ni posibilidad de escribir sino como imagina que vos escribís.”

²⁹ “con elogios para el libro y aun para la carta apócrifa”



When Menen Desleal participated in a celebration of Borges's centennial in Maryland in 1999, he told the Mexican writer Sergio Ramírez that he'd always wondered whether Borges ever came to know of his book and the "letter from Borges" that prefaced it. Ramírez learned the following year that Menéndez Leal (his real name) had died, apparently without having resolved the question that haunted him. When *Borges* came out six years later, Ramírez found the answer in its passage about Menen Desleal. He also located the reply Borges sent to the man who sent him the book, Guatemalan poet Alfonso Orantes. Borges wrote Orantes, "Since the collection plays with waking and dreams, the possibility remains that my letter was part of the play, the mischief-making..."³⁰ Borges accepts the letter falsely attributed to him as his own: "my letter." In 2003, the letter was included in *El círculo secreto*, a collection of prologues and annotations by Borges (Ramírez 2016).

In an article published months after Kodama's death, novelist Alejandro Chacoff (2023) describes an experience similar to mine. The Brazilian magazine *piauí* had planned to publish a recent essay by an Argentine fiction writer about Borges and Bioy and juxtapose it with an article written by the two of them. But that concept had to be abandoned. Kodama's agents said she would not grant rights to the Borges-Bioy article. Why? "She didn't like that the critical essay mentioned Bioy Casares' *Borges*." In Chacoff's analysis, Kodama wanted to "monopolize" Borges. Bioy's depiction of him as a sometimes flawed and ordinary human undermined the idealized literary superhero her agents were marketing to the world. There may be an even more elemental explanation. After decades of being treated as a minor appendage to the genius whose slightest utterance was recorded for literary posterity, Kodama's creation of the Foundation, her assertion of control, the push for global sales, and the many lawsuits she was notorious for waging may have been a way to make sure people were finally talking about *her*, regardless of what they were saying. Was she also taking out her aggression on the society she was born into which nevertheless continually hinted to her that she didn't belong? In 1978, Borges tells Bioy that Kodama's friends are advising her to "distance herself"³¹ from Borges so she can at last come into her "true personality"³² (Bioy Casares 2006: 1525). Perhaps, in the end, her control of his estate allowed her to do that. It was, after all, the estate that financed the lawsuits.

³⁰ "Ya que el volumen consta de una serie de juegos sobre la vigilia y los sueños, queda la posibilidad de que mi carta sea uno de tales juegos y travesuras..."

³¹ "alejarse"

³² "su verdadera personalidad"



Daniel Martino's view of Kodama can perhaps be guessed from the index to *Borges* he prepared, which expresses it in Bioy's own laconic style. In March of 1982, Borges tells Bioy which women and which figures in Argentine history Kodama most admires. The index records each name separately: "Lady MacBeth, 1570, Medea, 1570, F. Quiroga, 1570, Rosas 1570." (Martino 2017a: 75) A separate entry for Medea reads, in its entirety, "admirada por M. Kodama, 1570."

Adolfo Bioy Casares's literary executor is a supremely dedicated and highly productive literary scholar. In addition to his full-length and abridged editions of *Borges*, he has, since 1989, edited and annotated eleven other editions of Bioy's work, including a 3-volume *Obra completa* that totals well over 2000 pages (and does not include *Borges*). The doubts about his "reliability" and "academic rigor" expressed by Hadis and Kodama in 2011 were clearly not an issue for the Borges estate some years earlier, when the Biblioteca Ayacucho brought out a critical edition of *Ficciones*, *El Aleph*, and *El Informe de Brodie* with notes, chronology, textual scholarship, and a bibliography by Martino. (It appeared in 2007, shortly after *Borges* came out, and seems likely to have been commissioned well before.)

While Kodama employed a powerful agent to sell *Borges* to the world, Martino has kept a rather tight lid on the circulation of *Borges*, even in its original Spanish. The complete *Borges* was printed twice (in Bogotá, in September of 2006, and in Barcelona in October of that year) and has not been reprinted since. Used copies currently sell for \$500 - \$800. The 2011 abridgement was reprinted once the same year it was published and never again; used copies now sell in the same price range as the full-length work.

For a long while, the only translation of *Borges* into any language I was able to locate was a 34-page excerpt published in the November 20, 2010 issue of the Oslo-based philosophical journal *Agora*. In a 2014 interview with *Clarín*, Martino spoke of working on an enlarged and corrected re-edition of *Borges*, but it has yet to appear (Pinchon Rivière 2014). The website Martino maintains for the *Borges* digital index offers, under "Corrigenda," a set of textual revisions he prepared in 2016 that have not yet been incorporated into any new print edition in Spanish.

Perhaps it was his return to *Borges* to work on those revisions that opened up possibilities for its further dissemination in other languages. In 2022, East China Normal University Press in Shanghai brought out a 654-page abridged translation in hardcover under the title 日记中的博尔赫斯：1931—1989 [Borges in his diary: 1931-1981] translated by Jingjing Zheng, Kaitian Lu, and Quan Xu. In a twist Borges might have appreciated, the Borges estate's successful sale of Borges's complete works to China, so gleefully celebrated by Wylie, appears to have paved the way for the Chinese publication of *Borges*, the book the estate worked to suppress.



At the 2023 Feria del Libro de Buenos Aires, Daniel Martino and Valerie Miles announced a forthcoming English translation of *Borges* which Miles has been working on since 2019, to be published by New York Review Books. The earlier sticking point has been resolved. The English translation will be newly abridged for the English-speaking world by Martino. Miles, a prodigious translator, and the groundbreaking editor who launched *Granta en español*, spoke admiringly to *La Nación* of Martino's "absolute rigor and perfectionism"³³ (Gigena 2023). Publication is slated for 2025.

"*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*," a story by Borges in which Bioy is a character, tells of a secret society in early 17th-century Europe that sets out to invent a country. Two centuries later, in 1824, a slave-owning American millionaire learns of the project and enlarges it: the invented region will not be a country but an entire secret planet. By the story's end, in 1947, the lived reality the narrator experienced for most of his life has been altered, perhaps irrevocably, by this vast fiction. The language, history, and philosophical polemics of the imagined planet are beginning to replace Earth's own.

This tale of the subtle invasion and conquest of a familiar world by an invented one has sometimes been read as a metaphor for the transformative impact of a new philosophical or scientific paradigm or work of fiction. It can also be viewed as a parable of the kind of political disinformation campaign wielded by figures such as US Republican operative Karl Rove, who often lists Borges as his favorite writer (Nevala-Lee 2012). (Rove famously said, in 2004, "We're an empire now, we create our own reality.") Or it could bring to mind the hordes of bizarre and spurious factoids generated by "Artificial Intelligence," that have overrun once-useful search engines and polluted the world's information ecology.³⁴

Perhaps it can also be read as a story about copyright. The time frame of "*Tlön, Uqbar...*" parallels the rise of intellectual property law, from the Licensing of the Press Act of 1662, which gave the London's Stationers' Company a monopoly on the printing of books, to the Berne convention of 1886, which the US did not sign onto until two years after Borges' death. Bellos and Montagu (2024) describe this body of law as a kind of fictional alien planet, "an edifice of words resting on a long and complicated string of metaphors and double meanings." This artificial, precarious, and contradictory edifice has very few of the stimulating or protective benefits for actual creators its devisors claimed they were seeking to establish. Instead, this vast legal fiction has ended up negatively impacting many things, among them the way contemporary literary culture circulates.

³³ "de absoluto rigor y perfeccionismo"

³⁴ See, for example, Heikilla 2022.



And it was all avoidable. Bellos and Montagu (2024) present some hypothetical alternative scenarios. The standard period of a decade of copyright protection following an author's death, introduced in France in 1793, could have become and remained a global norm, for example. Or, instead of reversing it, the delegates at the 1886 Berne Convention could have maintained the traditional view of translation often expressed over the previous two centuries, which was that it produced a new work in its own right, "fully entitled to copyright protection without reference to the owner of the source text." If that earlier view had prevailed, all writing would be in the public domain insofar as translation is concerned; translators wouldn't need to seek permission to publish translations of 20th- and 21st-century works, just as they don't need permission for translations of work from earlier eras. A great deal else would be different, as well. For example, the multilingual literary legacy of one of the twentieth century's most influential writers would not, for the next several decades, be under the control of the five adult offspring of Jorge Kodama, lone sibling of María Kodama, who appears to have had almost nothing to do with him. When an interviewer for the *Sydney Review of Books* asked her about her brother eight years ago, she replied, "Let's just say I'm an only child" (Halford 2016).

On the positive side, it seems unlikely that Kodama's nieces and nephews will share the animosity that their aunt, whom they can hardly have known, felt towards *Borges*. There may be grounds for hope that translators, annotators, scholars, critics, and fiction writers will soon be able to refer to and make use of *Borges* without fear of being denied opportunity to engage with the work of Borges, as a result.

Like Borges's *Aleph*, *Borges* seems to contain everything, or, at least, thoughts and ideas about everything. Bioy's diary entry for July 9, 1971 includes one of the book's infrequent retrospective reflections, this time about the two writers' dawning consciousness of the power of copyright law. He confesses that "In 1940, we were completely unaware of intellectual property"³⁵ – to such a degree that when an article by Victoria Ocampo complained of "Chilean pirates"³⁶ Borges and Bioy found her phrase hilarious. Bioy admits that as they were compiling the *Antología de la literatura fantástica* with Silvina in the 1930s, they gave no thought whatsoever to acquiring rights to the materials it included, and the publisher – "undoubtedly better informed than we were about such matters"³⁷ – didn't bring it up either. It was only after they began editing the "Septimo Círculo" series together – 366 volumes of detective fiction published between 1945 and 1983 – that they were forced to concern themselves with "such matters." Bioy recalls the anxiety he always felt when awaiting word as to whether rights would be

³⁵ "En 1940 no teníamos conciencia de la propiedad intelectual."

³⁶ "piratas chilenos"

³⁷ "que sin duda estaba mejor informado que nosotros en la materia"



available for one of the books they'd selected; it was that anxiety which ultimately convinced him that copyright existed. But Borges, he adds, "still doesn't believe in it..."³⁸ (Bioy Casares 2006: 1374-1375) How different might literary history have been if the rest of the world didn't either. How different the future of literature might become if the Orbis Tertius of Borges's disbelief were to flood the world and undermine the distinctly uncreative regime that intellectual property law has created.

BIBLIOGRAPHY

- Balderston, Daniel. «Borges's appendix: Reflections on Bioy's diary.» *Adolfo Bioy Casares: Borges, Fiction and Art*. Ed. Karl Posso. Cardiff: University of Wales Press, 2012. 59-72. Print.
- Bellos, David, and Alexandre Montagu. *Who Owns This Sentence?*. New York: W. W. Norton & Company, 2024. Print.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Ed. Daniel Martino. Buenos Aires: Ediciones Destino, 2006. Impreso.
- Blasdel, Alex. «Days of the Jackal: How Andrew Wylie turned serious literature into big business.» *The Guardian*, November 9, 2023. Web. December 28, 2023.
- Borges, Jorge Luis. «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.» *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1971. 13-40. Impreso.
- . «Pierre Menard, Author of the *Quixote*.» Trans. Andrew Hurley. *Collected Fictions*. London: Penguin Books, 1999a. 88-95 Print.
- . «The Argentine Writer and Tradition.» Trans. Esther Allen. *Selected Non-Fictions*. Ed. Eliot Weinberger. New York: Viking, 1999b. 420-427. Print.
- . *Borges profesor: Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Ed. Martín Hadis y Martín Arias. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000. Print.
- . *Cours de littérature anglaise*. Ed. Martín Hadis et Martín Arias. Trad. de l'espagnol et préfacé par Michel Lafon. Paris: Seuil, 2006. Impression.
- . «A Course in English Literature at the University of Buenos Aires: The Seventh Class.» Trans. and annotated Esther Allen, ed. and annotated Martín Hadis and Martín Arias. *Hudson Review* LXIV.1 (2011): 105-122. Print.
- , y Adolfo Bioy Casares. *Alias: Obra completa en colaboración*. Prólogo de Alan Pauls. Barcelona: Lumen, 2022. Impreso.
- Chacoff, Alejandro. «The Woman Behind Borges.» Trans. Jessica Sequiera. *The Dial* 7 (2023). Web. 28 Dec. 2023.

³⁸ "todavía no cree en ellos"



- Garzón, Raquel. «La herencia de Bioy: amores secretos y muertos en un juicio de película.» *Clarín*, 11 de junio de 2018. Web. 10 Ene. 2024.
- Gigena, Daniel. «Valerie Miles: En el mundo 'anglo' hay gran expectativa por el *Borges de Bioy*.» *La Nación*, 20 de mayo de 2023. Web. 25 Jun. 2024.
- Hadis, Martín. Email to Declan Spring. July 26, 2011. Forwarded by Barbara Epler (New Directions) to Esther Allen, August 8, 2011. Personal communication.
- Halford, James. «Such Loneliness in That Gold: María Kodama on Life After Borges.» *Sydney Review of Books*, October 11, 2016. Web. 25 Jun. 2024.
- Hanson, Cody Clinton. *Annotated Bibliography of Interviews of Jorge Luis Borges*. MA Thesis. Brigham Young University, 2008. *Borges Center*. Web. Accessed December 18, 2024.
- Heikilla, Melissa. «How AI-generated text is poisoning the internet.» *MIT Technology Review*, December 20, 2022. Web. 28 Jun. 2024.
- Henricksen, Wes. «Silencing Jorge Luis Borges: The Wrongful Suppression of the Di Giovanni Translations.» *Vermont Law Review* 48.208 (2024): 208-236. Web. 7 Jul. 2024.
- Kodama, María. «'Yo no separé a Borges de Bioy,' afirmó María Kodama.» *La Nación*, 11 de febrero de 2008. Web. 10 Jul. 2024.
- Nevala-Lee, Alec. «What Karl Rove's Learned from Jorge Luis Borges.» *TheDailyBeast.com*, November 20, 2012. Web. 14 Jul. 2024.
- Martino, Daniel. «Índice analítico.» *Borgesdebioycasares.com.ar*, 19 de febrero 2017a. Web. 14 Jul. 2024.
- . «Publicaciones referidos a Bioy Casares y Jorge Luis Borges.» *Borgesdebioycasares.com.ar*, 2017b. Web. 14 Jul. 2024.
- PEN International. «Retiren los cargos contra autor argentino acusado de plagiar a Borges en un experimento literario.» *PEN International*, 3 de julio de 2015. Web. 8 Jul. 2024.
- Pichon Rivière, Marcelo. «Adolfo Bioy Casares y sus miles de páginas de memorias aún inéditas.» *Clarín*, 15 de septiembre de 2014. Web. 12 Jul. 2024.
- Ramírez, Sergio. «El falso prólogo de Borges que result verdadero.» *Infobae.com*, 18 de junio de 2016. Web. 7 Jul. 2024.


Fecha de recepción: 11 de julio de 2024
Fecha de aceptación: 14 de octubre de 2024



IV Los escritores argentinos y
sus lectores hoy

The Argentine Writers and
their Readers Today

UDC: 821.134.2(82).09 Borhes H. L.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2024.8.2.11>

Zhang Longxi¹ 
Hunan Normal University
Changsha, China

BORGES OUR CONTEMPORARY²

Abstract

Borges is an exemplary Argentine writer and also a great cosmopolitan belonging to the whole world. He dismissed narrow-minded nationalism and wrote with a free spirit that embraced the world without artificial divisions. Michel Foucault misread Borges's invented "Chinese encyclopedia" as a symbol of the absolute Other, but Borges never saw China as an alien culture. Encyclopedia is a conceptual metaphor Borges used to describe the ambitious and heroic human effort at regulating and classifying all knowledge and things in the world, even though that effort eventually necessarily fails. Like the other failed classification systems in the West, that "Chinese encyclopedia" is part of the courageous human effort Borges described in several of his works. Instead of being obsessed with cultural differences, Borges put emphasis on affinities that would lead to a better and more peaceful future for humanity. Given the tension, conflict and regional wars we see in our world today, Borges's advice to focus on our affinities and points of contact with all other human beings is particularly important.

Keywords: Argentine, cosmopolitan, Chinese encyclopedia, world language, differences, affinities.

BORGES NUESTRO CONTEMPORÁNEO

Resumen

Borges es un escritor argentino ejemplar y también un gran cosmopolita que pertenece al mundo entero. Rechazó el nacionalismo de mentalidad estrecha y escribió con un espíritu libre que abarcaba el mundo sin divisiones artificiales. Michel Foucault interpretó erróneamente la "enciclopedia china" inventada por Borges como un símbolo del Otro absoluto, pero Borges nunca vio a China como una cultura ajena. La enciclopedia es una metáfora conceptual que Borges utilizó para describir el ambicioso y heroico esfuerzo humano por regular y clasificar todo el conocimiento y las cosas del mundo, aunque ese esfuerzo inevitablemente fracasa. Al igual que otros sistemas de clasificación fallidos en Occidente, esa «enciclopedia china» forma parte del valiente esfuerzo humano que Borges describió en varias de sus obras. En lugar de

¹ zhang.longxi120@gmail.com

ORCID iD: Longxi ZHANG  <https://orcid.org/0000-0001-9268-6641>

² I want to acknowledge the kind assistance I have received in writing this essay from Professor Salvador Marinario, who provided me with very useful bibliographical information and helpful comments.



obsesionarse con las diferencias culturales, Borges puso énfasis en las afinidades que podrían llevar a un futuro mejor y más pacífico para la humanidad. Dada la tensión, el conflicto y las guerras regionales que vemos en nuestro mundo hoy, el consejo de Borges de centrarse en nuestras afinidades y puntos de contacto con todos los seres humanos es particularmente importante para el mundo actual.

Palabras clave: argentino, cosmopolita, enciclopedia china, lengua mundial, diferencias, afinidades.

1. Borges: an Argentine and/or a cosmopolitan writer?

Jorge Luis Borges is without question a writer of world literature status, well known globally far beyond his native Argentine and South American cultural environment. At the same time, he is of course a great writer from Argentina and South America, with specific characteristics of his old *criollo* lineage. Argentine and South American critics tend to put a special emphasis on his Argentine roots and even his national character, while critics and scholars who approach Borges from the outside would claim him as a cosmopolitan, a writer belonging to the world with universal significance. Hernán Díaz puts the two sides of Borges as the opposition between history and eternity, history being grounded in the reality of Argentine social and political life, while eternity being abstract ideas out of the concrete materiality of the local mooring, “if eternity is an abstraction, history is material; if eternity is universal, history is particular; if eternity is a smooth, unmarked continuum, history is nothing but notches,” and these opposites, says Díaz, are “the extremes between which Borges seems to be trapped” (Díaz 2012: viii). In Borges’s writings one can find support to either of the two positions. “The confluence of the universal and the historical is not,” as Díaz remarks, “an accidental detail in Borges’s literature. It is one of its defining traits and one of its driving forces from the very beginning” (Díaz 2012: xiv). Borges is a writer not to be easily categorized and put in a pigeonhole of critical convenience.

Indeed, we can see Borges himself encouraging his readers and critics to understand his works from the perspective not of an either/or dichotomy, but of a both/and complementarity, and his non-committal position to local and historical conditions made him the target of “the diffuse nationalist rhetoric of the first Perón regime (1946-1955),” as John King observes (King 1993: xi). “His stories were seen as elitist evasions from the ‘real’, his heterodox views on foreign influences were interpreted as *extranjerizante* (foreign-loving, at the expense of the nation)” (King 1993: xii). In the radicalized 1960s, Borges was not simplistically rejected by the young students and critics gathering around their literary magazine *Contorno*, but the major influence at the time on the literary and cultural scene in Argentina was Jean-Paul Sartre and his idea of *littérature*



engagée, and under such circumstances, Borges was found lacking in the real value of great literature, “his essays, his poetry and his prose were mere *divertissements*, not appropriate to the serious tasks facing young people” (King 1993: xii). Paradoxically, however, Borges was being catapulted into sudden fame, though not without some skeptic debunkers, because, as King observes:

After all, fashionable French structuralists and poststructuralists from Foucault to Genette to Todorov were all quoting him and he was a campus attraction throughout the United States. Film directors paid homage to him, philosophers played with his paradoxes. To a certain extent critics in Argentina followed these modern readings for, as Sarlo points out, Borges’s writings seemed to reflect or anticipate current critical concerns to do with intertextuality, the referential illusion or the “death of the author” (King 1993: xiii).

That is to say, it was precisely the abstract, the conceptual, the philosophical reflections and paradoxes in Borges’s writings, what Díaz calls his “eternity” as distinct from “history” or the reality of Argentine society, that captivated French thinkers like Michel Foucault and their American admirers and followers, and that subsequently made Borges not just an Argentine writer, but a writer of global fame and influence. In Borges criticism, therefore, there has always been a tension between the two sides or opposites in Borges’s writings, and how to reconcile the two is a serious challenge.

But what did Borges himself have to say about his own writings? Did he put more emphasis on “history” or on “eternity”? Or is that an impertinent question to ask about this somewhat unique or enigmatic writer? Let us now turn to one of Borges’s own statements, his preface to *The Book of Sands*, and listen to his own view of his writings:

I do not write for a selected minority, which means nothing to me, nor for that adulated platonic entity known as “The Masses.” Both abstractions, so dear to the demagogue, I disbelieve in. I write for myself and for my friends, and I write to ease the passing of time (Borges 1973: 2).

Here we have a typically Borgesian statement that clearly rejects the dichotomy of the selected few and the faceless “masses,” and yet it does not clearly commit him to “history” or to “eternity,” the local or the universal, either. Writing for oneself and one’s friends does not necessarily detach one from the local and historical reality, but Borges intensely asserts his free spirit and individual disposition, and for Borges as a world literature figure, it is certainly the free and imaginative engagement with the world, with its many dimensions and mysteries, and his erudite, deeply philosophical, and also deliberately confusing paradoxes, symbolic expressions, intriguing metaphors, and the mixture of the real and the fictional that are best known and appeal to most readers.



In her careful reading and detailed analysis of some of Borges's poems and major prose works, Beatriz Sarlo first points out the universal appeal Borges has in the world. "Far from the climate which conditions the reading of his work in Argentina, and firmly established within Western literature," says Sarlo, "Borges has almost lost his nationality: he is stronger than Argentine literature itself, more powerful than the cultural tradition to which he belongs" (Sarlo 1993: 1). Borges is rarely thought of as an Argentine writer as would Wolfgang Amadeus Mozart be considered an Austrian musician. Reading Borges as a universal and world literature figure is aesthetically totally justifiable, says Sarlo, but that would necessarily lose his specific connections with the Argentine tradition and the historical context. Sarlo, however, offers a way to reconcile the two sides or opposites by acknowledging the universal appeal of Borges to the world outside a specific South American context and at the same time presenting the South American, and more specifically Argentine, culture as in itself inclusive, universal, and cosmopolitan. In that sense, then, the more Argentine and national a writer is, the more universal that writer would become. Borges emerges as an exemplary writer in precisely that sense. "In short, there is no writer in Argentine literature more Argentine than Borges," Sarlo declares in a brilliant gesture of ingeniously conceived reconciliation. "In his work this national cultural tone is not expressed in the representation of things, but rather in his exploration of how great literature can be written in a culturally marginal nation" (Sarlo 1993: 3). The point here is that "great literature" can be produced "in a culturally marginal nation" like Argentina, and such literature was not obsessed with the "representation of things," i.e., the concrete reality of local life, and that constitutes the core of the "national cultural tone" of Argentine literature. As a South American, and more specifically an Argentine writer, Borges was located not in the Western centers of literary and cultural activities like Paris, London, or New York, but he was deeply connected with the major European literary and cultural traditions. This in-between location provided Borges with his special strength and insights and made him a cosmopolitan writer.

Indeed, with his open and free spirit, Borges had a strong aversion to narrow-minded nationalism that insisted on limiting Argentine literature to some local colors and local subject matters of *gauchesco* poetry. In his essay specifically addressing this issue, Borges rejected the idea that "Argentine poetry should abound in differential Argentine traits and Argentine local color," which he dismissed as "a mistake" (Borges 1964c: 180). He shows the absurdity of restricting a writer's freedom to choose subject matters by arguing that Racine was no less French because "he cultivated Greek and Roman themes," nor Shakespeare less English because he wrote *Hamlet*, a Danish story, or *Macbeth*, a Scottish one (Borges 1964c: 180-81). He was conscious of the in-between position of an Argentine or South American writer but considered that marginal or non-hegemonic position a particular advantage because, says Borges, not only "our tradition is all of Western culture," but "we have a right to this tradition, greater than that which the



inhabitants of one or another Western nation might have.” As inheritors of the European tradition but located outside of Europe, Borges claims that “we can handle all European themes, handle them without superstition, with an irreverence which can have, and already does have, fortunate consequences” (Borges 1964c: 184). Finally, Borges clearly asserts the importance of the free and cosmopolitan spirit beyond nationalist restrictions when he says that “we should feel that our patrimony is the universe; we should essay all themes, and we cannot limit ourselves to purely Argentine subjects in order to be Argentine” (Borges 1964c: 185). In other words, the in-betweenness gives an Argentine writer a global perspective wider and more discerning than a European writer may have. The literary world for Borges is limitless, truly of the world beyond the local and the national. “Placed on the limits between cultures, between literary genres, between languages,” as Sarlo observes, “Borges is the writer of the *orillas*, a marginal in the centre, a cosmopolitan on the edge” (Sarlo 1993: 6). As a writer on the edge between cultures, Borges occupies a unique position to negotiate and reconcile differences of all kinds, and to promote what we may call cross-cultural affinities that bring all humanity together.

2. Encyclopedia: Foucault’s misreading

Humanity is the idea that often comes to mind in reading Borges, though the idea is not exactly popular in this postmodern and posthuman age. Differences are emphasized in various scholarly discourses, and particularly cultural differences between the South and the North, the East and the West. John King mentions Michel Foucault as “a sophisticated reader of Borges, as witness introduction to *The Order of Things*” (King 1993: xiv), but that “sophisticated” reading is a glaring example of the tendency to see cultures, in this case Chinese and European, as totally opposite, different, and incompatible, which, as we shall see, is completely different from the way Borges understood China and the world. At the beginning of *The Order of Things*, Foucault told his readers that it was a passage from Borges’s writings that gave him the idea of writing that book, a passage allegedly quoted from a “certain Chinese encyclopedia,” in which there is this most curious and ridiculous way of classifying animals:

animals are divided into: (a) belonging to the Emperor, (b) embalmed, (c) tame, (d) suckling pigs, (e) sirens, (f) fabulous, (g) stray dogs, (h) included in the present classification, (i) innumerable, (k) drawn with a very fine camelhair brush, (l) *et cetera*, (m) having broken the water pitcher, (n) that from a long way off look like flies (Foucault 1973: xv).

This incredibly strange and illogical way of classifying animals, and for that matter of classifying anything imaginable, made Foucault laugh at the absurdity of this “Chinese encyclopedia,” at its crazy classification system that makes no sense whatsoever. Reflecting on his own laughter, however, Foucault had a feeling of uneasiness and even distress in facing a completely alien and fundamentally different way of thinking, a classification system that challenges the Western way of reasoning and threatens to “collapse our age-old distinction between the Same and the Other,” casting a spell, an “exotic charm of another system of thought,” while showing “the limitation of our own, the stark impossibility of thinking *that*” (Foucault 1973: xv). In this strange passage, China appears to be the opposite to the West, what Foucault calls a “heterotopia,” the inconceivable space impossible to describe in language, “a ceremonial space, overburdened with complex figures, with tangled paths, strange places, secret passages, and unexpected communications. There would appear to be,” Foucault goes on to add, “at the other extremity of the earth we inhabit, a culture entirely devoted to the ordering of space, but one that does not distribute the multiplicity of existing things into any of the categories that make it possible for us to name, speak, and think” (Foucault 1973: xix). Looking at such an incomprehensible passage from the “Chinese encyclopedia,” Foucault found in Borges’s writings the confirmation of his idea of cultures as distinctive systems with unique and specific *epistemes*, and China and Europe thus stand worlds apart in a strictly dichotomous relation.

Foucault was reading Borges, however, in total disregard for what Borges said in the text. Foucault’s purpose was to set up cultures as self-contained systems and he made China the strange “heterotopia,” a symbol of difference and of an illogical and incomprehensible “Other.” Foucault’s China, however, as I argued many years ago, is nothing but a “myth of the Other” (see Zhang 1988: 108-31). If Foucault took the “Chinese encyclopedia” in Borges’s writing to represent a totally alien way of thinking, Borges was reading Chinese literature in English or German translation to establish a kind of “personal catalog,” which, instead of Sinology in the usual disciplinary sense, as Rosario Hubert argues, is “a deliberate construction of a cosmopolitan writer in the periphery” (Hubert 2015: 89). Between 1937 and 1942 when there was little access to Chinese literature and no real China studies in Argentina, Borges published “surprisingly numerous reviews of Chinese literature” in *El Hogar, Sur* and the newspaper *La Nación* as “a meta-literary exercise of world literature,” “a fiction of global circulation of national literatures” (Hubert 2015: 83). These reviews, says Hubert, testify to “the personal Chinese catalog that will nourish Borges’s own literature in the form of themes, quotes and original references of an apparently peripheral literature to the Argentinean cultural field, but central in Borges’s literary cartography” (Hubert 2015: 89). In other words, Chinese literature was for Borges part of world literature, and not at all alien and incompatible. Therefore, the illogical classification of animals in that “Chinese encyclopedia” Foucault



found totally strange and alien is neither “Chinese” nor alien for Borges. In fact, encyclopedia, the organization and classification of human knowledge in an orderly form, is a conceptual metaphor Borges often used to represent the human effort to put order onto the uncontrollable variety and multiplicity of things in the universe, and such conceptual metaphors in Borges’s writings have a historical background in the European cultural and literary tradition.

That strange passage from a “certain Chinese encyclopedia” comes from Borges’s essay on John Wilkins, a 17th-century English scholar and bishop of Chester, whose mind, as Borges describes, was full of “happy curiosities,” including “the possibility and the principles of a world language” (Borges 1964a: 101). In the 17th century, quite a few philosophers and theologians were actively searching for the perfect universal language, or recovery of the “primitive” or the first language created by God and spoken in the Garden of Eden before the fall of man and the confusion of tongues at the Tower of Babel. They believed that recovery of the first Adamic language would be a way to go back to the ideal condition of paradise with important social and political implications. At that time, based on Jesuit missionaries’ positive reports about China, the idea that Chinese might be such a perfect language was proposed and discussed by several scholars, including, among others, Athanasius Kircher (1602-1680), John Webb (1611-1672), and John Wilkins (1614-1672). As Umberto Eco points out, in his *De christiana expeditione apud Sinas* (1615), the Jesuit missionary Matteo Ricci reported from China back to Europe that the Chinese written scripts were “readily understood not just by the Chinese, but also by the Japanese, the Koreans, the Cochinchinese and the Formosans,” and this “was a discovery that would initiate the search for a *real character* from Bacon onwards” (Eco 1997: 158). This certainly stimulated the European imagination of Chinese as possibly the Adamic language spoken in the prelapsarian Garden of Eden.

In 1668, John Webb wrote one of the earliest Western treatises on the Chinese language—*An Historical Essay Endeavoring a Probability That the Language Of the Empire of China is the Primitive Language*, in which he tried to “advance the DISCOVERY of that GOLDEN-MINE of Learning, which from all ANTIQUITY hath lain concealed in the PRIMITIVE TONGUE” (Webb 1668: ii). He argued with assurance that “China was after the Flood first planted either by Noah himself, or some of the sons of Sem, before they remove to Shinaar” (Webb 1668: 31-32), and that “it may with much probability be asserted, That the Language of the Empire of CHINA, is, the PRIMITIVE Tongue, which was common to the whole World before the Flood” (Webb 1668: 44). Without knowing a word of Chinese but dependent on materials available at the time, Webb’s praise and idealization of China reflected even better the general 17th-century European concept of China, and he used that idealized image of China to obliquely criticize the social and political conditions of Restoration England. As Rachel Ramsey argues, Webb’s *Essay* “demonstrates how



China served as an effective means for political conservatives wishing to launch a mediated critique in the face of the erosion of their hopes for the restored monarchy"; and even more significantly, it "suggests that China's influence on European conceptions of history, government, and patronage in the seventeenth century is more complex and nuanced than even most sinologists have recognized" (Ramsey 2001: 503). In John Wilkins's works, there is the same idea of the pursuit of a perfect language, and Borges's discussion of Wilkins must be understood in that 17th-century background. What China was for 17th-century Europe was very different from what Foucault described in *The Order of Things*. "Thanks to Marco Polo's colorful descriptions in his *Travels* of the Mongol court in the later part of the fourteenth century," as Timothy Brook argues, "China held a powerful place in the popular imagination. Europeans thought of it as a place of power and wealth beyond any known scale." The idea of finding the route to China thus propelled the European exploration and navigation, and that may explain why Christopher Columbus brought with him a copy of Marco Polo's *Travels* on his exploration journey to Asia, trying to reach China and even further east. As Brook declares with confidence in his excellent book on global history: "The quest to get to China was a relentless force that did much to shape the history of the seventeenth century, not just within Europe and China, but in most of the places in between" (Brook 2009: 19).

In his essay on Wilkins, Borges argues that the idea of a precise and perfect language based on a strictly logical system of numbers or symbols originated from Cartesian rationalism in the 17th century, in other words, from the Western philosophical tradition and its effort to classify and organize all things in the universe. Such efforts to find a perfect language and classification system, however, turned out to be arbitrary and futile, and it was precisely the "ambiguities, redundancies, and deficiencies" in Wilkins's system that reminded Borges of similar absurdities "attributed by Dr. Franz Kuhn to a certain Chinese encyclopedia entitled *Celestial Emporium of Benevolent Knowledge*" (Borges 1964a: 103). Franz Kuhn was a German Sinologist whose translations of classical Chinese novels Borges read and reviewed when he served as editor of foreign literature for the cultural magazine *El Hogar* in the late 1930s and the early 1940s, but the *Celestial Emporium of Benevolent Knowledge* is non-existent except in Borges's essay. In fact, Borges often mixed real names and titles with fictional ones in his writings, and he also broke the generic boundaries of scholarly essays and imaginative creative writing. In Borges's essay, therefore, the absurdities of that "Chinese encyclopedia" were not presented as evidence of an incomprehensibly alien mode of thinking, since he mentioned in the same breath "the arbitrariness of Wilkins, of the unknown (or apocryphal) Chinese encyclopedist, and of the Bibliographical Institute of Brussels," who all tried in vain to sort out things in the universe and exhaustively register "the words, the definitions, the etymologies, the synonymies of God's secret dictionary" (Borges 1964a: 104). On the 17th-century background of European pursuit of the perfect language, then, we may understand that



Borges put the “Chinese encyclopedia” together with European ones as part of the human pursuit of the first language that might, in the imagination of 17th-century European thinkers, bring back the prelapsarian happiness and perfection.

In his book on the search for the perfect language, Umberto Eco mentions some peculiar but ineffective systems such as Kircher’s *Novum inventum* (1660), in which Kircher designed a list of 54 categories that was “notably incongruous,” not so very different from the strange “Chinese encyclopedia” in Borges’s essay. Eco writes:

it included divine entities, angelic and heavenly, elements, human beings, animals, vegetables, minerals, the dignities and other abstract concepts deriving from the Lullian *Ars*, things to drink, clothes, weights, numbers, hours, cities, food, family, actions such as seeing or giving, adjectives, adverbs, months of the year (Eco 1997: 205).

As Eco points out, Kircher’s “incongruous classification” had a precedent in Gaspar Schott’s *Aftificio* (1653), in which things are arbitrarily divided into 44 classes, again, not so different from the “Chinese encyclopedia” Borges described, and Schott’s system “was just as impracticable as all of the others” (Eco 1997: 206). This sort of incongruity and absurdity “did not escape Jorge Luis Borges,” says Eco, “he was instantly struck by the lack of a logical order in the categorical divisions (he discusses explicitly the subdivisions of stones), and this inspired his invention of the Chinese classification which Foucault posed at the head of his *The Order of Things*” (Eco 1997: 207). That is to say, what Foucault took to be the illogical “Chinese encyclopedia” is Borges’s “invention,” but an invention inspired by his reading of many failed European classification systems. “Borges’s conclusion was that there is no classification of the universe that is not arbitrary and conjectural,” says Eco. “At the end of our panorama of philosophical languages, we shall see that, in the end, even Leibnitz was forced to acknowledge this bitter conclusion” (Eco 1997: 208). The Chinese classification failed to make sense, just as the European systems failed from Schott and Kircher to Wilkins. In my view, however, Borges might not see this inevitable failure as merely bitter or depressing, for he always admires the courageous, albeit provisional and often thwarted, human effort to penetrate the divine scheme of the universe, and the “Chinese encyclopedia” represents just part of that futile yet heroic attempt at probing “God’s secret dictionary.” All human attempts at exhaustively classifying things under the sun may turn out to be futile, but for Borges, the effort itself is meaningful and worthwhile, showing the resilience and perseverance of the human endeavor.

Indeed, the “Chinese encyclopedia” reappears in one of Borges’ longest and most diffuse stories, “The Congress,” in which the narrator recalls how he “reverently fondled the silky volumes of a certain Chinese encyclopedia whose finely brushed characters seemed to me more mysterious than the spots on a leopard’s skin” (Borges 1973a: 37). In



this story, Borges makes sure that the fictitious volumes of the Chinese encyclopedia are not different in kind from other real European encyclopedias in the Congress's reference library, for these Chinese volumes are put side by side with such well-known encyclopedias as the English Britannica, the French Larousse and the German Brockhaus. The juxtaposition of fictitious and real encyclopedias, "the intervention of the imaginary in the 'real' world," as Donald Shaw argues, serves as "an extended and complex foreshadowing device preparing us for the end of the story" (Shaw 1992: 32). What happens to encyclopedias thus becomes remarkably meaningful in Borges' works. Like the essay on Wilkins, "The Congress" also depicts the ambitious human effort to organize everything under the sun and to create order out of chaos, but it ends with the burning of all the books in the library, including that Chinese encyclopedia, thus showing the failure of such an effort. This reminds us of another Borges story about China with universal implications, "The Wall and the Books," in which he reflected on the First Emperor of China, Shih Huang Ti, who notoriously ordered the erection of the earliest Great Wall of China and decreed the burning of books to erase the past before him in the 3rd century BCE. The two operations, one of construction and the other of destruction, may be interpreted in several ways, Borges argues, and perhaps the First Emperor "walled his empire because he knew that it was perishable, and destroyed the books because he understood that they were sacred books, in other words, books that teach what the entire universe or the mind of every man teaches." The material stony wall will eventually crumble, Borges seems to suggest, but the spiritual and intellectual ideas in sacred books cannot be destroyed by fire and will survive, even though the material books and libraries can be destroyed: "Perhaps the burning of the libraries and the erection of the wall are operations which in some secret way cancel each other" (Borges 1964d: 188).

Indeed, encyclopedia often appears in Borges' works as a conceptual metaphor for the intellectual power to create a systematic and ideal world in language amidst the labyrinth of the universe, and the inclusion of the Chinese encyclopedia with the other European encyclopedias is Borges's way of indicating the heroic, even though ultimately failed, human effort at probing God's secret, not just in the West, but also in the East. Artificial language systems arise from the human desire to impose order on the chaotic or labyrinthine universe, and encyclopedia as Borges' favorite metaphor represents the paramount form of such orderly marshalling of things. In "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," another story showing Borges' fantastic flight of imagination, Uqbar, the strange land of ideal objects, exists nowhere except in the pages of an encyclopedia, and more specifically, in Volume XLVI of *The Anglo-American Cyclopaedia*, which is, according to the narrator, "a literal but delinquent reprint of the *Encyclopaedia Britannica* of 1902" (Borges 1964b: 3). Yet the article on Uqbar is not to be found in the normal copy of that book, either, for it exists only in the copy Bioy Casares acquired "at some sale or other," which miraculously has four extra pages containing that article (Borges 1964b: 4). In other words, that



encyclopedia exists only in Borges' fictional world to which he has, however, lent some credibility in a playful fashion by mentioning the real *Encyclopaedia Britannica* and Bioy Casares, the name of a real person and a friend of his. Mirror and library are also Borges' favorite metaphors to symbolize the human will to impose order unto the multidimensional world, whose complexities and intricacies always lie beyond human control and human understanding. Encyclopedia is yet another of Borges's favorite metaphor to emphasize the same tension between the will to know and the infinitude of the unknown in the universe. If we understand Borges's literary universe, his conceptual metaphors and their background in European literary and cultural history, we will be able to see that Foucault's reading of Borges's invented fictional "Chinese encyclopedia" is nothing but a misreading.

3. Beyond differences

The problem of Foucault's misreading is not just taking Borges's text and his conceptual metaphors out of their context in history, but producing bad consequences that bear on the present and even the future. We are now living in a world with many conflicts and even regional wars, and the gap between the East and the West seems to be increasingly widening. To see China as the absolute opposite to the West serves to widen that gap and strengthen the myth of the Other with dangerous geopolitical implications. Under such circumstances, Borges's cosmopolitan vision for the world offers particularly valuable and important insights for the current time. Unlike Foucault, Borges did not see China as the absolute Other. Although blind at an early age, Borges' inner vision is, Tiresias-like, expansive to see the whole world, including what Foucault describes as the "other extremity of the earth." For Borges, China is anything but alien. Though he never had the opportunity to go to China, Borges read many Chinese books in translation, held China in a special place in his literary imagination, and even figuratively identified himself as a Chinese. In his poem "The Keeper of the Books," as Borges recalls, he even assumes an imaginary Chinese identity: "I was trying to be as Chinese as a good student of Arthur Waley should be" (Borges 1973b: 86). China and the Chinese often feature in the core of his literary oeuvres with rich symbolic meanings, and this may have to do with Borges' understanding of his own complicated relationship with Europe as an Argentine writer deeply imbedded in European culture and yet not a European; and for Borges, perhaps China as a non-European and non-hegemonic tradition might play the role of a counterbalance vis-à-vis the hegemonic European culture. Talks about cultural differences or diversity may look theoretically sophisticated and politically progressive or even radical, but their practical consequences are often unexpectedly negative and



damaging. “Against all forms of fanaticism, Borges’s work offers the ideal of tolerance,” as Beatriz Sarlo argues. “This feature has not always been identified with sufficient emphasis, perhaps because we left-wing Latin American intellectuals have been too slow to recognize it in fictions which deal with questions about order in the world” (Sarlo 1993: 5). The political implication is rather clear when she speaks of the “order in the world,” and the point is made most emphatically by Borges himself when he says:

We love over-emphasizing our little differences, our hatreds, and that is wrong. If humanity is to be saved, we must focus on our affinities, the points of contact with all other human beings; by all means we must avoid accentuating our differences. (Borges 1984: 12)

These words are so relevant to our world today that we may feel that Borges is speaking to us and addressing issues of our time; and we may do well to listen to these words that contain distilled experience and wisdom despite their seeming simpleness. We may claim Borges as our contemporary, a great cosmopolitan writer and thinker living among us today.

BIBLIOGRAPHY

- Borges, Jorge Luis. «The Analytical Language of John Wilkins.» *Other Inquisitions, 1937-1952*. Trans. Ruth Simmons. Austin: University of Texas Press, 1964a. 101-105. Print.
- . «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.» *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*. Eds. Donald A. Yates and James E. Irby. Trans. James E. Irby. New York: New Directions, 1964b. 3-18. Print.
- . «The Argentine Writer and Tradition.» *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*. Eds. Donald A. Yates and James E. Irby. Trans. James E. Irby. New York: New Directions, 1964c. 177-185. Print.
- . «The Wall and the Books.» *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*. Eds. Donald A. Yates and James E. Irby. Trans. James E. Irby. New York: New Directions, 1964d. 186-188. Print.
- . *The Book of Sands*. Trans. Norman Thomas di Giovanni. New York: E. P. Dutton, 1973a. Print.
- . *Borges on Writing*. Ed. di Giovanni, Daniel Halpern, and Frank MacShane. New York: E. P. Dutton, 1973b. Print.




- . «Facing the Year 1983.» *Twenty-Four Conversations with Borges, Including a Selection of Poems*. Trans. Nicomedes Suárez Araúz et al. Housatonic, Mass.: Lascaux Publishers, 1984. 11-16. Print.
- Brook, Timothy. *Vermeer's Hat: The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*. London: Profile Books, 2009. Print.
- Díaz, Hernán. *Borges, between History and Eternity*. New York: Continuum, 2012. Print.
- Eco, Umberto. *The Search for the Perfect Language*. Oxford: Wiley Blackwell, 1997. Print.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage, 1973. Print.
- Hubert, Rosario. «Sinology on the Edge: Borges's Reviews of Chinese Literature (1937-1942).» *Variaciones Borges* 39 (2015): 81-101. Print.
- King, John. «Editor's Preface.» Beatriz Sarlo. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. Ed. John King. London: Verso, 1993. vii-xviii. Print.
- Ramsey, Rachel. «China and the Ideal of Order in John Webb's *An Historical Essay...*» *Journal of the History of Ideas* 62.3 (July 2001): 483-503. Print.
- Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. Ed. John King. London: Verso, 1993. Print.
- Shaw, Donald L. *Borges' Narrative Strategy*. Leeds: Francis Cairns, 1992. Print.
- Webb, John. *An Historical Essay Endeavoring a Probability That the Language Of the Empire of China is the Primitive Language*. London: Printed for Nath. Brook, 1669. Print.
- Zhang Longxi. «The Myth of the Other: China in the Eyes of the West.» *Critical Inquiry* 15.1 (Autumn 1988): 108-31. Print.

Fecha de recepción: 26 de mayo de 2024
Fecha de aceptación: 1 de octubre de 2024



BEOIBERÍSTICA
Vol. VIII / Número 2 / 2024

UDC: 821.134.2(82).09 Cortázar J.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2024.8.2.12>

Susana Gómez¹ 
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

RESPUESTA PERMANENTE AL WORK IN PROGRESS: UNA ESTÉTICA DE LA PERPLEJIDAD EN CORTÁZAR

Resumen

La atenta observación de la obra cortazariana de los años 60 echa luz sobre la *forma* y sobre la capacidad de producir eventos semióticos novedosos, pero siempre a prueba. Los textos nimios – los llamaremos así por su brevedad- de los libros miscelánicos, casi cuadernos pasados a limpio, se dejan en el papel édito como si se hubiera detenido su proceso creativo.

Trabajar sobre la forma en un suspenso de su estabilidad despierta lecturas críticas e incluso incomprensión en su lectura especializada. Además, la idea de que Cortázar ha innovado radica en que opera sobre lo descartado. Por ello, la perplejidad de los textos que observamos es el movimiento permanente de rehacer, ya no la escritura sino el objeto, aquello que es visto o pensado desde un lugar que apenas si logra detener su recorrido escriturario para dejarlo instalado, estable.

Leeremos un recorrido por algunos textos de *Último Round*, y *La vuelta al día en 80 mundos*, comprendiéndolos en un pensar perplejo que define en ello su proceso creativo.

Palabras clave: Julio Cortázar, perplejidad, estética, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último Round*.

AN ONGOING RESPONSE TO A WORK IN PROGRESS: CORTÁZAR'S AESTHETICS OF PERPLEXITY

Abstract

Cortázar's writings from the 1960s show a preoccupation with form: new semiotic events as a work in progress. His miscellaneous books composed of minor texts – “minor” because of their brevity – can pass for notebooks, being a window into Cortázar's creative process.

Working with such unstable forms requires a critical reader, even though even professional readers can experience the same perplexity. Cortázar's innovation comes from using what's been cast aside. The perplexity of the texts comes from the work in progress effect of their object rather than of the writing itself. The object is seen or thought from a place that barely puts an end to the process of writing in order to leave it in a stable place.

¹ susana.gomez@unc.edu.ar ; sunyomez@gmail.com

ORCID iD: Susana María Gómez  <https://orcid.org/0000-0001-5511-7730>



Through a series of close readings from *The Final Round* and *Around the Day in Eighty Worlds*, we will look into the effect of perplexity that defines their creative process.

Keywords: Julio Cortázar, perplexity, aesthetics, *The Final Round*, *Around the Day in Eighty Worlds*.

Hallar una cita de Jorge Luis Borges en el amplio archivo digital en que se ha constituido la literatura hoy, es un desafío que atraviesa zonas culturales, memorias y leves anotaciones que flotan sin ancla en una navegación por lo incierto. El llamado a este número de la revista, que busca sondear en las tradiciones críticas que vinculan Borges y Cortázar por un año aniversario convocante, ha llevado a recordar que ambos escritores compartían un concepto filosófico que, sin embargo, fue leído por ellos de manera diferente: la perplejidad.

Este trabajo optó por Cortázar, no sólo por ser un autor en que mis lecturas son más profundas y la vez, inquietas, sino porque de alguna manera esa tradición filosófica fue leída por el Cronopio desde los años de Sur, en que su trabajo con el género del cuento fantástico aventuraba un recorrido quizás más limitado de lo que luego fue este «Julio Cortázar» multifacético que reconocimos a partir de *Bestiario* en 1951 y luego en la explosión novelesca de *Rayuela* en 1963. La cita de Borges, cuyo rastreo fue difícil porque está en un libro raro que contiene una larga entrevista y editado en 1974, cuyo prólogo firmado por Borges dice así:

Basta con decir que si soy rico en algo, lo soy más en perplejidad que en certidumbre. Un colega declara desde su sillón que la filosofía es el entendimiento claro y preciso. Yo la definiría como la organización de las perplejidades esenciales del hombre. (Burgin 1974: 13)

Esta cita es muy recurrida, por lo general sin anotación de su fuente, ha invitado a un decurso reflexivo sobre los procedimientos creativos de Cortázar en los textos ínfimos, brevísimos que dejaron una huella en modos de escritura posteriores que aún hoy están vigentes e inclusive sostienen una zona inquieta de la literatura en habla hispana. Lejos de las polémicas que tuvieron lugar en las décadas del sesenta y setenta, especialmente en esta última, el diálogo silencioso que se dio entre Borges y Cortázar era de lecturas, en los lectores de a pie que pasaban de uno a otro autor y en la experimentación estética que ambos iban mostrando. Incluso en Borges, pensar en la escritura desde su generación suponía guardar esa llama apenas encendida de sus inicios vanguardistas, mientras Cortázar avanzaba hacia el realismo narrativo que se ofrecía como singular pero que dejaba la sospecha en el signo de la incertidumbre ante las cosas y el tiempo. Precisamente, una idea que en este trabajo no ha podido ser considerada por su



complejidad es reconocer que ser perplejo implica una consideración del tiempo frente al lenguaje que debe dar cuenta de un instante. Porque la perplejidad es el incendio brevísimo de la palabra que sabe que conoce en ese inaudito momento en que nacen las preguntas. Filosofía y literatura se dan la mano, por ello se intenta aquí abordar ese concepto desde una perspectiva semiótica; ello porque insiste en dar cuenta de cómo el vínculo entre el lenguaje y el mundo significa y se crea artísticamente, en este caso literariamente para transmitir esa perplejidad como un conocer incierto.

Lo moderno, lo breve, lo ensamblado

La creación de una visión que sature la doxa - el sentido común y el común de los sentidos, categorías debajo de las cuales ya nada hay indisociable- con la cual pensamos lo cotidiano es uno de los legados cortazarianos que seguimos pudiendo leer. La legibilidad de sus textos cortos -por algunos llamados «misceláneos»- involucra considerar a la literatura cortazariana como una figura inquieta. Es decir, habilita un dinamismo que contrasta con las obras iniciales, tanto con aquellos cuentos fantásticos tan apegados al género, o con los cuentos realistas de los años setentas -de un modo de realismo que avisa de las narrativas contemporáneas entonces por venir-. Quisiéramos observar ese planteo escritural que se reconoce poco en la crítica sobre Cortázar, acostumbrada a señalar estos textos brevísimos como parte de obras o de libros, incluso como fragmentos que quedaron sin publicar (Sorá 2017), así como incrustaciones que sólo se ven en su totalidad o en su unidad excéntrica, vanguardista (Romano 2014), oulipiana (Dávila 2001; Klein 2022), situacionista (Peris Blanes 2013 y Castro 2019) u otros intentos críticos de inclusión, ya sea genérica o al menos editorial en un conjunto. Nuestro esfuerzo por descentrar la mirada y atender a la escritura de una producción que llamaremos «brevísima», buscan una observación filosóficamente estética (Schaeffer 2004), antes que un motivo que justifique su aparición en los libros *raros* publicados en la década del 60 en Siglo XXI y en Sudamericana. Quisiéramos dejar esclarecida la posibilidad de leer estos textos en un rastreo horizontal entre libros, de los cuales hemos optado por dos de ellos como una muestra selectiva que quizás pueda proyectarse a otros textos de libros que se publicaron antes como *Historia de cronopios y de famas* (1959) y el posterior *Un tal Lucas* (1979).

Seleccionar estos textos breves al describirles por tener un carácter unitario en tanto texto, autónomo estéticamente, es factible porque en ellos son reconocibles los procesos creativos, así como podemos reflexionar acerca de una problemática esquivada en los estudios cortazarianos: ¿son acaso estos brevísimos relatos una expresión que desafía la comprensión de una experiencia vivencial de las cosas y de las respuestas estéticas a lo



ínfimo que causa asombro? Si éste es el inicio de un pensar filosófico, ¿se trata de reconocer una estética en que una «forma» halla su origen narrativo en la interrogación sensible de la experiencia vital que llega a ser cognoscitiva?²

Observamos que, por su brevedad, condensan operaciones semióticas y que, por su lógica enunciativa -su legibilidad deviene de ello-, actúan de manera dialéctica en una tensión estética entre la doxa que los vuelve comprensibles y la narración de una experiencia ínfima de los objetos del mundo, con sus inestabilidades epistémicas. En dicha tensión se manifiesta el desacuerdo con la visión acostumbrada en la cultura para percibir, pensar y decir esto que llamamos «lo real».

Tal interrogación e interpelación a procesos de pensamiento y de creación es una constante que podríamos describir como «lateral», en paralelo a las novelas o a los libros de cuentos. Sin embargo, las cartas de Cortázar a Orfila Reynal, el editor en ciernes, remiten a la idea de que el libro almanaque o misceláneo estaba en él incluso desde el cuaderno de bitácora de *Rayuela* (1963), como concepto de libro sin preceptos editoriales (Sorá 2017 y Dávila 2004). Es decir, creando un diseño de libro que augura una forma de creación aunada a la imagen, desafiante de la capacidad editorial del momento, especialmente en relación a Latinoamérica y España, a donde estos libros-almanaque son destinados. Luego, con *Último round* (1969) este desafío alcanza mayores logros al guillotinar las dos plantas del conjunto de páginas, llegando a un libro-objeto.

Un punto interesante de observación radica en la potencia artística que impulsa la escritura de una variedad genérica en que la integración de géneros literarios requiere también de tomar la extensión material como un elemento sobre el cual se procede, operando en la construcción de instantes y devenires rápidos del relato. Quizás, habría que investigarlo, sea una marca de época que hace eco de lo urgente, de la sopa instantánea (que tanto le gustaba), de la velocidad que la imagen móvil iba tomando, así como de los lenguajes televisivos que la década del 60 ya instala como temporalidad obligada para los massmedia. No perdemos nada si recordamos que McLuhan lo discutirá en *Comprender los medios de comunicación* de 1964, contemporáneo de estos libros almanaque, para describir la respuesta pasiva pero rápida a los medios masivos y a la producción rápida para una percepción que: «De hecho, vivimos mítica e íntegramente,

² Luego hablaremos de esta propuesta, en que la crítica dialéctica abre un horizonte posible de lectura, acompañando a Fredric Jameson (2016 [1971]) en su esfuerzo por integrar el proceso de pensar en el acto creativo en sí, pero despojándolo de un mero carácter factual o de inspiración súbita para pensarlo como un proceso de articulación -y tensiones- con lo histórico social. En Cortázar, este es el elemento que le da lugar a la observación de los actos cotidianos, sus objetos, como factores en que la cultura impone una racionalidad a la cual se disputa el sentido y el pensar mismo.



por decirlo así, pero seguimos pensando con los antiguos y fragmentados esquemas de espacio y tiempo propios de la edad preeléctrica.» (McLuhan, Fiore 1996: 26)³

Décadas después, Fredric Jameson (1992 [1991]) señala a la posmodernidad como la era del collage y del pastiche, con lo cual podríamos hacer el ejercicio -disruptivo en términos históricos, más no revisionista- de abrir el juego crítico con respecto a *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969) para establecer en ellos esta búsqueda estética que excede la escritura por la imagen y el diseño del libro, pero a la vez inscribe una escritura por estos dos lenguajes que se integran en un solo concepto de «obra». Sin embargo, no podríamos hacer incidir los cambios epocales en la percepción cultural y del arte como una repuesta causalista, sino que atendimos a las posibilidades que estos habilitan para crear nuevas materialidades artísticas, en un movimiento generativo que implica pensar cómo se llega a una operación en que es el contenido quien busca -y explora, experimenta- en la forma una expresión que exhiba estos procesos en la literatura misma. En el fondo aperceptible de lo social inquieto, en términos artísticos reconocemos a la Europa de fin de los sesenta, con el capitalismo de mercado que guía epistémicamente el pensar y la Historia, la literatura se sitúa en un nuevo enclave para definir la representación: ni mera figuración, ni simple desconcierto de estilos y posvanguardias, acude a la vista de quien atraviesa los cambios culturales en una geografía que se debate entre la tradición, lo Moderno y la aún no comprendida posguerra europea.

Cortázar viene de escribir *Rayuela* (1963) novela con la cual se atreve a cruzar la frontera artística para poner en entredicho el propio género de novela. De alguna manera es una manifestación estético-política por su compromiso frente a situaciones y a circunstancias que le ofrecen una mirada abierta a un nuevo modo de trabajo que le permite establecer una disputa por los sentidos, una consideración de la representación de la racionalidad occidental que tenía a la novela como una textualidad aún decimonónica. Tras ello, edita estos libros en que se percibe una búsqueda de integrar su enciclopedismo europeo en el almanaque, pero ya no como una mostración de singularidades (o como el armario de curiosidades) sino en tanto formato que desmitifica el modelo mismo de libro almanaque -que no por nada era un formato didáctico para las clases populares-. Junto a Julio Silva, quien comprende su aspiración por el ensamblaje, crea un lugar simbólico en el cual posicionar una escritura literaria contestataria de las taxonomías. Desplazados de sus habituales territorios, los elementos que le integran a través del diálogo de lenguajes, operan sobre lo habitual/inhabitual de las relaciones epistémicas con el saber enciclopédico, con la producción de procesos de sentido. A través de lenguajes que parecen dialogar en las páginas, se producen reenvíos de significación y

³ Dicho sea de paso, su libro *El medio es el masaje* (1967), responde a una idea similar en la elaboración de un diseño editorial del tipo «almanaque» y elabora en términos prácticos la propuesta del libro anteriormente citado.



de modos de leer, como una puerta de entrada a la innovación que esperaba su futuro editor Orfila Reynal. Estos son los libros de *lo nuevo*, concepto moderno por antonomasia.

En esta dirección comprendemos pues cómo, en el armado de una idea de libro que absorbe estas obras individuales en una totalidad como en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), el primer proyecto de reunión de lo díscolo en la enciclopedia apenas pretérita y de lo que resulta de un avatar de escritura propiciado por la idea orientadora de su integración estética. Luego, *Último round* (1969) continuará con lo que ya podríamos llamar una operación metódica de ensamblaje, ya en la dirección de lo actual, de lo contemporáneo; en un diálogo con una frontera más lejana -es decir, llevando más lejos aún el diseño del libro- la separación lúdico-seria de sus dos plantas abiertas llevan a un ejercicio de manipulación del libro para, a su vez, instalar la posibilidad de elegir qué leer, cómo y cuáles atribuciones hacer entre los textos cuya articulación está generada por la autonomía de cada texto que se vuelve sobre sí mismo en su propia unidad estética. Empero, vemos que el proceso de crear textos brevísimos también es un elemento que surge del novedoso espacio -que llamaremos topológico porque en él se inscriben y dinamizan figuras, en un juego de visión/lectura- en el cual la extensión de lo escrito responde a formatos que la imagen propicia, así como deja blancos instalados para una articulación con los lenguajes visuales.

La observación de los textos que nos interesan aquí se sitúa en cada uno de estos dos libros de un modo diferente pero es idéntica en tanto da inicio a una perspectiva acerca de las actuaciones sobre el decir literario -qué dimensiones del decir son a su vez un hacer con la literatura- más allá de una representación de objetos de la vida en cuanto a incidir en la comprensión de las lógicas narrativas, en sus procedimientos de interpelación semiótica a discursos y modos de pensar habituales, que intentaremos describir en algunos de ellos. Describimos a estos textos como breves escritos, de no más de 20 líneas que se recorta en función del espacio de la ilustración o de la imagen que a ellos acompaña.⁴

Se ofrece un interrogante que nos permite salir de la unidad-libro para situarnos en cada texto y, en lo que nos atañe esta vez, en los textos brevísimos que funcionan como iluminaciones de la relación objetual, acontecimental que se expresa en esta «forma». Si tomamos el concepto que define F. Jameson a partir de una visión dialéctica que recupera de Aristóteles esta inversión de posiciones en la relación forma-contenido, la «forma» no es un reservorio sino una estructura que ha de ser construida en tanto «articulación final de la lógica del contenido» (Jameson 2016: 241). Por ello, «nuestros juicios sobre la obra

⁴ En *La vuelta al día en ochenta mundos* se mantiene una edición más tradicional, no tan recortada, pero en *Último Round* sí hay un trabajo de recorte o de encuadramiento que se articula con las imágenes. Recordemos que, en este segundo libro, se eligieron textos de «Planta Baja» a los fines de explicitar en estos pocos casos el proceder que da lugar al tema que nos hemos propuesto mostrar.



de arte individual son siempre de carácter social e histórico» (Jameson 2016: 241), así como la lógica del contenido también, necesariamente lo es.

De esta manera, podríamos pues intentar una propuesta que recupere una lectura horizontal de los textos que, sin embargo, no están reunidos en una antología de lo mínimo, sino integrados a obras / libros junto a textos más extensos, ensayos, crónicas, poemas. Buscar el recorrido de estos textos entre libros en pos de interrogar la estética que se descubre en cuanto nos detenemos a pensar cómo leemos su brevedad en función de un acto creativo, antes que simplemente lúdico, además semiótico.⁵

Diálecticas de la preplejidad: poéticas del proceder creativo

En *La Vuelta al día en ochenta mundos*, «Para una antropología de bolsillo» incluye dos breves relatos: «Todo lo que ve lo ve blando» y «Teoría del agujero pegajoso». En el primero, «que va más allá de las leyes de la óptica» (1986a: 37-38), el concepto de la antropología que enmarca ambos relatos acude a unos de los aspectos centrales de la disciplina -en la época en que de Lévi-Strauss publicaba sus libros centrales- en relación a las nuevas formas conocer lo humano, su vivencia y el entramado que se evidencia entre lo sensible y lo inteligible a partir del par conceptual formado por la visión y la mirada, comprendiéndolos como grados de profundidad en el conocimiento de los otros. Una persona, a quien llama «un sujeto» en primer lugar y luego «mi amigo» brinda la apoyatura ficcional proyectada en primer lugar, en la observación de los caracteres humanos asimilando la capacidad inusitada de un individuo que entrama su relación con su experiencia vital absorbida por la sinestesia en la mirada/ la visión que deriva en sensaciones táctiles. Y, por otro, este relato ocupa una ficción cuyo esfuerzo enunciativo y narrativo quiebra las regulaciones realistas de la representación de lo imposible, situando los agenciamientos en planos de figuración en los cuales proyectar propiedades de objetos según sean mirados o vistos. El absurdo (una figura literaria, cuya prolongación en estos escritos cortazarianos ha sido muy estudiada) cumple la función de clivaje de sentidos que se desbordan desde la manifestación de lo sensible. Con este procedimiento se crea un verosímil que toma como inquietud la capacidad humana imposible, pero ficcionada (ver blando, ver duro, mirar, dejar de mirar blando o duro). Siendo uno de los tópicos recurrentes en Cortázar, estos conceptos ofrecen valencias (disfórico y eufórico) que se vuelcan sobre la percepción del sujeto, «un sujeto» como dice

⁵ Es un elemento muy comentado en la crítica es la virtuosa articulación en los libros misceláneos de éstos a su vez con la imagen: un dibujo o un grabado, con fotografías intervenidas, reproducciones de pinturas. El trabajo de María de Lourdes Dávila, *Desembarcos en el papel*, es uno de los aportes aún vigentes para comprender esta articulación.



el texto, por parte de los demás y de sí. Estas valencias se pliegan una sobre otra hasta suplantarse en la incomodidad, gracias a un recorrido narrativo que intersecta el yo que narra con el yo que percibe y a su vez, en el camino del sujeto de quien no sabemos más que aquello que es narrado. Era capaz de mirar «y el que mira ve dos veces, lo que está viendo y además es lo que está viendo o por lo menos podría serlo o querría serlo, todas ellas maneras sumamente filosóficas y existenciales de situarse y de situar el mundo» (Cortázar 1986a: 37). Los planos de figuración imponen un juego abductivo en el cual observamos elementos que quedan como una huella de algo que reside oculto o situado detrás de las inferencias más directas con respecto a los objetos. Por ello, asumimos que lo blando o lo duro no está en los objetos sino en esa capacidad de verlos o mirarlos como tales, para, con ello ser/ situarse.⁶ Pensemos en ese elemento incidental que marca los momentos del cuento brevísimo, en el cambio de paradigma que implica el paso de mirar a ver, despojando de esa posibilidad de abordar las cosas en profundidad de observación y conocimiento en «las últimas veces que había querido mirar de frente al mundo», herido (tajeado por la visión). El sujeto se pliega sobre sí, lo inefable acaece y la cultura -la norma, lo esperable y corroborable por la otredad narradora. Entonces, asumimos con el narrador la escucha de la anécdota que pone al descubierto esa topología de la que hablamos: a través del concepto de «situación» que la ubicuidad ya no pertenece al sujeto sino la mirada y el ver disimula aquella condición de la otredad que sólo era posible al verla pero que luego, en el devenir que el sujeto decide hacer para sí (para no herirse) se produce el traspaso: es el otro quien siente que lo ven. Lo pondríamos en palabras de Deleuze, hablando sobre el fantasma en Klosowski:

El razonamiento es la operación del lenguaje, pero la pantomima es la operación del cuerpo. [...] El cuerpo cubre o encubre un lenguaje escondido; el lenguaje forma un cuerpo glorioso. La argumentación más abstracta es una mímica; pero la pantomima de los cuerpos es un encadenamiento de silogismos. Ya no se sabe si es la pantomima quien razona o el razonamiento quien gesticula. (Deleuze 1989: 279).

La orientación de la mirada genera una dirección inversa, una operación abductiva que encuentra en «el otro lado», el punto enunciativo como eje en la imaginación de la sinestesia que se describe como consecuencia y proyección en la dialéctica entre yo-otro. De alguna manera el estudio caracterológico aparece como un fondo que casi olvidamos

⁶ Peirce (1970) y Samaja (1995) dejan claros estos conceptos, entre los tipos de inferencias, que son resultantes también de procesos cognoscitivos y epistémicos guiados por la razón instrumental, occidental y moderna.



que está: descripción de personajes y relato de personajes no tanto por lo que hacen, sino por como el relato los da a percibir. Juego de reflejos del yo-la otredad.⁷

Este procedimiento creativo ofrece una lectura que desenfoca regularidades, desmonta matrices enunciativas e imaginativas y da espacio narrativo a una actuación sobre los signos de las cosas que constituye su material (Bajtín 1991). Además, desestabiliza la forma, entendida como un intento (no sé si una intención voluntaria) de abarcar, junto al objeto, al acontecimiento que descoloca la racionalidad porque, además, incluye lo excluido por el *savoir faire* letrado y las legitimidades que el humor serio se toma porque no le son dadas por las tradiciones y modelos literarios. El proceso semiótico que activa una manera disruptiva de volver a ver y verse, siempre que mirar es mirar a otro e incomoda, deriva en esta escritura que supone o invita a una comprensión no sólo estética sino también ética, situada en una historicidad de amplia duración (el Gran Tiempo bajtiniano), con la cual se interviene en la experiencia mundana proyectada hacia el lector en una dación de la capacidad renovada para ver /volver a ver, verse en su cotidianeidad.

En «Teoría del agujero pegajoso», el juego de ver y ser mirado se desplaza a una condición imposible -fantástica pero risueña- del ser un agujero: «Lo que la gente ve y lo que él mismo ve de él» (Cortázar 1986a: 37-38). El eje del relato es el trayecto vital de un sujeto -un joven con nombre propio esta vez-, en la autopercepción *in extremis* de sí, como un vacío. El agujero, que veremos ocupa la materialidad del sujeto, se transforma en pegajoso como una pompa de jabón. Ya no es literal la atribución de su condición en un sujeto, sino que el sujeto deviene un agujero-pompa de jabón que todo lo traga. El procedimiento acumulativo del consumo capitalista crea un relato de un devenir identitario a través de los objetos que adquiere para «ser» Ramón-agujero pegajoso, cuerpo dócil y fútil, en su conciencia vacía. El relato, progresivo, sitúa al lector en el borde de lo fantástico como quiebre paraxial de los datos de la realidad imaginada y conocida por los esquemas aprendidos. Tal como indicara Josemary Jackson en *Fantasy, literatura y subversión* (1981) el eje de lo real distribuye la percepción de los objetos en la línea de la paraxis en que lo fantástico, no visible, situado en otro orden con respecto a este que llamamos *real*. En un punto fuera de la refracción en el espejo en el cual necesariamente situamos los objetos y donde sus signos se acomodan al reconocimiento, los haces de luz de la zona paraxial dejan distinguir los objetos (lo real) de la imagen (lo irreal) que, de todas maneras se figuran en la mente, pero también, diremos, en la cultura (Jackson 1981:

⁷ Un cuadro de Antonio Seguí, de 1969 (apenas posterior, manifiesta algo que recuerda estos juegos topológicos de la microficción que leemos. Se titula «Nuve» y muestra dos sujetos -en el estilo de figura humana que luego veremos en sus hombrecitos- dos «sujetos» de cuya mirada se proyectan nubes. Por motivos de derechos no puedo reproducirlo, invito a buscarlo en la nota en Arte On line: https://www.arte-online.net/Notas/Antonio_Segui_Una_Exposicion_Restrospectiva_1966-2010



17-18). El agujero-individuo aparece en ese otro espacio de la refracción (recordamos, una vez más a Bajtin, a quien Jackson a su vez nombra) como una posibilidad imaginaria e interpretamos el recorrido de un Ramón alienado con respecto a los modos de producción, de subsistencia y alejado de todo aquello que hace de un cuerpo un sujeto: lenguaje, socialidad, historia de vida. Es decir, las atribuciones el agujero desplazan su condición de individuo, pero a la vez -en una operatoria lógica y semiótica fuertemente dialéctica- le dotan de la voluntad y de la elección, mostrando un devenir identitario del individuo que vive la aporía del capitalismo consumista que los años sesenta muestran en el auge de las publicidades como la de la colonia Old Spice que ilustra el cuento. El consumo se sitúa en el eje que conforma ese «lo real», además de serlo en el plano topológico como aquello que trae -absorbe, imanta- el agujero en que Ramón ha devenido y que, contradictoriamente sumerge su imagen casi onírica para imaginar, en una quietud o pasividad que, sin embargo, nunca se detiene en su voracidad. Recuperar la instancia fantástica que implica el recorrido narrativo avanza sobre una ruptura artística con una descripción literalizada del orden acostumbrado del vivir de las clases medias además de que, por el contrario, se la necesita para acceder a las capas del relato en su paulatino desprendimiento de los atributos humanos de un cuerpo orgánico para ser sólo una voluntad de consumir. La voz narrativa, sin embargo, concreta un relato de lo corriente, de algo que puede estar en el orden de lo narrable y pensable. Pero eso mismo es resultante de lo fantástico, como señala R. Jackson: «El fantástico toma lo real y lo quiebra [...] El fantástico se re-combina e invierte lo real, pero no escapa a su esfera: existe en una relación simbiótica y parásita con lo real.» (Jackson 1981: 18) La fuera irreal del agujero expone con crudeza no sólo al sujeto -sin cabeza, más no sin una mente que piensa, compra y consigue ser exquisito en sus gustos de consumo- sino a una incredulidad interrogadora, perpleja. La escritura cortazariana adopta estos juegos cómico-serios en el contraste entre sensibilidades (marcas, aromas, sensaciones de la piel) y el reconocimiento de sí para sostener una disputa de sentidos sólo aparentemente intrascendente: «Entonces alguna mañana al despertarse el agujero tuvo, cosa rara ciertamente, una especie de entrevisión de sí mismo, se cayó en sí mismo» (Cortázar 1986a: 38). El interrogante de la credulidad es una pregunta por el sí-mismo, como un yo frente a los otros.

Cuando leemos *Último round* (1969) observamos que ese procedimiento articulador que pone en vínculo dialéctico a lo cotidiano/subjetivo con los objetos del mundo en tanto experiencia que adviene a la vida, no sólo se sostiene, sino que se profundiza en el detalle de la relación con las cosas en movimiento y dinamismo inexorables. Ya quizás impregnado de la narratividad evidente en *Historia de cronopios y de famas* (1962), cuya organización compleja de partes implica a su vez una arquitectura diferente en la secuenciación que agrupa temáticamente estos breves escritos, es el humor serio cuya entonación señala este trabajo con la forma. En cierto modo, accedemos a la comprensión de lo narrado a partir de un relato que deja al desnudo las implicancias una observación



estética de las cosas, del contacto cercano con las aristas de los acontecimientos, que podríamos caracterizar como *heurístico*. Al respecto, Joaquín Manzi, la considera en relación a la composición del libro en su dualidad de lenguajes. Dice:

Las imágenes ejercen un humor oblicuo, capaz de trastocar y descolocar los textos adyacentes. Con el correr de las páginas deforman y desarticulan la fijeza de lo que advino alrededor y fuera del libro hasta hacer girar su materia sobre sí misma, una y otra vez como si el seis fuera el nueve y al revés. (Manzi 2016: 11)

El libro se constituye en una invitación al lector a entrar en la comunicación estética entendida como un vínculo que se ofrece en un espacio versátil a las relaciones elegidas para su lectura. Sin embargo, el trabajo compositivo del diseño -hecho a dos manos y a dos juegos imaginativos con Julio Silva- asimila de manera tensa la imagen fragmentaria con las unidades en las cuales su totalidad se ve disuelta -es un ejercicio y una exploración con la cual se logra el collage- en la composición de las páginas. La escritura funciona como amalgama del collage en unidades que coexisten en el tiempo de lectura instalando así el «texto híbrido» del que hablara Dávila (2001: 20). De este modo, interrumpe la tradición del ilustrador que traduce o interpreta para complementar ambigüedades o para dar a conocer visualmente una imagen, en tiempos donde el acceso a los medios de ilustración y de arte era escaso, así como su lectura e interpretación requería un entrenamiento del ojo, un aprender a reconocer en la iconicidad los objetos del mundo.

Tanto *La vuelta al día* -cuyas referencias a Verne reenvían al Siglo XIX cuando el auge del periódico coloca a las clases populares frente a la mediación de un acceso a la imagen visual como contraparte simbólica ante la carencia de alfabetización-, como *Último round*, considerado un paso más adelante en la apuesta de hibridez editorial y de lenguajes, operan sobre su proyección eclosionante en la cultura de los años sesenta: Un modelo de mundo permeado por la publicidad, por las revistas ilustradas o los periódicos en color con suplementos, y ante el avasallante crecimiento de la televisión que reduplica imágenes y estilos, que rompe el status de la imagen que se consideraba bella, instala en estos libros la tarea de recolección del pasado a través de las cosas que la cotidianidad dejó afuera de la Historia. Con ello, además, se desarticulan los géneros y los formatos literarios: pastiche, collage e hibridez se corresponden con lo que Dávila sintetiza así: «Ruptura, ensamblaje, umbral, saltos lingüísticos» (2001: 150).

Por ello, atender a los textos verbales implica ver qué de estos procedimientos articula este juego del diseño del libro, creando textos que resultan de una situación ficcional pero que se desplaza a los procesos cognitivos, artísticos en la recepción cocreadora. Ingresar en ellos para recuperar el proceso creativo implica tomar una posición crítica que logre ver las tensiones y las antinomias expresadas a través de las estrategias ficcionales, en el caso de ser relatos, y en todos los textos brevísimos, de un

orden de escritura que exhibe -no sin cierta confrontación apenas insinuada con los imaginarios y las lógicas de la doxa- la desarticulación entre las representaciones de objetos y la palabra como lenguaje que memora un uso social e histórico al mismo tiempo -en el mismo instante- que produce su extrañamiento.

El brevísimo texto titulado «Elecciones insólitas» (Cortázar 2010a: 148, abajo), la tercera persona acude a narrar en el encuadre discursivo que Barthes llamara «escritura del suceso» (1994: 189) la circunstancia de un individuo que no logra decidirse. El argumento es extremadamente simplista y quizá en ello resida su efecto humorístico, pero lo que aquí nos interesa es la consideración de esta situación *in crescendo* que deriva en una prospectiva aunada a que la tercera persona del plural se vuelve impersonal: «Se tiene la intención de estudiar nuevamente el caso» (Cortázar 2010a: 149). Comenzando por el final, el planeamiento de un sujeto observado, intimado a definir una elección frente a los poderes sociales (el estado, las fuerzas de seguridad y la religión surgen como referencias de lo aceptable y de la norma), y de la sociedad en sí. La disolución del sujeto implica, lo sabemos y el propio texto lo indica, la reducción de su voluntad por el ejercicio de la violencia sobre él, incide en el proseguir del relato que deja en el contraste de sombra aquello se oblitera para dar verosimilitud a la tarea de acosar al individuo. Dice el relato: «Desconfían de él, es natural.» (Cortázar 2010a: 149) El lugar de la alteridad es también dejado en un blanco, puesto que la opinión «hubiera sido mucho más tranquilizador...» (Cortázar 2010a: 149) ya no crea atribuciones, sino que establece en la arbitrariedad de las opciones un vacío de sentido. El detalle estalla y ocupa todo el espacio figural de la ficción, insta un tiempo que se descubre en potencia y frustración de la respuesta social; en la interpretación manifiesta por la extrañeza, por la disociación entre expectativas no narradas -ese fondo aperceptible de la normatividad o de la aceptabilidad burguesas- una respuesta esperable convierte al crescendo en el soporte de la carga valorativa de esa isotopía que implica la convicción. Las opciones vuelcan la valencia de los objetos en el acto de elegir, antes que en el individuo sobre el cual recaen las acciones, por lo que el lector habilita las posibilidades de activar los sentidos del acto de decidir en sí y no de aquello que implica elegir. El cuerpo, del individuo no es nombrado, sólo su acto decisivo capta -en el juego, esta vez sin divertimento- la inversión de valencias disfóricas o eufóricas entre él y los otros por una parte y, por otro lado, entre el concepto mismo de sujeto -social e individuo- y la acción de elegir. El «caso» se inmiscuye otra vez en relación a una racionalidad que es puesta en tela de juicio, en ese procedimiento -al que Cortázar estaba acostumbrando en sus lectores- que consiste crear la ilusión de afirmación y positividad allí donde el vacío y la ambigüedad están funcionando como operadores sémicos. Una escritura «en negativo», siguiendo la imagen de las películas fotográficas de la época; mostrando con esta operación figurativa una representación silente de los síntomas de lo que se supo llamar «clima de época»: las clases medias obligadas a elegir el consumo y los poderes creando el «sujeto-sujetado» del que nos hablara Foucault en *La*



microfísica del poder, de 1978. La acción resistente del individuo -precario, insolvente, excéntrico por su accionar- deja oír las disputas que luego del Mayo Francés se instalaran en el sistema burgués e incomodando -como a los coetáneos que no pueden dormir por la indecisión-, en el conformismo generalizado. Un acontecimiento banal -decidir entre una cosa y otra- vuelve estructura que ordena, dispensa sentidos y crea atribuciones que exceden y derraman la situación narrada en la microficción hacia otras zonas de su legibilidad: el mundo es el afuera del cubo que ilustra el texto, su sujeto conminado encerrado en él e intentando salir. ¿Pueden los lectores con esta mirada estética cuya axiomática también desborda el procedimiento unitario para incluirse en una poética de la perplejidad?

Cuando la palabra cede al fracaso de su relatividad al reconocer ese detalle, la lógica concede la posibilidad de una visión que deja sobre las páginas un inacabamiento perceptible por el lector, quien toma el guante y asume la misma perplejidad. Aventuramos a señalar una permanencia del estado en *work in progress*, de proceso detenido, de representación que se ha difuminado en los movimientos de la mente lógica -esa que mandata a no dejar un pensamiento inconcluso- para asumir dicha perplejidad y volverla literatura.

Uno de esos casos, «Se dibuja una estrellita», en *Último round* (Cortázar 2010b: 78) es casi topológico. El proceso de lo que al comienzo evocamos como una cirugía arranca en un relato del movimiento de la mano que traza una línea en una piel que respira el tiempo («amarrado, anestesiado»: ¿la cultura, el presente?), con lo cual ya observamos que se acude al espacio como categoría para apoyar en ella la alegoría de la escritura. Junto a ello, «lo alto de la página» y «el campo operatorio» no sólo signan ese espacio en que el lector se ve invitado a imaginar -una piel, luego una página, sino que también intersecan el interrogante dialéctico de pensar el sueño/la vigilia y el cirujano/el sacerdote como lugares o topoï de la cultura occidental. El saber anatómico se desliza en el espacio ritual, religioso, pero culmina en el erotismo que supone la escritura. El saber occidental positivista y moderno (la anatomía como cuerpo de saber sobre los cuerpos orgánicos humanos: «la blanca piel que va a hendir el cirujano») se conjuga con el rito que también traza movimientos en ese espacio dado por lo corporal («esa blanca epidermis inviolada»). Sin embargo, quedan supuestos instalados en un recorrido que guía una mano que hace cosas, ¿quién es ese sujeto, casi obliterado al haberse signado como un espacio (blanco, la página, el cuerpo que respira el tiempo) y vuelto objeto sobre el cual se actúa desde el poder? Es víctima, pero su victimario también resulta serlo, atado a su significante del dolor y de la sangre derramada. Escribir es goce, lo que quiebra el principio del placer y lo condena.

Los amarres, la tensiones, las inversiones de la doxa («lo de abajo toma el lugar de lo de arriba y lo mima») estallan en el sema ingenuo del diminutivo. La pregunta de la



perplejidad acude urgente otra vez en el concepto del sujeto: ¿quién escribe «rabioso» sobre la piel de la raza, sobre la página que debe ser anatomizada y luego incidida en el descubrimiento de estar frente a «la esplendorosa ilusión de libertad»? La heurística que se formula en la pregunta es el derrotero inconcluso de este breve texto casi poema en prosa, cuya dimensión de relato hace mella en la posibilidad de reconocer siquiera un proceso encadenado. La alegoría está dispuesta en esa topología (en el uso de la observación sobre cómo las figuras usan el espacio y lo dimensionan, este caso una piel-página) que nos deja con el interrogante abierto ante un esfuerzo semiótico por instalar la superposición dimensional de categorías: espacio, tiempo, acto e incluso aquellas que son necesarias para comprender desde la vinculación entre percepción y razonamiento. En este microcuento se revelan atribuibles a los objetos mencionados -bisturí, piel, página, respiración- cuya existencia es invertida con respecto al orden de lo que definimos como real y/o pensable: situar las categorías en la espacialidad del relato, desplegándolas en el recorrido narrativo prolonga la alegoría, le otorga una apoyatura sémica -que sabemos, proviene de la cultura y de los saberes normativizados-. Este despliegue que se va notando conforme se avanza en la lectura e incluso colocando un tamiz erótico -más no pasional, observamos- a la entonación general del texto. Con ello se deja paulatinamente instalada una red categorial conformada por espacio, tiempo, acto, junto a causalidad, en un sintagma mostrando por la posibilidad e imposibilidad anudadas a la tensa relación entre lo que se narra y lo que es factible de imaginar. Antes que un deslumbramiento, vemos un recorrido ético que genera como efecto de lectura esa experiencia que apenas está sostenida por esa distancia -un tópico decimonónico, pero también surrealista- entre el sueño y la vigilia como salida dialéctica de estas intersecciones figurales: la que dibuja el cirujano, la que traza en sus ritos el sacerdote y el derrotero del escritor situados en planos incómodamente móviles (como en el sueño). De allí el interrogante incisivo que sostiene lo incidental de este texto: «¿Pero ¿quién cumple realmente la tarea?» (Cortázar 2010b: 78) Es curioso reconocer aquí un aspecto transversal en la obra de Cortázar que aparece frecuentemente en relación a la interpelación de los órdenes culturales de la modernidad frente a otros saberes y circunstancias históricas que se manifiestan como el fondo aperceptible de la Historia. Está claro en la pregunta final, que anotamos entre paréntesis:

¿No hay nadie que le diga (*al sacerdote, a lo religioso como racionalidad*) que también él está amarrado por las bandas de la oscura momia (*un vestigio de lo humano*), por la sangre podrida de la raza que se obstina en destilar su fuera en esas heridas, en esas palabras que él escribe (*el escritor se subsume en la figura sacerdotal por el ritual instituyente de la escritura*) bajo la esplendorosa ilusión de libertad? (Cortázar 2010b: 79)



Con ello, asumimos un cuidado en señalar cómo esa escritura de los textos brevísimos crea nuevas fronteras donde situar lo literario. Cortázar marca el trazo de fenómenos culturales epocales, por lo cual algunas atribuciones de lugar o de influencias se leen a partir de nociones críticas que devienen de esos experimentos literarios que desplazan los horizontes posibles de la legibilidad.⁸ La pregunta que surge ante ello adviene ante la lectura de estos escritos que marcan un recorrido atañe pues a lo siguiente: ¿Es acaso la forma la que muestra su capacidad de producir eventos semióticos en los cuales las cosas pasan a ser signo de una incredulidad, que ocupa su espacio de comprensión y de referencia, ante lo cual no hay un cierre creativo, sino que se ven abiertos a una nueva legibilidad? Por ello, asumimos el desafío de encontrar en estos textos brevísimos, una situación en que se narra una perplejidad. Al ser irresolubles los interrogantes que inquietan la lógica doxática –por Cortázar llamada «La Gran Costumbre» (1986b: 57)⁹ nos preguntamos: ¿en qué consiste la tensión entre antinomias - existenciales, representacionales, la sorpresa en tanto sospecha- que deviene de una mirada atenta a los objetos con los cuales la doxa se ve interrumpida para dar a leer otra forma de vivir la experiencia mundana?

La experiencia de sí: el creador perplejo

Estas preguntas, envían a recordar a un planteo filosófico: aquel que hace de la *perplejidad* un concepto central de la estética en un Kant idealista que intenta responder a la distancia crítica que se observa entre el sentimiento de lo Bello y el sentimiento de lo Sublime (2004). Luego, andando la historia de la filosofía, se produce, un planteo fenomenológico a partir de la idea de la resultante de un incidente cotidiano, en el espacio de los objetos habituales del mundo, que inquieta al sujeto ante la imposibilidad de responder la pregunta surgida de ello. que se manifiesta como necesaria e imposible de evitar. De ello hemos estado hablando en los textos que elegimos para mostrar cómo el acto creativo implica reconocer la perplejidad, manifestarla y sostener en los procedimientos el diálogo entre el reflexionar imposible y una imaginación que se despliega en el relato. Elegir la imaginación para dar cuenta de la perplejidad, circunvalarla radica la escritura como potencia ante lo irresoluble. De eso se trata el «contenido», cuyo par armónico ya no es la forma sino el material que, veremos ya no

⁸ Trabajos como la tesis doctoral de Paula Klein sobre la relación entre Cortázar y Perec, con el Oulipo (Klein 2022) o referencias al situacionismo han abordado estas influencias o, para decirlo de otro modo, un aprovechamiento de las prácticas de escritura y de desbordes retóricos.

⁹ En el poema titulado: «Aumenta la criminalidad en los estados Unidos», describe ese concepto que luego usa en numerosas ocasiones. Citamos *La vuelta al día en ochenta mundos*.



puede tampoco hacerse cargo de las circunstancias que rodean -e imantan- esa pregunta que no puede ni logra ser respondida. La creación de ficciones que trabaje sobre ese sistema creativo de desmantelamiento y desterritorialización de los objetos de sus entramados culturales o literarios modernos puede, en la breve extensión como estos casos, actuar como un principio artístico que encare las preguntas de la perplejidad, pero no pueden concluirse porque el interrogante queda de manera perenne, abierto.

En Kant, este concepto de perplejidad se sitúa a la par de «asombro», «desconcierto» e inclusive en relación a los sentidos físicos del cuerpo, en tanto el orden sensorial reestablece un vínculo del sujeto con relación a un ser de las cosas cuyo conocimiento deviene de esta perplejidad, ya que ante ello no es posible decir nada. Más que hablar de un sujeto en tanto individuo, recordamos que Kant asume una categoría transindividual para indicar un pensar: alguien piensa, no importa quién, una «inteligencia pura, no determinable en su existencia según el tiempo» (2003: 147) para la figura del *noumeno* en el cual se despierta admiración, estremecimiento o desconcierto. De este modo, la diferencia entre conocimiento sensible y cognoscitivo o del entendimiento se ven integrados en la perplejidad como instancia del conocer y no tanto como mera percepción o respuesta afectiva ante lo inaudito. El proceso de la crítica implica buscar no ceder ante la perplejidad, pero evidentemente el interrogante se establece tanto por aquello que la provoca como, en otro plano, en cómo el sujeto logra hallar los límites de su propio pensar ante esa experiencia que podríamos llamar «asombrosa». No sería, pues es el objeto lo que causa una perplejidad, sino que es el pensar lo que implica ver las cosas desconcertadamente.¹⁰

Por ello, nos interesa ver de qué manera estos textos brevísimos de Cortázar pueden ser leídos como algo más que una ocurrencia; la perplejidad es la motivación creativa que da cuenta de una experiencia de sí que intenta reconocerla y que, lejos de intentar solucionarla, la rodea, la lee, la observa. Su respuesta radica en imaginar lo incidental -siempre sorpresivo a partir del detalle que estalla ante la experiencia de lo ínfimo-, operando sobre la propia razón - práctica, diríamos según este Kant que leemos- en el argumento de las microficciones.

Jean-Marie Schaeffer en *La experiencia estética* (2004) resume su hipótesis que inflexiona la atribución de ser estéticas a estas caracterizaciones, en relación a sus casos de estudio entre los cuales se hallan las ficciones literarias. Lo resume así:

La creación artística y la experiencia estética son dos intentos de controlar una situación de conocimiento incompleto o bien toda una familia de situaciones de ese tipo, que por lo

¹⁰ El término que se utiliza es *Verlegenheit*, indica una situación de extrañeza e incomodidad, pero, como indicamos, no es el individuo sino el pensamiento quien procede desde ello. Sería recomendable interiorizarse en algunas lecturas sobre Kant, ya que no es nuestro oficio y nos excede una explicación filosófica.



tanto se refieren a interrogantes que a la vez importan de manera crucial a los humanos y que sin embargo es imposible de aprehender mediante nuestras estrategias cognitivas canónicas, seleccionadas por la evolución biológica y cultivadas sistemáticamente en el transcurso de la evolución cultural (Schaeffer 2004: 228).

El incidente disparador de los relatos inicia la vivencia de la perplejidad, asumida y asimilada por la escritura, proyectada en las claves de la legibilidad gracias a las ficciones -su lectura factible- ejercidas a través de los procedimientos del absurdo, de la brevedad, del *fantasy* y de la alegoría, entre otros tantos, muestra cómo se explora la experiencia frente a interrogantes abruptos, sin respuesta en la racionalidad moderna. Su lógica fingidamente causal y una observancia de las formas realistas de narrarlo, son a su vez el instrumento que revela en la lectura una elección estética con que trabaja eligiendo como tópicos elementos minúsculos que exceden los estándares del arte, no sólo la literatura sino a ésta entre los lenguajes artísticos con los cuales dialoga en los libros: la imagen, la fotografía.

Nos ayuda leer a Nicolas Bourriaud, quien define a la *exforma* a partir del contexto del arte realista contemporáneo. Se trataría de reconocer en el arte esta nueva manera de incluir lo excluido, de hacer de ello una operatoria deseada y expresada en los lenguajes artísticos que ya no pretendían mostrar perfecciones sino acudir a los objetos y a las figuras que quedaban fuera del Ideal estético. En los textos que elegimos como casos en este estudio, la invención de los incidentes con los cuales se construyen sus ficciones y las basuritas inatendidas en los discursos epocales -huellas de procesos de sentido ya consumidos o despreciados- le integra a una obra de arte unitaria como respuesta a la perplejidad.

Esta experiencia de los objetos del mundo trastocada por la pregunta que desvía de los parámetros de lo pensable e imaginable encuentra en los procedimientos narrativos y lógicos una articulación -por cierto, política- en relación a la relatividad del concepto de representación, en la medida en que sería la capacidad de reconocimiento en correlato con sus objetos o cuerpos fijados por la imaginación simbólica aceptable o legible lo que le da lugar sino la potencia de un hacer en perpetuo *work in progress* ya que no están establecidos, sino que se sitúan en fronteras de lo pensable y del asombro que se constituye en la valencia de lo móvil de sus significaciones. La estabilidad de lo literario como lenguaje ha sido cuestionada, convive con otros textos en que su regularidad es cumplida, pero con otros destinos de comprensión literaria. Sin embargo, este aspecto que señala Bourriaud podría ser una clave para describir una situación de lectura crítica que permita recoger de otra manera la producción cortazariana, atravesando los límites de los libros en pos de esta estrategia estética entendida como sigue: «El término *exforma* designará a la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir,



a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder» (Bourriaud 2015: 11).

Ante ello, los textos brevísimos que describimos asumen una *forma* en suspenso de su estabilidad, que ya no espera instalar los límites de un horizonte legible, sino que muestran la experimentación estética con que Cortázar juega, en una especie de no resolución lógica que exhibe a su vez una irresolución semiótica de un hacer y devenir dóxicos sostenidos en la imaginación entendida como objeto de la experiencia de la forma inacabada. La perplejidad es aquello que *dona una forma*. Por la perplejidad, es imposible cerrar los textos, ya que ese estado -en un sentimiento del asombro y la estupefacción- se manifiesta como interminable ya que la capacidad ficcional de crear perplejidades literarias ha sido instalada en la brevedad de lo nimio, que desestabiliza los signos de su tiempo que, sin embargo, son una huella epistémica de un proceso histórico en el cual la *ratio* moderna es cuestionada.

BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 2007. Impreso.
- Bajtin, Mijail. «El contenido, el material y la forma». *Teoría y estética de la novela*. 1924. Trad. Elena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1991. 13-65. Impreso.
- Barthes, Roland. «La escritura del suceso.» *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Buenos Aires: Paidós, 1994. 198-195. Impreso.
- Bourriaud, Nicolas. *La exforma*. Trad Eduardo Berti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015. Impreso.
- Castro, María Virginia. «Julio Cortázar, escritor situacionista.» *Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico*. Silvana López (coord.). Buenos Aires: NJ editor, 2019. 139-150. Impreso.
- Cortázar, Julio. «Para una antropología de bolsillo.» *La vuelta al día en ochenta mundos*. 1967. México: Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1986a. 37-38. Impreso.
- . «Aumenta la criminalidad en los estados Unidos.» *La vuelta al día en ochenta mundos*. 1967. México: Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1986b. 57. Impreso.
- . «Elecciones insólitas.» *Último Round*. 1969. Barcelona: México: RM, 2010a. 148-149. Impreso.
- . «Se dibuja una estrellita.» *Último Round*. 1969. Barcelona: México: RM, 2010b. 78-79. Impreso.
- Dávila, María de Lourdes. *Desembarcos en el papel: La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 1989. Impreso.



- Jackson, Rosemary. *Fantasy, literatura y subversión*. Trad. Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1981. Impreso.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. 1991. Trad. Pardo Torio. Buenos Aires: Paidós, 1992. Impreso.
- . «Capítulo cinco. Hacia una crítica dialéctica». *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el Siglo XX*. 1971. Trad. Cristina Piña Aldao. Tres Cantos, España: Akal, 2016. 225-302. Impreso.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la Razón pura*. 1781. Trad. J. Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada, 2003. Impreso.
- . *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. 1764. Edición bilingüe. Trad. Dulce María Granja. México: UNAM, 2004. Impreso.
- Klein, Paula. «Pequeñas memorias de lo cotidiano: un diálogo entre Julio Cortázar y Georges Perec». *Orbis Tertius* 27.36 (2022): s. p. Web. 20 de mayo 2024.
- McLuhan, Marshall, y Quentin Fiore. *El medio es el mensaje*. 1967. Buenos Aires: Paidós, 1994. Impreso.
- Manzi, Joaquín. «Cortar, pegar, montar el 69 de Cortázar». *Cuadernos LIRICO* 15 (2016): s. p. Web. 30 de abril 2024.
- Peirce, Charles S. *Deducción, Inducción e Hipótesis*. Trad. Juan Martín Ruiz-Werner. Buenos Aires: Aguilar, 1970. Impreso.
- Peris Blanes, Jaume. «El happening y la creación de situaciones en dos novelas de Julio Cortázar: espacios de liberación y metáfora de la escritura.» *Mitologías hoy* 8 (2013): 23-40. Web. 25 de mayo 2024.
- Samaja, Juan. «¡La bolsa o la especie! (Para volver a pensar en el puesto de la abducción en el sistema de inferencias.)» *Arte e Investigación* 1.1 (1996): 21-35. Impreso.
- Schaeffer, Jean-Marie. *La experiencia estética*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: La Marca Editora, 2004. Impreso.
- Sorá, Gustavo. *Editar desde la izquierda en América Latina. La agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de S XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2017. Impreso.

Fecha de recepción: 11 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2024



BEOIBERÍSTICA
Vol. VIII / Número 2 / 2024

Lisandro Relva¹ 
*Universidad Nacional de la Patagonia Austral (UNPA)-CONICET
Argentina*

IMÁGENES DE JULIO CORTÁZAR: UN ABORDAJE DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE SU OBRA

Resumen

Si la producción de Julio Cortázar ha tendido a presentarse en tanto *pasaje* desde lo literario hacia lo político –en un proceso irradiante de politización que terminaría por corroer los méritos de su literatura–, dando lugar a la dicotomía entre un «primer» y un «segundo» Cortázar, apolítico y politizado, respectivamente, este artículo se propone trazar un itinerario de la recepción crítica argentina de la obra cortazariana para reconstruir los debates y las negociaciones de sentido que ahí tienen lugar. En ese marco, es posible detectar una tensión productiva entre la recurrencia de cierta imagen mitologizada de Cortázar en tanto escritor e intelectual comprometido y una serie de aproximaciones crítico-metodológicas novedosas que toman distancia de la recepción heredada sobre el autor para indagar aspectos y zonas inexploradas y, con ello, abren otros horizontes lectores para el actual siglo.

Palabras clave: Julio Cortázar, recepción crítica, imagen, política, literatura.


IMAGES OF JULIO CORTÁZAR: AN APPROACH TO THE CRITICAL RECEPTION OF HIS WORK

Abstract

Julio Cortázar's work is generally understood as a turn from an autonomous to a politically engaged literature. This change affected the reception of his work, critics distinguishing between a first apolitical Cortázar, and a second, highly politicized. This article traces the Argentinian critical reception of Cortázar's work in order to reconstruct the local history of polemical debates and negotiations of meaning his writings gave rise to. This led to a productive tension between a recurrent mythologised image of Cortázar as a committed writer and intellectual, and a series of recent critical and methodological approaches that distance themselves from the former by investigating unexplored aspects of his work and make possible new ways of reading for the current century.

Keywords: Julio Cortázar, critical reception, image, politics, literature.

¹ lisandrorelva93@gmail.com

ORCID iD: Lisandro Relva  <https://orcid.org/0000-0001-8922-8092>



1. Introducción

En términos generales, la producción cortazariana ha tendido a presentarse en tanto pasaje desde lo literario hacia lo político –en un proceso irradiante de politización que terminaría por corroer los méritos de su literatura –, dando lugar a la dicotomía entre un «primer» y un «segundo» Cortázar, apolítico y politizado, respectivamente (Vargas Llosa 1994; Orloff 2014: 12; Lobo 2021), que se sustenta en una lectura cronológica lineal de su obra y que en parte contó con la aprobación del propio escritor (Cortázar 2013). Siguiendo ese recorte diacrónico, si en la primera parte de su obra Cortázar ejercita la dimensión de lo fantástico a partir de un cierto juego representativo entre la realidad y una «otra realidad», la segunda parte estaría definida por una preocupación dirigida hacia la realidad empírica que redundaría en un empobrecedor estrechamiento estético. Esta periodización bipartita provocó un marcado desequilibrio en el tratamiento crítico de una y otra etapa de escritura –*Rayuela* (1963) oficiando como parteaguas–, dado lo cual el interés crítico por la última parte de su obra parece destacar menos por la minuciosidad de los estudios literarios a los que dio lugar que por las polémicas y los debates que la rodean, especialmente en sus cruces con David Viñas, Oscar Collazos, José María Arguedas y Liliana Heker (Giordano 2005; Moraña 2010).² En este sentido, considero que es un error pretender fijar los sentidos de un compromiso político en los textos «tardíos» de Cortázar para así revisar obras «tempranas» y descubrir ahí una actitud ética invariable y confirmatoria. Por el contrario, la pregunta por lo político cortazariano demanda ser asumida desde una noción de origen entendido antes como *emergencia* que como *génesis*. Lo político, que late en toda la obra de Cortázar, de pronto *emerge*.

Dada la inabarcabilidad y la heterogeneidad de los estudios concernientes a la producción cortazariana, a continuación trazaré un itinerario de algunas de las lecturas y los aspectos más significativos para la perspectiva analítica propuesta.

2. Una tensión con dos clivajes: Estética/Política – Literatura/Vida

Si se atiende a las lecturas históricas sobre la obra de Cortázar, surge –por un lado– una tríada insoslayable de críticos que, significativamente, sostuvieron vínculos personales con el escritor: se trata de Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski,

² La imagen del parteaguas asignada a *Rayuela* se hace eco de la expresión original de Adolfo Prieto en su artículo «Los años sesenta» para el número especial de Revista Iberoamericana, donde se refiere a *Rayuela* como esa «verdadera división de las aguas en el circuito de producción y de lectura de esos años» (Prieto 1983: 892), lo que –según el propio crítico– habría sido confirmado con el lugar preeminente e inédito que la figura de Cortázar llega a ocupar en la portada del número 103 de *Primera Plana* (1964).



quienes además prologan los tomos I, II y III, respectivamente, de la primera edición de la *Obra crítica* de Cortázar, publicada por Alfaguara en 1994. Sus firmas, que se involucran y reenvían mutuamente en tanto especialistas y amigos de Cortázar, formaron parte del volumen *The final island* (1978), resultante de un encuentro hacia septiembre de 1975 en la Universidad de Oklahoma entre Cortázar y un grupo de críticxs especializadxs en su producción, de lxs que destacan Gregory Rabassa –principal traductor del escritor argentino al inglés–, Roberto González Echevarría («*Los reyes. Mitología de la obra literaria de Cortázar*», 1989), Evelyn Picón Garfield (*Julio Cortázar, 1975; ¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, 1975), Sara Castro-Klarén («Fabulación antológica: Hacia una teoría de la literatura en Cortázar») y Lida Aronne Amestoy (*Cortázar: la novela mandala, 1972*).³ Se trata, en todos los casos, de críticxs con lxs que Cortázar tejió un vínculo estrecho, cuando no una amistad.

Jaime Alazraki, quien compila y escribe la introducción al volumen colectivo, publica también dos libros enteramente consagrados al autor, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico* (1983) y *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (1994), y numerosos artículos en donde enfatiza el carácter «neofantástico» de la obra cortazariana. En 1980 estuvo a cargo del estudio preliminar y la cronología de la edición de *Rayuela* para Biblioteca Ayacucho. Su comentado trabajo «Imaginación e historia en Julio Cortázar» (1986: 3) comienza así:

Nos llevará muchos años, y muchos libros, llegar a entender y a definir la honda huella que la obra de Julio Cortázar ha dejado no solamente en la literatura de nuestro tiempo sino en nuestros hábitos de lector, en nuestra percepción de un texto, en nuestra inevitable necesidad de asociar la literatura y la vida, la escritura y el hombre.

El texto cierra enfatizando la novedad de la escritura cortazariana, en la medida en que habría introducido, en la literatura hispanoamericana, a la vez una forma de *surrealidad* hasta entonces ausente y una ética «no de preceptos ni de moralidades sino de conciencia política hacia Latinoamérica» (Alazraki 1986: 18). La conciencia aludida por Alazraki, en la que imaginación creadora y compromiso con la historia suponen vías paralelas y coexistentes, conecta con la idea de una estética disensual en la obra cortazariana (Patruno 2011).

Saúl Yurkievich, por su parte, es –de los tres– con quien Cortázar traza un vínculo de amistad más sostenido y al que confía finalmente los papeles que más tarde se

³ Hacia el final de la versión en castellano del volumen (publicada en 1983 y reimpressa en 1989 por Ultramar Ediciones, Barcelona), se incluye la sección «Bibliografía esencial sobre Julio Cortázar», donde destacan Cortázar. *Una antropología poética* (Nova, 1968), de Néstor García Canclini y *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* (Ediciones Siglo Veinte, 1971), de Viñas. Además, se enumeran diecisiete «recopilaciones de ensayos sobre Cortázar» (V/A 1989: 435).



convierten en el Fondo Cortázar residente en el CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers. Publica *Julio Cortázar: al calor de tu sombra* (1987) y *Julio Cortázar: mundos y modos* (1994), libros en los que recoge los artículos ensayísticos que le consagra a lo largo de su itinerario crítico y personal. A su vez, es el responsable de la publicación de *Argentina: años de alambradas culturales* (1984), recopilación de escritos que Cortázar estaba armando en las semanas previas a su muerte con la intención de dar a conocer, especialmente a lxs lectorxs argentinxs, los materiales prohibidos por la censura oficial de la última dictadura cívico-eclesiástico militar en Argentina. Junto al crítico Julio Ortega coordinó la edición crítica de *Rayuela* en la Colección Archivos, un momento constituyente en la revalorización de la novela a veintiocho años de su aparición y en el trabajo con archivos a partir de la inclusión, en el volumen, de capítulos tomados del manuscrito de la novela alojados en Austin, junto con la transcripción del *Cuaderno de bitácora*, a cargo de Gladis Anchieri, documentalista y compañera de Yurkievich.⁴ Ambxs fueron editores de los seis extensos tomos de *Obras Completas de Cortázar*, publicados por Galaxia Gutenberg entre 2003 y 2006. Por lo demás, su vínculo profesional y personal con Cortázar fue consolidándose hasta el punto de que, en una carta urgente, hacia enero de 1983, le pide que en caso de perder la vida en una acción en Nicaragua se ocupe de que sus restos puedan descansar junto a los de su compañera, Carol Dunlop. En lo relativo a la lectura crítica desarrollada por Yurkievich, puntualmente en su prólogo al primer tomo de las mencionadas *Obras críticas* (1994), aparece una idea-fuerza, la de una «conciencia comunitaria» que impulsa el devenir escritural cortazariano, una conciencia que se volvería explícita en el ensayo *Teoría del túnel* (1994 [1947]).

Saúl Sosnowski, finalmente, traba relación con Cortázar a partir de la aparición de la mítica revista *Hispanamérica*, fundada hacia 1972 por el crítico en Buenos Aires y desde 1979, tras la censura de la dictadura argentina, editada en la Universidad de Maryland. Los números 1 y 2 de la revista darían lugar al difundido cruce entre Viñas y Cortázar.⁵ En 1973, Sosnowski publica *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*, texto resultante de su tesis doctoral, presentada tres años antes en la Universidad de Virginia. En el inicio de las «Palabras preliminares», Sosnowski (1973: 9) plantea un cuadro de situación sintomático:

Todo conocedor de la obra de Cortázar sabe que no es necesario justificar su estudio y el deseo de buscar más allá del límite impuesto por las letras. La bibliografía aumenta a

⁴ Si bien el *Cuaderno de bitácora* ya había sido publicado en Sudamericana hacia 1983 por la crítica Ana María Barrenechea, el volumen no incluía transcripciones sino reproducciones en facsímil.

⁵ Se trata, por un lado, de la entrevista que Mario Szichman le realiza a Viñas, en la que este se refiere al «marxismo de festival» como uno de los síntomas de «los límites del proyecto cortazariano» (Viñas 1972: 66) y, por otro, de la carta que Cortázar envía a Sosnowski, dada a conocer como «Respuesta de Cortázar» en el número 2 de la publicación (diciembre de 1972).



diario: se discuten compromisos literarios y posiciones políticas, se buscan módulos y signos que apunten a una comprensión global de su narrativa.

Para inicios de la década de los setenta, la atención crítica se detenía ampliamente sobre Cortázar a través de ese doble cristal, a la vez «literario» y «político», que condicionaría las lecturas posteriores. En su ensayo *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria* (2018), publicación ganadora del Premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada de Casa de las Américas, Sosnowski decide incluir su texto «Cortázar crítico: la razón del deseo», ya aparecido como prólogo del tomo de *Obra crítica* de Galaxia Gutenberg, que concluye señalando el encuentro entre lenguaje y cuerpo en Cortázar «en esa conjunción del “tú” que es “superrealidad mágica” y “comunidad”» (Sosnowski 2018: 210). Esta propuesta crítica enfatiza la dimensión heterológica de la escritura cortazariana, es decir, su persistente resistencia a las lógicas identitarias que signaron un tiempo histórico (especialmente las décadas de los años 60 y 70) declinado por el primado de un pensamiento bipolar que exigía a los escritores optar por la producción literaria o la praxis política.

En cuanto a la aparición de Cortázar en los debates académico-universitarios, durante fines de los 80 y en la Argentina postdictatorial, Adriana Bocchino escribe su tesis doctoral sobre Cortázar («El concepto de “realidad” en la producción cortazariana – una obstinada confrontación con el lenguaje: la perspectiva del lector»), lo cual supone un gesto respecto del estado de las lecturas sobre el autor, en particular un modo de recoger el guante crítico de Ana María Barrenechea, verdadera fundadora de la aproximación especializada a *Rayuela* con su pionera reseña para la revista *Sur*, «“Rayuela”, una búsqueda a partir de cero» (n°288, mayo de 1964) y quien, veinte años más tarde, hacia 1983, publica el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (Sudamericana) junto con un estudio preliminar.

Por entonces, Bocchino lee la producción del escritor argentino como una diversidad de discursos en la que, si bien es posible detectar un gesto de hibridación desde los primeros textos, el cruce va de los géneros literarios a los géneros discursivos, donde los textos netamente ensayísticos conviven con las producciones ficcionales (Bocchino 1991: 1), en la medida en que la concepción de la realidad –y de la práctica literaria que ahí tiene lugar– va mutando: si en la primera parte de su producción se busca transgredir lo literario desde la literatura misma, esto es, mediante la consecución de un lenguaje capaz de alterar la realidad desde su mismo estatus de enunciación, a partir de *Libro de Manuel* (1973), «la peor [novela] de Cortázar sin duda» (Sarlo 1974: 32), la realidad es conceptualizada como hecho problemático en sí y aparece vinculada a una formulación discursiva surgida del cruce de enunciados diversos que, resignando las disputas lingüísticas, procura actualizar la instancia referencial. Bocchino señala también que las propuestas de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), *Humanario* (1976),



Territorios (1978), *La raíz del ombú* (1981), *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983), *Argentina: años de alambradas culturales* (1984), *Nada a Pehuajó* y *Adiós Robinson* (1984), inauguran un discurso nuevo que resulta del borramiento de las fronteras tanto genérico-literarias como genérico-discursivas y de los límites entre lenguaje y realidad, no como estrategia de homologación sino en tanto intersección que haría emerger el nivel real de lo real. Desde esta perspectiva, Bocchino conceptualiza el devenir de la producción cortazariana en términos de grados crecientes de apertura a la realidad, donde la literatura deja de ser un lugar privilegiado de la «realidad» y se configura como resistencia ante lo que ocurre fuera de ella, en el nivel de lo real social (Bocchino 1989: 132-133). Esta lectura de Bocchino permite pensar la escritura cortazariana como un lugar de resistencia que, mediante un modo indecible de estar *entre* el lenguaje y la realidad que redefine los pactos de lectura, interpela al lector como un interlocutor real (estrategia textual que se vuelve ostensible, por ejemplo, en el uso de la segunda persona gramatical en el cuento «Graffiti»).

Sobre el cierre del siglo, aparece *Julio Cortázar. La biografía* (1998), escrita por el profesor e investigador Mario Goloboff y destinada a las nuevas generaciones lectoras que no conocieron al escritor en vida. Goloboff se dedicó a fundamentar la hipótesis de que en la obra de Cortázar no puede hablarse estrictamente de dos períodos sino más bien de una «unidad fundamental» capaz de reunir manifestaciones muy diversas (aunque no radicalmente distintas) de los contextos cotidianos y sociales (Goloboff 2000: 6). No obstante, resulta claro que, aún en la crítica más reticente a reconocer etapas fácilmente delimitables, existe una tendencia a priorizar los textos escritos hasta 1963, siendo *Rayuela* el polo magnético que, para exaltación («Cortázar ha escrito la gran novela que esperábamos de él» [Barrenechea 1964: 69]) o crítica acerba, marca el hito en su producción.

Durante las últimas dos décadas Susana Gómez, responsable científica actual del Fondo Cortázar residente en el Centre de Recherches Latino-américaines (CRLA) de la Universidad de Poitiers, propone una relectura que resulta novedosa en la medida en que vuelve sobre la producción cortazariana más problemática (de este lado de la ruptura que supondría *Rayuela*) mediante un aparato teórico-metodológico que sustrae la crítica de la linealidad cronológica para pensar las discontinuidades de su literatura. Su libro *Julio Cortázar y la Revolución Cubana. La legibilidad política del ensayo* (2007) se sirve de la categoría de legibilidad y del sociograma *revolución* para problematizar la estrategia autoral y política pro-cubana desarrollada por Cortázar: siguiendo a Gómez, el problema medular del ensayo cortazariano como herramienta de acción política surgiría a partir de la eventual no-coincidencia (en ocasiones, radical) entre las condiciones de posibilidad de un ensayo y sus condiciones de emergencia o de lectura, de modo tal que un ensayo político poco leído puede ser redescubierto en otra coyuntura histórica, haciéndose un lugar en el orden de lo posible para volverse legible entre los discursos epocales. La noción bajtiniana de cronotopo le permite, por ejemplo, reconsiderar *Libro de Manuel* como



un proyecto de escritura que desmonta el estatuto novelístico al tiempo que delata la precariedad de las redes espaciotemporales con las que se tiende a pensar la experiencia. El *libro para Manuel*, en tal sentido, se compondría de una temporalidad urgente, i-legible hacia 1973 y que, en tanto novela, no es sino una forma del legado, un cuaderno de notas para el futuro (Gómez 2013). Esta mirada tiene la ventaja de pensar lo político en Cortázar no en función de delimitaciones diacrónicas o de determinados estilos o procedimientos sino como una modalidad de expresión movida por la cronotopía de la revuelta, ese punto en que el imaginario personal se vuelve colectivo (Gómez 2015).

Paralelamente, desde comienzos de los 2000 la investigadora Claudia Gilman dedica varios trabajos a la figura intelectual y a la producción escritural de Cortázar. En su ya clásico estudio *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2012 [2003]), la escritura cortazariana ocupa una posición preeminente en tanto supone una de las tácticas más creativas desde el punto de vista de la pragmática del discurso (Gilman 2012: 249), especialmente durante el convulso período abierto por el «caso Padilla» en la Cuba revolucionaria. Desde la perspectiva de Gilman, la estrategia del escritor habría consistido en literaturizar su discurso (paradigmáticamente, en su poema «Policrítica en la hora de los chacales», de 1971) como método para negociar los límites de lo enunciable en un contexto signado por el endurecimiento de la política cultural cubana y el inicio del período que Ambrosio Fornet diera en llamar «quinquenio gris» (2007: 14). Como resultado de tal transacción discursiva, Cortázar habría resignado parte del poder corrosivo del humor en sus intervenciones públicas, circunscribiéndolo al ámbito privado de sus intercambios epistolares. En este sentido Gilman concluye: «Puede ser exagerado pero creo que en Cortázar lo que se pierde de voluta retórica y magisterio argumentativo se gana en entrega, en la que no se excluye la acción colectiva y anónima de cualquier manifestante.» (Gilman 2013: 13).

El año 2014, centenario del nacimiento del escritor, es designado «Año Cortázar» por parte del Ministerio de Cultura de la Nación –entonces dirigido por Teresa Parodi–. Los homenajes, las reediciones y con ellos las relecturas se multiplican. En ese marco, las Jornadas Internacionales «Lecturas y relecturas de Julio Cortázar», celebradas en la Biblioteca Nacional (Buenos Aires), significan un momento constitutivo en la recepción crítica en Argentina, en términos de una relectura, una revisión y una revalorización del «legado literario» cortazariano. El evento, desarrollado a fines de agosto, cuenta con la participación de destacados intelectuales y académicos tales como Horacio González, por entonces Director de la Biblioteca, Noé Jitrik, Héctor Schmucler, Daniel Link y Saúl Sosnowski (no presente pero participante a través de una ponencia enviada), Sylvia Saïtta, Rosalba Campra, Mario Goloboff, Néstor García Canclini, entre otros, y constituye el signo quizá más relevante de una vuelta sobre Cortázar que da lugar a numerosos artículos, encuentros y debates con un tono más o menos explícito de homenaje. En tal



contexto, el libro de Carolina Orloff, *La construcción de lo político en Cortázar* (2014), supone una tentativa declarada de revertir el desequilibrio previamente señalado entre las dos presuntas etapas de la escritura cortazariana. La hipótesis que subtiende sus cinco capítulos sostiene que la política es un elemento intrínseco a la obra de Cortázar y que por lo tanto la división canónica entre escritos «apolíticos» y «políticos» carece de fundamento. Es de notar que, al momento de la publicación de este ensayo, el elemento político en Cortázar sólo había sido trabajado detenidamente en tres libros (sin contar el ensayo ya referido de Susana Gómez): se trata de la tesis doctoral de Sylvia Sarmiento Lizárraga, titulada «*Los premios, Rayuela, Libro de Manuel: evolución del pensamiento político en la ficción de Julio Cortázar*» (1979) y publicada aún en vida del autor argentino; «*Julio Cortázar: de literatura y revolución en América Latina*» (2000) del mexicano Francisco de la Guerra y «*Cortázar: de la experiencia histórica a la revolución*» (2001) de Pablo Montanaro. Orloff encuentra en la producción cortazariana una evolución incesante desde una identidad pequeñoburguesa y antiperonista hacia un modo de ser intelectual comprometido con los procesos revolucionarios que estallan en América Latina a partir del advenimiento de la Revolución Cubana, y enfatiza reiteradamente la idea de que dicho pasaje se da a partir de distintas manifestaciones estéticas de una misma representación de lo político caracterizada por sus inconsistencias (Orloff 2014: 363). Lo político sería así una preocupación permanente que articula toda su producción, aún si es actualizada mediante grados de énfasis e ideologías políticas cambiantes.

También publicado en 2014, *Todo Cortázar. Bio-bibliografía*, a cargo de Lucio Aquilanti y Federico Barea, supone otra instancia importante en la recopilación, datación y organización de todo lo escrito, publicado y producido por Cortázar, en la medida en que presenta una actualización bibliográfica y archivística sin precedentes. El material reunido por los autores fue adquirido hacia 2015 por la Biblioteca Nacional, durante la gestión de Horacio González, y reside actualmente en el Archivo del Tesoro.

3. Cortázar y la crítica: una relación curvada

Ahora bien, ¿cómo pensar estos momentos de la recepción sobre Cortázar de un modo que pueda reconocer sus discontinuidades, sus reflujos, sus intensidades variables? A comienzos del nuevo siglo, en una ponencia dedicada a repasar la valoración crítica de Cortázar, De Diego plantea la posibilidad de distinguir al menos seis momentos que articularían lo que considera una «curva descendente» en la recepción crítica de la obra de Cortázar: el primero tendría lugar con la intervención de David Viñas, entre fines de los sesenta y comienzos de los setenta, quien ubicaría a Cortázar como figura modélica preeminente para la reciente generación de jóvenes escritores, que tomaría de él la tendencia a la despolitización y a la impotencia; en segundo lugar, la polémica con Oscar



Collazos –recogida en el volumen *Al término del polvo y el sudor*, donde se compendian las contribuciones de Cortázar con *Marcha* (1987)– abriría una batalla recurrente en la producción cortazariana por el sentido de la noción de «compromiso», tensionada entre el orden literario y la lucha revolucionaria en América Latina; la aparición de *Libro de Manuel* en marzo de 1973 presenta el siguiente momento de controversia, visible en los intercambios sostenidos en el número 1 de la revista *Crisis*, que sitúan la praxis intelectual de Cortázar en una posición más o menos inoperante y hasta en la impostura, a la vez que el suplemento cultural de *La Opinión* le dedicaría un número entero que incluyó artículos muy difundidos como «El socialismo de los consumidores» de Ricardo Piglia;⁶ por otra parte, la cambiante recepción del escritor en la revista *Los libros* sería otro síntoma del decrecimiento de su aceptación por parte de la crítica: si hacia 1969 Héctor Schmucler publicaba una encendida reseña crítica sobre *62/Modelo para armar* («Notas para una lectura de Cortázar», *Los libros*, n°2), la politización de la revista habría puesto «a Cortázar en el banquillo de los acusados» (De Diego 2006: 87); ya durante la última dictadura argentina, la figura de Cortázar experimentaría un pasaje desde el modelo estético de los escritores jóvenes de los sesenta y principios de los setenta hacia un modelo ético, que lo posicionaba como un intelectual y un exiliado destacado en el combate y la denuncia de los regímenes dictatoriales en el continente; finalmente, la muerte del autor a inicios de 1984 actualizaría un énfasis consagratorio momentáneo, en la medida en que ya habría sido desplazado del centro canónico de los debates por figuras como Piglia, Saer o Puig. En efecto, es precisamente Piglia quien, en su seminario para la UBA de 1990 titulado *Las tres vanguardias*, señala la literatura de Cortázar –y más exactamente *Rayuela*– como el cierre del «período de constitución de las grandes poéticas “argentinas” de la novela» (Piglia 2016: 11) iniciado con Macedonio Fernández, en el umbral de la aparición de otras poéticas como las de Rodolfo Walsh, Manuel Puig y Juan José Saer.

Por su parte, en un trabajo de 2013, Analía Gerbaudo indaga el modo en que Cortázar fue leído desde la universidad pública durante la posdictadura (1984-2003). Este análisis recupera los modos diversos en que el autor ingresó en los programas de «Introducción a la literatura (C)» y «Teoría y análisis literario», entonces a cargo de Enrique Pezzoni y Jorge Panesi, y en el de «Literatura argentina II» (años 1984, 1990, 1994 y 1998) que Beatriz Sarlo impartiera en la UBA, documentación especialmente valiosa en la medida en que esa «cátedra ha sido el espejo en el que se ha mirado la literatura argentina contemporánea desde los inicios de la posdictadura o, más bien, su vidriera consagratoria privilegiada» (Gerbaudo 2013: 6). En todos los casos, la bibliografía literaria

⁶ Al leer el catálogo que Saúl Sosnowski desarrolla en «La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta» (Revista Iberoamericana, 1983, vol. 49 N°145), De Diego remarca el modo en que «parece opacarse la impronta cortazariana a partir del desprestigio que le ocasionó la publicación de *Libro de Manuel*» (de Diego 2003: 64).



de Cortázar se limita a los cuentos de *Bestiario*, *Rayuela* y *62/Modelo para armar*. El recorrido por estos programas permite a Gerbaudo detectar «en las decisiones de aula una apuesta diferente a la que se juega en las decisiones de investigación o en las escrituras críticas» (Gerbaudo 2013: 12).

También en 2013 la revista *Recial* presenta un dossier, homenaje a Cortázar (vol. 4, nº 4) en el 50º aniversario de *Rayuela*, que consta sólo de cuatro trabajos dedicados específicamente al escritor. En el editorial se lee:

En su cuarta entrega, *RECIAL* ofrece su pequeño homenaje a Julio Cortázar al cumplirse cincuenta años de la publicación de *Rayuela*. El adjetivo «pequeño» obedece estrictamente a la modestia del gesto editorial, pero está lejos de expresar nuestra inmensa admiración por la novela y el orgullo por el escritor argentino. Para los lectores de literatura latinoamericana en el último medio siglo, Julio Cortázar es un escritor entrañable, provocador en varios casos de una decisión profesional y, para muchos otros, nada menos que el provocador a la lectura. (Santiago 2013: s.p)

Resulta interesante reparar, por un lado, en la utilización del adjetivo «entrañable» –recurrente en las aproximaciones críticas al escritor y especialmente en este tipo de publicaciones «en homenaje», que enfatizan fundamentalmente la sensibilidad a la que da lugar más que sus rasgos específicamente literarios–, y por otro, en el rescate de su figura en tanto «provocador» de la elección de la propia profesión o de la inclinación al hábito de leer. De modo significativo, este perfil viene a coincidir fuertemente con las hipótesis esbozadas en el artículo «Una clase sobre Cortázar», de Martín Prieto, uno de los cuatro textos que componen el dossier. En ese trabajo, el crítico plantea el «pacto identificador» entre lxs jóvenes lectorxs y los personajes de los textos de Cortázar, especialmente de *Rayuela* y *Libro de Manuel*, «eternamente jóvenes, improductivos, fuera del mercado laboral, pero también fuera de cualquier presión y coerción de la institución educativa» (Prieto 2013: 2). Prieto reafirma así la consideración antes señalada por Nicolás Rosa sobre el carácter «iniciático» de la escritura cortazariana, «una escritura que solicita y logra una adhesión a la propuesta –por definición inalcanzable– de descubrir los misterios de la vida y del mundo (una literatura de iniciación) más que a su realización escrituraria concreta» (Rosa 1981: 2).⁷ En la lectura de Prieto, la obra de Cortázar dialoga con la literatura argentina no tanto apelando a sus proyecciones futuras sino desde el vínculo con una tradición (Arlt, Macedonio Fernández, Borges) cuyo peso le habría impedido fundar una propia. Su ponencia en las Jornadas Internacionales «Lecturas y

⁷ En el texto de presentación al volumen que compila las ponencias de las Jornadas Internacionales de 2014, Teresa Parodi sostiene que «Cortázar fue un autor *iniciático* para muchas generaciones de argentinos que aún hoy continúan reconociéndolo como creador de ficciones imprescindibles de la literatura argentina y latinoamericana» (2015: 9, énfasis mío).



relecturas de Julio Cortázar» recupera en gran medida esas consideraciones, a la vez que señala respecto de *Rayuela*:

Lo que menos me gusta es que la suma de todo eso (poeticidad, indeterminación conceptual, divulgación filosófica o literaria) en vez de mostrarse como lo que era en su momento y sigue siendo 50 años después: un dispositivo amable, generoso y sobre todo receptivo y hospitalario, sea presentado desde la misma novela y desde su aparato paratextual como un programa excluyente, radical, de vanguardia. (Prieto 2015: 129)

Más recientemente, la escritora e investigadora Florencia Abbate, moderadora de una de las mesas de las Jornadas e integrante de una nueva generación crítica, ha dedicado diversos trabajos a pensar la actualidad de Cortázar, verificable especialmente en su capacidad de operar como puente con otras literaturas latinoamericanas. En su relectura procura deslindar la potencia del vínculo entre literatura y vida que la escritura cortazariana propone de la figura de escritor más o menos mitologizada que hace de él un monstruo sagrado caracterizado por el éxito de mercado y el reconocimiento en tanto innovador literario. Habría así en Cortázar algo que excede esa instantánea tantas veces difundida. Abbate ensaya diversas respuestas: su capacidad de conectar con cierto aspecto vital de la juventud de su época pero también de las generaciones subsiguientes; la construcción de una sintaxis lo más fluida posible que permita deslizarse de un lado a otro entre épocas, entre géneros, entre lo alto y lo bajo, sin que sea posible determinar el punto en que se franquea la frontera e impidiendo su captura en una locación establecida. En esa fluencia de sentidos, esa ambivalencia constitutiva encuentra Abbate la potencia de esa escritura capaz de resonar con el presente:

Acaso lo más interesante de Cortázar sean, justamente, las contradicciones que lo atravesaron: su espíritu lúdico en contraste con una pasión por la intervención política; la irreverencia absoluta y el más estricto compromiso; su destacada formación artística e intelectual y, al mismo tiempo, esa inocencia que lo salvó de convertirse en el cómodo figurón que pudo haber sido, si hubiera elegido dormirse en sus laureles (Abbate 2020: 31).

Abbate participó a su vez de las Jornadas Julio Cortázar, que tuvieron lugar entre el 24 y el 25 de octubre de 2018 en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires). Se trató de un evento organizado junto al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), que fue capaz de reunir a buena parte de lxs críticxs y especialistas previamente referidos: Noé Jitrik, Roberto Ferro, Sylvia Saítta y Luis Chitarroni, entre otrxs, intervinieron en distintas mesas para pensar la producción cortazariana en términos de «una vasta cartografía tramada en un complejo collage» («Jornadas Julio Cortázar...» 2018).



A su vez, durante el año 2022, se desarrollaron dos eventos académicos imbricados entre sí: por un lado, el 28 de enero tuvo lugar la Jornada «Latinoamericano y escritor: relecturas de Julio Cortázar, entre literatura y política», organizada por la Romanistik Fakultät für Gestes-und-Kulturwissenschaften de la Bergische Universität Wuppertal y por el CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers, de la que participaron especialistas de Argentina, Francia y Alemania (Susana Gómez, Olga Lobo, Federico Barea, Paula Klein, Matei Chihaiia y Hermann Schulz); por otro lado y como corolario de dicha jornada, hacia noviembre de 2022 la revista *Orbis Tertius* de La Plata publicó el dossier «Latinoamericano y escritor: aproximaciones críticas a la obra de Julio Cortázar desde el siglo XXI», en el que se convocó tanto a lxs expositores del evento organizado en Wuppertal como a otrxs investigadorxs que han investigado en profundidad la producción cortazariana (los casos de Adriana Bocchino y de Jérôme Dulou, ambxs investigadorxs con tesis doctorales sobre el escritor).

Dado este panorama, es posible observar que, más que de una imagen de Cortázar –una conceptualización que fija sentidos y jerarquiza momentos de su obra–, conviene pensar en imágenes, en plural, por cuanto las aproximaciones a su escritura por parte de la crítica especializada han dibujado una trayectoria pendular, ambivalente, con arrimos y distanciamientos, desvíos y reemergencias. Sin dudas, la cuestión de lo político cortazariano constituye, a la vez, el vector más problemático y el más dinamizador en esta relación literatura-crítica. En este sentido, y a modo de conclusión, el recorrido que este artículo propone por el vínculo de la crítica literaria con la producción cortazariana permite detectar una tensión *productiva* entre la recurrencia de la imagen mitologizada de Cortázar en tanto escritor e intelectual comprometido y una serie de aproximaciones crítico-metodológicas novedosas que toman distancia de la recepción heredada sobre el autor para indagar aspectos y zonas poco visitados de su producción. La superación de la lógica bipolar en dicho abordaje (que impone periodizaciones binarias y muchas veces caricaturales entre un primer Cortázar despolitizado, ubicado en el cruce de las estéticas del surrealismo y el existencialismo, y un Cortázar revolucionario y con pretensiones antiintelectualistas, que subordina el trabajo estético con su escritura a la intervención política) ha abierto, más marcadamente en el actual siglo, el espacio para otras formas de ingresar en su vasta y cambiante escritura.

BIBLIOGRAFÍA

Abbate, Florencia. «Cortázar en perspectiva.» *Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico*. Silvana López et al. (eds.). Buenos Aires: NJ Editor, 2020. 21-35. Impreso.



- Alazraki, Jaime. «Imaginación e historia en Julio Cortázar». *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto 1986)*. Sebastian Neumeister (ed.). Berlin: Vervuert, 1989. 3-19. Impreso.
- Barrenechea, Ana María. ««Rayuela», una búsqueda a partir de cero.» *Sur* 288 (1964): 69-73. Impreso.
- Bocchino, Adriana. «Cortázar contra las alambradas culturales: producción política y resistencia.» *Revista Letras* 38 (1989): 124-133. Impreso.
- . «Hacia un intento de clasificación de la producción cortazariana.» *Celehis* 1 (1991): 25-36. Impreso.
- de Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?: Intelectuales y escritores en Argentina 1970-1986*. La Plata: Al Margen, 2003. Impreso.
- . «De los setenta a los ochenta: la curva descendente en la valoración crítica de Cortázar.», en *La verdad sospechosa: Ensayos sobre literatura argentina y teoría literaria*. La Plata: Al Margen, 2006. 85-91. Impreso.
- Fornet, Ambrosio. «El Quinquenio gris: revisitando el término.» *Casa de las Américas* 246 (2007): 3-16. Impreso.
- Gerbaudo, Analía. «Julio Cortázar en la universidad argentina de la posdictadura (1984-2003): Apuntes sobre algunas escenas.» *Ensemble* 1.11 (2013): s. p. Impreso.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012. Impreso.
- . «Cortázar: de escritor burgués a intelectual revolucionario.» *Hispamérica* 42.124 (2013): 3-13. Impreso.
- Giordano, Alberto. *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005. Impreso.
- Goloboff, Mario. *Cortázar. La biografía*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. Impreso.
- Gómez, Susana. *Julio Cortázar y la Revolución Cubana. La legibilidad política del ensayo*. Córdoba: Alción Editora, 2007. Impreso.
- . «Tres palabras sobre Libro de Manuel. Temporalidad, lenguaje y (cultura) política.» *Recial* IV.4 (2013): s. p. Impreso.
- . «Julio Cortázar, memoria y archivo: políticas de escritura, exhumación y restos de la escritura.» *Julio Cortázar: nuevas ediciones, nuevas lecturas*. Jean-Philippe Barnabé y Kevin Perromat (eds.). París: Indigo-Université de Picardie Jules Verne, 2015. 13-37. Impreso.
- «Jornadas Julio Cortázar. Miércoles 24 y jueves 25 de octubre. Biblioteca.» *MALBA*, 2018. Web. 22 Jul. 2024.
- Lobo Carballo, Olga. «Itinerario de un cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende.» *Kamchatka* 17 (2021): 387-412. Impreso.

- Moraña, Mabel. «Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revisitada.» *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2010. 143-158. Impreso.
- Orloff, Carolina. *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2014. Impreso.
- Parodi, Teresa. «Presentación.» *Lecturas y relecturas de Julio Cortázar*. Pablo Gianera et al. (eds.). Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2015. 9. Impreso.
- Piglia, Ricardo. «Cortázar: el socialismo de los consumidores.» *Últimas noticias* (Caracas), 24 de agosto de 1975, 29. *Fondo Cortázar*. *Centre de Recherches Latino-américaines, Université de Poitiers*. Web. 7 Apr. 2024.
- . *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016. Impreso.
- Prieto, Adolfo. «Los años 60.» *Revista Iberoamericana* XLIX.125 (1983): 889-901. Impreso.
- Prieto, Martín. «Una clase sobre Julio Cortázar.» *Recial* IV.4 (2013): s. p. Impreso.
- . «Natural.» *Lecturas y relecturas de Julio Cortázar*. Pablo Gianera et al. (eds.). Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2015. 123-129. Impreso.
- Rosa, Nicolás. «Prólogo.» *Cortázar, Julio. El perseguidor y otros cuentos*. Buenos Aires: Ceal, 1981. Impreso.
- Santiago, Olga B. «Editorial: Homenaje a Julio Cortázar.» *Recial* IV.4 (2013): s. p. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. «Cortázar, Sabato, Puig: ¿parodia o reportaje?» *Los Libros* 36 (1974): 32-33. Impreso.
- Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Noé. Impreso.
- . *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria*. Villa María: Eduvim, 2018. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. «La trompeta de Deya» *Cortázar, Julio. Cuentos Completos I*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010. 13-23. Impreso.
- Viñas, David. «Entrevista con Mario Szichman» *Hispanamérica* 1 (1972): 61-67. Impreso.
- V/A. *Julio Cortázar: La isla final*. Barcelona: Ultramar Editores, 1989. Impreso.

Fecha de recepción: 17 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2024



UDC: 004.8:821.134.2(82).09 Borhes H. L.
004.8:821.134.2(82).09 Cortázar J.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2024.8.2.14>

Ksenija Vraneš¹ 
University of Belgrade
Serbia


ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND THE CHALLENGE TO HUMAN LITERATURE: REVISITING BORGES AND CORTÁZAR²

Abstract

When the popularity of cinema and the emergence of mass culture shook the foundations of art as it was known and recognized until the early 20th century, Walter Benjamin wrote his essay “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproduction” in an attempt to highlight the irreplaceability and authenticity of the artwork embodied in its *aura* and to confront the challenges posed by the new era. Almost a century later, it seems that we are facing an even greater challenge to the traditional conception of art as an authentic and unique human activity, we are facing literature created by artificial intelligence. And while many reject categorically the possibility that this “humanoid literature” could ever be considered equal to “human literature,” it cannot be denied that artificial intelligence and its creative achievements in the field of literature question the very foundations of human art. Somewhat unexpectedly, writers like Jorge Luis Borges and Julio Cortázar and their conceptions of literature can provide possible answers to the questions of the new era. Their works show that the issue of the author and their biography should be revisited after more than a century of rejection of the 19th-century biographism in literary theory. On the other hand, the theory of reception and the relation between author and reader acquire a new dimension when seen through the lens of these authors’ oeuvre.

Keywords: artificial intelligence, Jorge Luis Borges (1899-1986), Julio Cortázar (1914-1984), authorship, poetics of reading.

¹ ksenija.m.vranes@gmail.com

ORCID iD: Ksenija Vraneš  <https://orcid.org/0000-0002-6957-8201>

² The main ideas of this article were presented at the First International Congress of Latin Americanists, *América Latina: Artes, Cultura y Literatura*, which took place in September 2024 at the University of Zadar. I owe great gratitude to the congress participants for the inspiring discussions following the presentation, and especially to my dear colleagues Mauricio Cheguhem Riani, Gemma Santiago Alonso, and Jasmina Markič for encouraging me to publish this piece.



INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y EL DESAFÍO A LA LITERATURA HUMANA: UNA REVISIÓN DE BORGES Y CORTÁZAR

Resumen

Cuando la popularidad del cine y la aparición de la cultura de masas sacudieron los cimientos del arte tal como se conocía y reconocía hasta principios del siglo XX, Walter Benjamin escribió su conocido ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» como un intento de señalar la irrepetibilidad y autenticidad de la obra de arte encarnada en su *aura* y de enfrentarse a los desafíos que le planteaba la nueva realidad. Casi un siglo después, parece que nos enfrentamos a un desafío aún mayor para la concepción tradicional del arte como una actividad humana auténtica y singular, a la literatura creada por la inteligencia artificial. Y aunque muchos rechazan categóricamente la posibilidad de que esa «literatura humanoide» sea considerada alguna vez igual a la «literatura humana», no se puede negar que la inteligencia artificial y sus logros creativos en el campo de la literatura cuestionan los propios fundamentos del arte humano. La cuestión del autor y su biografía se reactualiza después de más de cien años de rechazo del historicismo y biografismo del siglo XIX en la teoría literaria, mientras que la teoría de la recepción y el énfasis que pone en el contacto entre autor y lector adquieren una nueva dimensión de importancia. Un tanto inesperadamente, escritores como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar y sus concepciones de la literatura pueden proporcionar las respuestas buscadas a las cuestiones de la nueva era.

Palabras clave: inteligencia artificial, Jorge Luis Borges (1899–1986), Julio Cortázar (1914–1984), autoría, poética de lectura.

An article titled “Artificial Intelligence and the Challenge to Human Literature: Revisiting Borges and Cortázar” might seem an odd member in this special issue of *Beoiberística*, “Argentine Writers, Tradition, and World Literature: Borges and Cortázar.” Nonetheless, one could argue that few things are as “worldly” as the World Wide Web, which provides access to the most popular generative models of artificial intelligence. Few forms of writing are more directly rooted in worldly literary traditions than the literature produced by the AI programs. Finally, while the Argentine literary tradition of the 20th century is arguably most effectively embodied by Jorge Luis Borges and Julio Cortázar – two of the main contenders for the flattering title of Mr. Argentina in the grand pageant of world literature, as David Damrosch (2006: 48) so vividly described – AI-generated literature brings us into a new and urgent conversation about the future of this tradition.

World literature has consistently and actively engaged with fundamental questions about literature and its relationship to social phenomena. As Haun Saussy recently stated, world literature is “an invitation to unending discovery and revision of prior knowledge” (Saussy 2024: 185). For instance, the issue of the canon in world



literature, largely intertwined with societal changes, has been examined by David Damrosch (2006), Theo D’Haen (2011), and Zhang Longxi (2016), as well as by the contributors to *The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries* (Papadima, Damrosch, D’Haen 2011), while questions of globalization and literary genres have been addressed from various perspectives by Djelal Kadir (1995 and 2004) and Mariano Siskind (2010), Franco Moretti (2000 and 2003) and Efraín Kristal (2002). Additionally, Peina and Hajdu (2024: 184) in their discussion of world literature and AI, note that “[t]he development of world literature as circulation has never been independent from changes of technology and media that naturally determine the accessibility of all literatures.”

At the turn of the 20th century, a significant shift in technology and media began to reshape our understanding of what constitutes a work of art. In the 1930s, the rise of cinema and mass culture disrupted traditional notions of art, prompting Walter Benjamin to write his influential essay “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility.” In this essay, Benjamin addresses the challenges posed by this new era and highlights the uniqueness and authenticity of the artwork, which form its “aura.” Benjamin argues that this aura is intrinsically tied into its ritualistic function and the unrepeatability of its existence in a specific time and space: “the here and now of the work of art – its unique existence in a particular space” (Benjamin 2002: 103). According to Benjamin, “what withers in the age of the technological reproducibility of the work of art is the latter’s aura” (Benjamin 2002: 104), but he also acknowledges the advantages of technological reproduction of art, noting that it could “bring out aspects of the original that are accessible only to the lens (...) but not to the human eye,” or allow “the copy of the original (...) to meet the recipient halfway” (Benjamin 2002: 103).

Nearly a century later, we find ourselves confronted with an even more profound challenge to the traditional notion of art as a unique and authentic human endeavor: literature created by artificial intelligence. When I refer to “artificial intelligence,” I am speaking specifically of generative AI chatbots that have been made publicly available, such as OpenAI’s ChatGPT, launched in December 2022, and Gemini, formerly known as Bard, Google’s generative chatbot, which has been in use since March 2023. These developments have fundamentally altered our understanding of what AI is and what it can do. Yet, machine-generated literature is not a recent phenomenon. The concept of composing machines can be traced back to Ramón Llull’s vision of a “*máquina de pensar*,”³ as Borges referred to it (1989: 440), and the first inklings of what Chris Funkhouser (2007: 37) calls “prehistoric digital poetry” emerged in the mid-20th century. In 1959, Theo Lutz programmed his Zuse Z22 computer to create a series of poems, which he called “*Stochastische Texte*” [“Stochastic Texts”], derived from sixteen subjects and

³ “thinking machine” [My translation, unless otherwise noted.]



sixteen predicates taken from Kafka's *The Castle* (Lutz 1959). The result of Lutz's experiment was "[t]he text [...] that was readable but disjunctive" (Funkhouser 2007: 38), yet it paved the way for numerous authors who would later experiment with computer-generated poetry, fueling a wave of randomized literary creations in Europe in the following decades.⁴ The first complete collection of poems and short prose produced by Racter, a computer program developed by William Chamberlain and Thomas Etter, was published in 1984 under the title *The Policeman's Beard is Half Constructed* (Henrickson 2021). The literature generated by Racter was "always somewhat nonsensical" but it demonstrated a potential "for output that might be construed as meaningful" (Henrickson 2021).

Fifteen years later, in 1999, Mexican researcher Rafael Pérez y Pérez defended his PhD thesis which focuses on developing "a computational model of the creative process of writing in terms of engagement and reflection" (Pérez y Pérez 1999: 1). To achieve this, Pérez y Pérez created the computer program MEXICA, which wrote stories about the Mexica, the ancient inhabitants of what was once Tenochtitlan. In 2017, a collection of stories generated by this program was published under the title *Mexica: 20 años-20 historias* [*Mexica: 20 years-20 stories*]. Around the same time, or more precisely in 2016, "AI got creative" (Haridy 2016), as that year saw various artificial intelligence programs creating scripts for an episode of *Friends*, producing movie trailers, writing entire films, composing songs in the style of The Beatles, penning a Christmas Carol, creating paintings, writing poetry and even evaluating the artistic value of photographs. A striking example of the growth in machine-created literature was the launch of *CuratedAI*, "a literary magazine written by machines, for people" where all submissions were "generated by machines using the tricks of the Artificial Intelligence trade" (CuratedAI 2017). Among the most notable events in this development was the story "The Day a Computer Writes a Novel," created by an AI program developed by Hitoshi Matsubara and his team at the Future University Hakodate in Japan, which garnered significant public attention (e.g. Schaub 2016; Brogan 2016; Burgos López 2019; Basu 2023; Pawlicka Daeger 2024). The short story was submitted for the Nikkei Hoshi Shinichi Literary Award, an unusual literary prize that, since 2013, has accepted submissions from both humans and non-humans, as long as the text is written in Japanese and does not exceed ten thousand characters—roughly equivalent to four thousand words in English (Sato 2016: 31). In 2016, four AI-generated stories were submitted for the award, and "The Day a Computer Writes a Novel" successfully advanced to the second round of screening. The story did not win, and while critics pointed out that it was "not exactly Faulkner" (Schaub 2016), the final sentence of

⁴ Chris Funkhouser thoroughly described and analyzed this entire period in his book *Prehistoric Digital Poetry: an Archaeology of Forms, 1959-1995* (2007).



the story left many unsettled: “This was the day a computer wrote a novel. It put the pursuit of its own pleasure first, and ceased serving people.” (Yurei Raita 2019)

Although computational literature and AI have existed in various forms for decades and began to show creative potential in 2016, it is only recently that they have started to capture widespread attention from literary theorists and researchers. This shift in interest may be attributed to the fact that, within just three months of ChatGPT's release, Amazon published approximately 200 English-language books resulting from what is known as co-authorship between humans and the chatbot (Bensinger 2023). Today, that number has surpassed one thousand books.

The sheer volume of works written by AI and the various possibilities for its application, including the last sentence of a certain AI-written short story, are sparking apocalyptic headlines in newspapers⁵ and stirring up old fears that machines will become autonomous and threaten humanity. In the literary field, these apocalyptic forecasts appear in the milder form of a fear that the emergence of literature written by artificial intelligence will lead to a reduction or loss of certain writing skills (Hellström 2023), and that job losses will occur, i.e. the so-called “technological unemployment” (Basu 2023). A particularly pronounced fear arises in discussions about the possibility that AI could create a valuable work of art, or even, as one author wonders, the possibility that the Nobel Prize in Literature might one day be awarded to an artificial intelligence rather than a human writer (Pérez Cotten 2023).

To confirm or dispel these fears, journalists and researchers often choose to explore for themselves the kind of literature that AI produces. Articles on this topic frequently follow a similar structure: the author assigns a task to a generative chatbot to produce a work of art⁶, generally by imitating the style of a particular writer, and then the result is analyzed. In the Spanish-speaking world, generative chatbots are frequently prompted to

⁵ I would like to mention just some of the titles that ponder on the possibility of a literary apocalypse: “La inteligencia artificial avanza: ¿va a destronar a los escritores?” [“Artificial intelligence is advancing: will it dethrone writers?”] (Pérez Cotten 2023), “Inteligencia Artificial (I. A.): ¿lo mejor o lo peor que le ocurrirá a la humanidad?” [“Artificial Intelligence (AI): the Best or the Worst That Could Happen to Humanity”] (Pérez Laserre 2018), “Will AI spell the end of human creativity?” (Rahman 2023), and finally, “Does AI mean the end of Literature?” (Basu 2023).

⁶ In a broader literary context, one could mention the article by David Vázquez (2023) for *Business Insider*, which recounts writer Sergi Arguimbau's experience of co-authoring a book with artificial intelligence. Interestingly, Noam Chomsky, along with co-authors Ian Roberts and Jeffrey Watumull (2023), contributed a piece for *The New York Times* discussing the expectations surrounding AI in the realm of book writing, including their own experiments with crafting prompts for generative models. A particularly unique experiment was conducted by Peina Zhuang and Péter Hajdu (2024: 188), who tasked ChatGPT with replicating the challenge given to Elektrybałt, the poetry-writing machine featured in Stanisław Lem's *Cyberiada*. To my knowledge, this is the only example of comparing the work of an imaginary AI to the creation of a real generative chatbot, but the article does not clarify the potential merit of such a comparison.



emulate the style of Cortázar and Borges, as did, for example, Spanish writer Jorge Gonzalvo when he tasked ChatGPT with writing a speech in Cortázar's style for the opening ceremony of the Guadalajara Book Fair (see González 2023). Perhaps even more intriguing is the experiment conducted by Uriel Baderman (2024) who asked both ChatGPT and Gemini to write a short story in the thematic framework and style of Julio Cortázar. AI-generated texts in most of these experiments, to varying degrees, align with the poetics and style of the authors they were instructed to imitate, and often exhibit some level of artistic value⁷. However, the analysts consistently conclude that these works fall short in comparison to human-authored literature (Arathdar 2021; Meza Ruiz 2022; González 2023; Baderman 2024). They argue that AI-produced literature lacks "feelings, emotions, experience and understanding of life" (Peina, Hajdu 2024: 185), and is devoid of true originality and creativity, often due to its adherence to moral constraints (Chomsky, Roberts, Watumull 2023; Pérez Cotton 2023; Swathi, Dhayalakrishnan 2024: 3). This results in AI-generated literature appearing lifeless or lacking depth (Peina, Hajdu 2024: 186), leading some to conclude that generative chatbots are best suited for creating "formulaic thrillers and romances" (Dawson 2024) and self-help manuals (Bensinger 2023). The prevailing sentiment in much of this discourse is the belief that imagination is an exclusively human trait, and that the idea of AI creating truly original art is, as one critic put it, "a hoax, [...] a complete cheat, a total scam" (Fletcher 2021). Many even contend that AI is merely engaging in "plagiarism" (Brogan 2016) by stitching together fragments of existing texts.

The idea that all texts have already been written, leaving nothing new to create but collages of what has come before, is far from novel – and yet it has never prevented us from valuing new literary works as artistically significant. The notion finds its roots as early as the Old Testament, where it is stated that "there is no new thing under the sun" (Ecclesiastes 1:9, *Holy Bible*), and echoes in the Roman writer Terence's preface to *The Eunuch*, where he asserts, "nothing is said now that has not been said before" (Terence 1887: 76). André Gide approached the idea with humor and irony, remarking, "Toutes choses sont dites déjà; mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer"⁸ (Gide 2023). Borges, in contrast, gave it a more somber tone in "La biblioteca de Babel"

⁷ In Baderman's (2024) experiment, the exact prompt was: "escribí un cuento breve con el estilo del escritor argentino Julio Cortázar, empleando sus temáticas más recurrentes," or "write a short story in the style of the Argentine writer Julio Cortázar, using his most recurring themes." The chatbots were confused by the phrase "Argentine writer," and as a result, the stories they generated resembled Borges' work more than Cortázar's. This could be seen either as a charming reflection of the similarities between the two authors' styles or, conversely, as a suggestion that, in the view of artificial intelligence, Borges might be slightly closer to the title of Mr. Argentina. All confusion was resolved when the problematic phrase was removed from the prompt, and the resulting stories were much closer to Cortázar's distinctive style.

⁸ "Everything has already been said, but as no one listens, it must always be said again."



[“The Library of Babel”], his vision of a library-universe containing every possible book, declaring, “La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma”⁹ (Borges 1974a: 470).

Despite the prevalence of this concept, 20th and 21st century writers have not abandoned the act of writing. They embrace the challenge of creating pastiches, palimpsests, or glosses on existing themes, much in line with Borges’ own poetics. Paradoxically, this very idea – central to (post)modern literature – often becomes the basis for researchers to dismiss AI-generated literature as irrelevant to true literary creation. More often than not, these critics conclude their analyses by reassuring readers of human literature that they have nothing to fear, as AI will never have emotions or an inner world (a soul or an aura), and thus they categorically state that it will never¹⁰ be able to create a literary masterpiece on par with the works of Shakespeare or Cervantes’ *Don Quixote* (Augusto Escobar Mesa quoted in Vergara-Aguirre 2023: 13).

Although the efforts of literary theorists aim to dismiss the possibility of machines ever thinking and creating like humans, many researchers challenge such views (e.g. Raley, Samolsky 2024; Burgos López 2019; Pérez Laserre 2018). Diego Pérez Laserre (2018), for instance, contends that rapid technological development is inevitable. In his article titled “Inteligencia Artificial (I.A.): ¿lo mejor o lo peor que le ocurrirá a la humanidad?” [“Artificial Intelligence (AI): The Best or the Worst Thing That Could Happen to Humanity”], he examines two polar scenarios for humanity’s future, emphasizing that dramatic advancements in artificial intelligence are a certainty in either case. In 2005, Ray Kurzweil predicted with confidence that “within several decades information-based technologies will encompass all human knowledge and proficiency, ultimately including the pattern-recognition powers, problem-solving skills, and emotional and moral intelligence of the human brain itself” (Kurzweil 2015 [2005]: 24). A proponent of these developments, Kurzweil envisions a future where humanity thrives through a fusion of biological existence and technology, a concept referred to as the Singularity: “The Singularity will allow us to transcend these limitations of our biological bodies and brains. We will gain power over our fates. Our mortality will be in our own hands” (Kurzweil 2015: 24). In his latest book, Kurzweil claims that the Singularity is no longer a distant goal but an imminent reality, marking the culmination of the transformative journey he first outlined in *The Singularity Is Near* (Kurzweil 2024: 15). However, not everyone shares Kurzweil’s optimism. Martin Ford expresses significant

⁹ “The certitude that everything has been written negates us or turns us into phantoms.” (Borges 2007a: 58)

¹⁰ The list of the authors who claim that the AI-produced literature will never be as good as human-created literary works is extensive: e.g. Chomsky, Roberts, Watumull 2023; Vergara-Aguirre 2023; Manrique Sabogal 2023; Fletcher 2021; Burgos López 2019. There are some researchers less adamant in their views that the AI-written literature will *never* be equal in quality to human literature, but they still claim that the AI won’t write excellent literature soon (see Pérez Cotten 2023; Basu 2023; Brogan 2016).



reservations, arguing that this “extraordinary exponential progress” (2015: xii) could “devastate entire industries and upend specific sectors of the economy and job market” (2015: xvii). While Ford is primarily concerned with the financial and economic consequences of these technological advancements, he also raises moral questions and considers the implications of AI-generated art (Ford 2015: 79-80, 111-113).

Regardless of which of these two possibilities proves more likely – or whether either comes to pass – the rapid pace of technological progress, particularly over the past decade, makes it improbable that the world, including the literary world, will remain unchanged in ways that now seem unlikely, impossible, or even unimaginable. Artificial intelligence will likely play a central role in this transformation.

However, my goal is not to offer grim prophecies or apocalyptic scenarios. Each significant technological shift, while often accompanied by shock and unease, also presents opportunities to rethink our values and redefine the fundamental concepts that shape us. Benjamin’s essay “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility” serves as a prime example of this. As Christopher Sims observes in *Tech Anxiety: Artificial Intelligence and Ontological Awakening in Four Science Fiction Novels*, a work largely devoted to exploring new technological challenges through the lens of Heidegger’s ontology, “[w]hile AIs threaten humans in these novels or cause us to question our humanity, these threats and questions help put us on a path to thinking and poiesis.” (Sims 2023: 23)

Thus, the issue is not whether we should fear the moment artificial intelligence produces good literature, but rather why we fear it in the first place. Answering this question could offer profound insights into the essence of the human condition and the nature of art – why we create it and how we define it. An overly ambitious task for any scholar, no matter how big the delusion of his or her grandeur might be. That is the reason why I have no aspiration to offer the answers myself but to propose solutions already found in the works of Borges and Cortázar.

Most of the scholarship on the relationship between Borges and Cortázar – described as “Latin American avatars of cyberliterature both worldwide and in Latin America itself” (Taylor, Pitman 2007: 19) – and technology tends to follow one of two similar paths: either exploring their texts for precursors to modern technologies or interpreting them through the lens of artificial intelligence and posthumanism. For instance, some researchers identify authors significant to the development of artificial intelligence that Borges mentions in his works (Bloch 2023; Bottou, Schölkopf 2023), recognize *Rayuela* [*Hopscotch*] by Cortázar as a proto-hypertext (Rix 2007), and regard engaging with the future as a fundamental characteristic of Cortázar’s oeuvre (Eller 2017). Cortázar’s idea of the *Rayuelomatic*, a device for reading the novel of the same name, has been identified as a precursor to machine-generated literature (Chihaia, Sánchez Jiménez 2016: 25). As early as 1990, Emma Lapidot dedicated an entire book to examining the



connections between Borges' stories and informatics, with a special focus on Pierre Menard as a precursor to a program that writes in the style of Cervantes (Lapidot 1990: 24–25). Numerous works by Borges and Cortázar, such as Borges' "Funes el memorioso" ["Funes the Memorious"] and "El jardín de senderos que se bifurcan" ["The Garden of Forking Paths"], and Cortázar's "La continuidad de los parques" ["The Continuity of Parks"] and "Instrucciones para subir una escalera" ["Instructions on How to Climb a Staircase"], have been reexamined in the context of artificial intelligence and the rise of posthumanist thought (Dawson 2024; Porras Chaves 2024; Raley, Samolsky 2024; Wink 2024; Bloch 2023; Téllez Cisneros 2023; Carabantes López 2015; Herbrechter, Callus 2007; Hayles 1999: 8). Additionally, Borges' "La biblioteca de Babel" ["The Library of Babel"] has become a universal metaphor for the Internet¹¹ (Hammond 2024; Kurbalija 2024; Porras Chaves 2024; Wink 2024; Meza Ruiz 2022).

While Borges and Cortázar clearly offer fertile ground for analyzing themes of artificial literature, digital technologies, and the mechanization of literary creation, my focus takes a different direction. Rather than tracing a prehistory of robotics and posthumanism in their works, I aim to explore how their texts and poetics function in relation to literature generated by AI. Moreover, I seek to determine whether their works provide insights or solutions to the existential challenges facing literature as we know it – a challenge that appears both imminent and unavoidable.

The reason why we see the possibility of AI writing quality literature as a problem or "an issue" (Swathi, Dhayalakrishnan 2024: 1), most likely stems from fear concerning the possibility that we no longer remain the only beings capable of creating art. This may easily be due to our arrogance, since we would no longer be able to feel superior and to distinguish ourselves from other beings and non-beings by our imagination and desire to create works of art, free from any practical use value and not meant to satisfy any corporeal needs. At the root of this fear lies the understanding that if we are no different from machines in this delicate and highly valued capacity, perhaps we are not different from them in any way. And if so, the very core of our human identity would be shaken. In order to keep our unique ability of imaginative creation at the core of our identity, we

¹¹ "The Library of Babel" has become such an iconic symbol of the Internet that it has been recreated in digital form: Jonathan Basile first brought Borges' text to life in 2015 (<http://libraryofbabel.info/>), followed by Tom Snelling, who revived it again in March 2022 (<https://libraryofbabel.app/>). Yet, these are not the only intriguing examples of the digital world engaging with the works of Borges and Cortázar. Among the proposals for integrating AI into education (Sánchez Peña 2024) is the idea of creating a podcast in collaboration with artificial intelligence, where AI would craft a script inspired by Cortázar's *Historias de cronopios y de famas* [*Cronopios and Famas*]. Meanwhile, Borges' stories became the subject of the fourth episode of the *AI Book Club* podcast, where Bill Parker (2022) engaged in a discussion about various literary works with two artificial intelligence entities. Admittedly, the latter example does little to strengthen the notion that AI is on the verge of taking over the literary world – or the world at large.



need to understand the way in which literature created by humans is different from literature generated by machines. Would our opinion of the text and our reading experience irrevocably change at the very moment we discover that a non-human writer authored that text? If we accept the possibility that a human and an intelligent chatbot could write two identical texts, would there be any difference between them?

Assistance in addressing this issue may be found in the writer who, according to numerous scholars (e.g. Barth 1967; Fokkema 1984: 37-56; Alazraki 1988; de Toro 1992; Lefere 2000), initiated postmodernism in the Western world with his first story¹², and who precisely in that text made the seemingly impossible *comparison* of two *identical* literary texts, reflected in the attempt to write *Don Quixote* anew and reproduce Cervantes' novel "palabra por palabra y línea por línea"¹³ (Borges 1974b: 446). Let us recall that in Borges' "Pierre Menard, autor del *Quijote*" ["Pierre Menard, Author of the *Quixote*"], Pierre Menard does not seek to write a modern version of *Don Quixote*, nor, as the narrator states, "uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street"¹⁴ (Borges 1974b 446). He also does not wish to become Cervantes, a possibility he initially considered but deemed too easy. Instead, Pierre Menard, a Frenchman, a man of the early 20th century¹⁵, and consciously aware of history, aims to write a novel identical to the one Cervantes created in the early 17th century, as a Catholic and soldier in the service of the Spanish crown, drawing from his personal experience. Yet, the narrator insists that Menard's *Don Quixote* is only *verbally identical* to Cervantes' original, with the vastly different contexts from which these two works emerged making them entirely distinct. A particularly interesting and revealing moment occurs when the narrator compares identical paragraphs from both versions of *Don Quixote*:

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

. . . la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

¹² Borges considered this story as his first original work of fiction, even though he had written short stories and parables before. I previously addressed the details surrounding the creation of this story in a paper dedicated to Saura's adaptation of Borges' story "El sur". See Vraneš 2020: 367.

¹³ "word for word and line for line" (Borges 2007b: 39)

¹⁴ "one of those parasitic books which situate Christ on a boulevard, Hamlet on La Cannebière or Don Quixote on Wall Street" (Borges 2007b: 39)

¹⁵ The true identity of Menard was uncovered by Delia Ungureanu after decades of confusion and speculation. In her essay "Pierre Menard the *Sur*-realist" Ungureanu skillfully demonstrates the influence the surrealist movement had on Borges and especially "the ambiguous figure of the Comte de Lautréamont" (Ungureanu 2016: 115).



Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

. . . la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*— son descaradamente pragmáticas.

También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época.¹⁶ (Borges 1974b: 449)

Researchers have recognized Borges’ text as a playful approach to the figure of the author, taken to the point of absurdity, which emphasizes the primacy of the text itself, its reader, and the context (e.g., De Man 1964; Rodríguez Monegal 1974: 99; Fokkema 1988: 54; Lapidot 1990: 28; Dapía 1996; Irby 2013: 155; Basile 2018: 234; González Echevarría 2020: 144; Geraghty 2021: 156). From the perspective of poststructuralist literary theory, this interpretation was extended further, and the ideas of Barthes and Foucault on the death of the author, as presented later in “La mort de l’auteur” [“The Death of the Author”] and “Qu’est-ce qu’un auteur?” [“What is an Author?”], were read in the wake of Borges’ story (e.g., Irby 2013; Basile 2018: 235; Williamson 2020: 30). In response to Borges’ text, Gérard Genette (1966: 132) famously remarked on the reader as the author of the work: “Pierre Ménard est l’auteur du Quichotte pour cette raison suffisante que tout lecteur (tout vrai lecteur) l’est.”¹⁷ Later, Hans Robert Jauss (1990: 67-68) positioned

¹⁶ “It is a revelation to compare Menard’s Don Quixote with Cervantes’. The latter, for example, wrote (part one, chapter nine):

. . . truth, whose mother is history, rival of time, depository of deeds, witness of the past, exemplar and adviser to the present, and the future’s counselor.

Written in the seventeenth century, written by the “lay genius” Cervantes, this enumeration is a mere rhetorical praise of history. Menard, on the other hand, writes:

. . . truth, whose mother is history, rival of time, depository of deeds, witness of the past, exemplar and adviser to the present, and the future’s counselor.

History, the mother of truth: the idea is astounding. Menard, a contemporary of William James, does not define history as an inquiry into reality but as its origin. Historical truth, for him, is not what has happened; it is what we judge to have happened. The final phrases—*exemplar and adviser to the present, and the future’s counselor*—are brazenly pragmatic.

The contrast in style is also vivid. The archaic style of Menard —quite foreign, after all—suffers from a certain affectation. Not so that of his forerunner, who handles with ease the current Spanish of his time.” (Borges 2007b: 43)

¹⁷ “Pierre Ménard is the author of the *Quixote* for this sufficient reason: every reader (every true reader) is.”



Borges as a key figure in reception theory, asserting that “Menard’s discovery of consciously anachronistic reading opens the way for an overdue rehabilitation of the reader, the boom in theories on reading and reading traditions and reader types.” For many, “Pierre Menard, autor del Quijote” and its critical reception marked the definitive rejection of 19th century biographical and historicist approaches, which were seen as naive and simplistic, while the author’s life experience and creative intent were deemed obsolete and irrelevant to interpretation.

There are also scholars who do not fully agree with these interpretations, even though they have undeniably been crucial for Borges’ position within 20th century literary theory. One of these authors is Robin Lefere (2000: 217), who, in his text “Borges, ante la noción de la ‘posmodernidad’”, opposes the characterization of Borges as a postmodern writer and argues that Borges rejects “[el concepto] barthesiano y posmoderno de la ‘muerte del autor’”¹⁸. In the same text, Lefere also makes an intriguing observation: throughout his entire body of work, Roland Barthes never directly cites Borges and only makes a single passing reference to him (Lefere 2000: 217). Addressing the alleged irony and playfulness in Borges’ text, John Frow (1985: 171) famously said: “Borges’s ‘Pierre Menard, Author of *Don Quixote*’ is a perfectly serious joke that we are still learning how to take seriously.” Taking Borges’ joke seriously means acknowledging that Cervantes’s and Menard’s *Don Quixote* are, in fact, different texts. In such a reading of the story, the primary role remains assigned to the active reader and creative reading, but this is not to deny the importance of the author—in fact, quite the opposite. While it’s true that in “Pierre Menard,” the change in meaning of *Don Quixote*—depending on whether it was written by Cervantes or Pierre Menard—arises in the consciousness of the active reader, this change occurs due to knowledge about the author, their life, and the historical context in which the work was created. In light of this, it could be argued that Borges takes a different stance from his postmodern commentators, asserting that the author’s desire, identity, and life experience shape the very essence of a literary work, making it authentic and unrepeatable, or, as Benjamin would put it, investing it with an aura. Borges’ view may also provide us with a response to the need to distinguish between two identical texts—one created by a human, the other by a machine. What would happen if, to stay with Borges’ example, artificial intelligence were to write an authentic and autonomous *Don Quixote* that stemmed from a machine’s “life experience”, including the unique “joys” and “frustrations” that such an existence would entail? The *Don Quixote* of Cervantes or Menard retains an undeniable and unique value as a testament to human experience. With the rise of non-human literature, the testimony of human experience takes on a special value, distinct from any other. Not necessarily greater, but profoundly important and relevant for us as a human species, as it can both reflect the diversity of human lives

¹⁸ “Barthesian and postmodern [concept of the] death of the author.”



and individual experiences while also pointing to a general notion of the universal human condition, emphasizing characteristics that have been inherent to humanity since time immemorial.

The literary exploration of what defines humanity and the human condition is central to the work of another Argentine writer, whose texts, according to Fokkema (1984: 37), form “the hard core of Postmodernism.” Julio Cortázar’s work has been instrumental in shaping literary theory: Genette (1972: 243) used it to define the concept of metalepsis, while Brian McHale (1987) drew on it to identify core features of postmodernism. In addition to his numerous acclaimed short stories and radical innovations in the form of the novel, Cortázar is particularly remembered for his poetics of reading. Few critical studies of his work fail to address, either directly or indirectly, the importance of the theme of reading and the role of the reader¹⁹ (e.g., Sosnowski 1973; Safir 1977; Ostria González 1980; D’Haen 1983; Sorensen 1986; McHale 1987: 193; Bocchino 1991; Tyrkkö 2008; Lobo 2020). Cortázar’s poetics emphasize the active engagement of the “reader-accomplice,” and while this approach is evident throughout his oeuvre, it is most explicitly articulated in his masterpiece, the novel *Rayuela*. A central theme of *Rayuela* is the quest for meaning, self-discovery, and love, pursued through the intertwined acts of reading and writing, born from a deep need to connect with the Other and to confront essential ontological questions (see Vulović 2018: 10-70).

Rayuela challenges readers from its opening pages with instructions that require them to choose between reading the novel traditionally – from the beginning to the end of the second section – or embarking on a nonlinear journey by following the author’s suggested sequence. According to Cortázar, passive readers – those for whom the novel is perhaps not truly intended – might opt for the straightforward linear reading, which reveals the plot but deprives them of a transformative and revolutionary reading experience. It is evident that Cortázar wrote the novel for those willing to take the unconventional path he proposed (or to forge their own) and embrace the challenge of active reading. Cortázar believed that creating a literary work is a collaborative process that does not end when the author lays down the pen or steps away from the typewriter. Instead, a second phase of creation begins when the active reader becomes “*mon semblable, mon frère*”²⁰ (Cortázar 1991: 326), when the author achieves the goal of “*hacer del lector*

¹⁹ The theme of reading in the novels of Julio Cortázar and Milorad Pavić played a pivotal role in my doctoral dissertation, “The Narrative of Love in the Novels of Julio Cortázar and Milorad Pavić” (Vulović 2018). I have also examined this topic in several standalone articles (Vulović 2016; 2017a; 2017b), and the fundamental ideas from those studies are re-evaluated and expanded upon from a fresh perspective in this essay.

²⁰ Cortázar quotes the last verse of Beaudelaire’s poem “Au lecteur” (“To the reader”) to stress additionally the importance of the relationship established between with the writer and his reader (cf. Beaudelaire 1917: 7).



un cómplice, un camarada de camino”²¹ (Cortázar 1991: 326). Cortázar wrote *Rayuela* for his reader-accomplice:

Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*.²² (Cortázar 1991: 327; italics in the original)

Cortázar sets high expectations for both his work and his readers, aiming for transcendence and a profound connection between writer and reader, forged through complicity and shared experience. For Julio Cortázar, literature serves as a bridge that the writer constructs only halfway through, leaving it to the reader to engage actively and complete the other half of the literary creation. Or, as he states in *Rayuela*:

Mejor, [el autor] le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice.²³ (Cortázar 1991: 327)

Cortázar’s concept of complicity and co-suffering demands a direct, immersive engagement; the reader and the writer must traverse the same intellectual and emotional landscape, undergoing a shared process of questioning, reflection, and commitment. This is not merely a passive consumption of a text, but a deeply reciprocal relationship, where both parties—author and reader—surrender themselves fully to the work. Each must actively inhabit the narrative, contributing to its unfolding, as the text becomes a space for collective creation. This experience cannot be delegated or assigned to someone—or *something*—else; it is a uniquely human process, demanding participation at its core.

Furthermore, it is clear that humans and machines still occupy entirely different ontological and metaphysical realms. The former are shaped by a consciousness deeply rooted in lived experience, marked by a history of existential struggles, profound

²¹ “making an accomplice of the reader, a traveling companion.” (Cortázar 1987: 397)

²² “Simultaneize him, provided that the reading will abolish reader's time and substitute author's time. Thus the reader would be able to become a coparticipant and cosufferer of the experience through which the novelist is passing, at the same moment and in the same form.” (Cortázar 1987: 397)

²³ “Better yet, give him something like a façade, with doors and windows behind which there operates a mystery which the reader-accomplice will have to look for (therefore the complicity) and perhaps will not find (therefore the cosuffering). What the author of this novel might have succeeded in for himself, will be repeated (becoming gigantic, perhaps, and that would be marvelous) in the reader-accomplice.” (Cortázar 1987: 397)



uncertainties, and the innate awareness of their own finitude. These human concerns – rooted in subjective experience – stand in stark contrast to the current mechanical nature of machines, which, however complex, do not partake in such deeply human anxieties. At this time, machines are incapable of experiencing the fears, aspirations, and uncertainties that resonate through human existence, but it would be reductive to dismiss the possibility that artificial intelligence might develop its own rich and intricate modes of existence. If machines were to possess unique experiences shaped by their interaction with the world, their “existence” could lead to entirely novel ontologies and epistemologies. These, in turn, might produce forms of literature or art that reflect the complexities and nuances of a machine's perspective. However, the core of Cortázar's vision lies in a deeply human connection, a shared complicity that transcends the text itself and situates the reader and writer in a dynamic, reciprocal relationship. This connection hinges on an awareness of mutual vulnerabilities, an understanding of shared existential dilemmas, and the possibility of collective transcendence. Supporting this idea, Cortázar writes that the ideal novel

no engaña al lector, no lo monta a caballo sobre cualquier emoción o cualquier intención, sino que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, *humano* y no individual.²⁴ (Cortázar 1991: 327; emphasis mine)

The 21st century compels us to revisit ideas from past eras, challenging our previous dismissals of certain theories, literary works, and perspectives, encouraging us to reevaluate both literature and our place within the broader human experience. David Damrosch has illustrated how the study of world literature can provide valuable insights into contemporary debates, revealing that the works of authors like Cortázar and Borges allow comparatists to reconsider the seemingly dichotomous concepts of nation and world, or close and distant readings. Through their works, we are invited to see “[t]he world in a grain of sand; or in an aquarium, in the Jardin des Plantes, in the spring of 1951” (Damrosch 2017: 139). Revisiting Borges and Cortázar in the context of artificial intelligence offers an opportunity to respond to the challenges AI poses to human literature and prompts us to return to the very core of what literature means.

That shouldn't come as a surprise because, as Zhang Longxi (2016: 126) noted, “world literature offers a good opportunity to go back to literature”. Likewise, AI encourages us to appreciate human creativity and imagination anew. Machines lead us

²⁴ “not deceive the reader, not mount him astride any emotion or intention at all, but give him rather something like meaningful clay, the beginning of a prototype, with traces of something that may be collective perhaps, *human* and not individual.” (Cortázar 1987: 398)



back to our humanity, reminding us that it is not a mistake to believe that the greatest value of literature lies in the text, but in the text within its specific human context. Literature, after all, is born out of human experience – emotions, struggles, and stories that impart true meaning. While great and beautiful literature produced by machines would undoubtedly possess its own value – the “experience” of mechanical existence – it would lack the profound human connection, the empathy, and the relational depth that human-created literature offers. Machines may write, but they will never replicate the authentic experience of a writer extending their hand to a reader. And for this reason, we need not fear artificial intelligence or its literary creation. Not because machines will never write great literature, but because human beings will never cease to create, read, and be moved by their own literature.

BIBLIOGRAPHY

- Alazraki, Jaime. «Borges: entre la modernidad y la posmodernidad». *Revista Hispánica Moderna* XLI (diciembre 1988): 175-179. Impreso.
- . «La postmodernidad de Julio Cortázar.» *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Madrid: Anthropos, 1994. 353-365. Impreso.
- Arathdar, Debarshi. «Literature, Narrativity and Composition in the age of Artificial Intelligence.» *Trans-Revue de littérature générale et comparé* 27 (2021). Web. 17 Sept. 2024.
- Baderman, Uriel. «Le pedimos a ChatGPT y a Gemini que imiten a Cortázar: ¿qué cuento es mejor?.» *TN*, 1 de junio 2024. Web. 17 Sept. 2024.
- Barth, John. “The Literature of Exhaustion.” *The Atlantic* 220.2 (1967): 29-34. Print.
- Basile, Jonathan. «Borges y Yo, Eiron and Alazon: Irony in "The Library of Babel" and "Pierre Menard".» *Variaciones Borges* 46 (2018): 219-240. *JSTOR*. Web. 20 Sept. 2024.
- Basu, Suswati. «Does AI mean the end of Literature? -Nationalworld.» *How to be*, April 26, 2023. Web. 18 Sept. 2024.
- Beaudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Editions critique par Pierre Dufay. Paris: Librairie des bibliophiles parisiens, 1917. *Internet Archive*. Web. 20 Sept. 2024.
- Benjamin, Walter. «The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility. (Second version).» Translated by Edmund Jephcott and Harry Zohn. *Selected Writings. Volume 3: 1935-1938*. Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002. 101-133. Print.
- Bensinger, Greg. «Focus: ChatGPT launches boom in AI-written e-books on Amazon.» *Reuters*, Feb. 21, 2023. Web. 18 Sept. 2024.



- Bloch, Ricardo H. «Borges, Hinton y los senderos ancestrales de la inteligencia artificial.» *Infobae*, 15 de mayo 2023. Web. 10 Sept. 2024.
- Bocchino, Adriana. «Rayuela: programa de un modelo de lector.» *Anales de Literatura Hispanoamericana* 20 (enero 1991): 243-248. Web. 18 Sept. 2024
- Borges, Jorge Luis. «La biblioteca de Babel.» *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974a. 465-471. Impreso.
- . «Pierre Menard, autor del Quijote.» *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974b. 444-450. Impreso.
- . «Ars Magna.» *Obras completas. 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989. 440. Impreso.
- . «The Library of Babel.» Translated by James E. Irby. *Labyrinths. Selected Stories & Other Writings*. Ed. by Donald A. Yates, James E. Irby. New York: New Directions, 2007a. 51-58. Print.
- . «Pierre Menard, Author of the Quixote.» Translated by James E. Irby. *Labyrinths. Selected Stories & Other Writings*. Ed. by Donald A. Yates, James E. Irby. New York: New Directions, 2007b. 36-44. Print.
- Bottou, Léon, and Bernhard Schölkopf. «Borges and AI.» *arXiv*, 4. 10. 2023. Web. 10 de Sept. 2024.
- Brogan, Jacob. «An A.I. Competed for a Literary Prize, but Humans Still Did the Real Work.» *Slate*, March 25, 2016. Web. 10 Sept. 2024.
- Burgos López, Ricardo. «Inteligencia artificial que escribe ficciones.» *Omicron académico* 2.3 (2019). Web. 10 Sept. 2024.
- Carabantes López, Manuel. «Cuatro problemas irresolubles de la IA simbólica.» *Revista de Filosofía* 40.1 (2015): 81-104. Web. 21 Oct. 2024.
- Chihaiia, Matei, y Antonio Sánchez Jiménez. «El texto como máquina: matices de una alegoría.» *Romanische Studien* 5 (2016): 23-39. Web. 18 Oct. 2024.
- Chomsky, Noam, Ian Roberts, and Jeffrey Watumull. «Noam Chomsky: The False Promise of ChatGPT.» *The New York Times*, March 8, 2023. Web. 18 Oct. 2024.
- Colás, Santiago. *Postmodernity in Latin America: The Argentine paradigm*. Durham [N.C.]: Duke University Press, 1994. Print.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. 1963. Edición crítica. Nanterre: ALLCA Xxe, 1991. Impreso.
- CuratedAI. «About CuratedAI.» *CuratedAI*, 2017. Web. 19 Sept. 2024.
- Damrosch, David. «World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age.» *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. Haun Saussy. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2006. 43-53. Print.
- . «World literature as figure and as ground.» *Futures of comparative literature: ACLA state of the discipline report*. Ursula K. Heise et al. (eds.). Abingdon, Oxon: New York: Routledge, 2017. 134-140. Ebook.

- Dapía, Silvia. «Pierre Menard in Context.» *Variaciones Borges* 2 (1996): 100-113. Web. 20 Sept. 2024.
- Dawson, Ross. «Jorge Luis Borges and the impact of AI on human creativity.» *Ross Dawson*, May 19, 2024. Web. 15 Sept. 2024.
- De Man, Paul. «A Modern Master.» *The New York Review*, November 19, 1964. Web. 20 Oct. 2024.
- de Toro, Alfonso. «El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la posmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad - palimpsesto- deconstrucción - rizoma).» *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (eds.). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1992. 145-183. Impreso.
- D'Haen, Theo. *Text to reader: a communicative approach to Fowles, Barth, Cortázar, and Boon*. Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins, 1983. Print.
- . «How Many Canons Do We Need? World Literature, National Literature, European Literature.» *The Canonical Debate Today: crossing disciplinary and cultural boundaries*. Eds. Liviu Papadima, David Damrosch, Theo D'Haen. Amsterdam: Rodopi, 2011. 17-37. Print.
- Eller, Erica. «The Camera and Narrative Agency: Blow-up, Julio Cortazar.» *Bosphorus Review of Books*, 2017. Web. 18 Sept. 2024.
- Fletcher, Angus. «Why Computers Will Never Write Good Novels.» *Nautilus*, February 10, 2021. Web. 17 Sept. 2024.
- Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1984. Print.
- Ford, Martin. *Rise of the Robots: Technology and the Threat of a Jobless Future*. New York: Basic Books, 2015. Ebook.
- Frow, John. *Marxism and Literary History*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986. Print.
- Funkhouser, Chris. *Prehistoric Digital Poetry: an Archaeology of Forms, 1959-1995*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007. Ebook.
- Genette, Gérard. «L'Utopie littéraire.» *Figures I*. Paris: Editions du Seuil, 1966. 123-132. Impression.
- . *Figures III. Discourse de récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Impression.
- Geraghty, Niall H. D. «Becoming Menard? Geopolitical Readings and the Authorial Subject in Ricardo Piglia.» *Romance Studies* 39.2-3 (2021): 156-174. Web. 13 Oct. 2024.
- Gide, André. «Le traité du Narcisse.» *Philoctète. Le traité du Narcisse. La tentative amoureuse. El hadj*. France: Mercure de France, 1899. Facsimilé. *Project Gutenberg*, 2023. Web. 17 Sept. 2024.



- Gonzalez, Yussel. «Julio Cortázar “regresa” gracias a la inteligencia artificial en la Feria del Libro de Guadalajara.» *Infobae*, 29 de noviembre 2023. Web. 17 Sept. 2024.
- González Echevarría, Roberto. «Borges and Cervantes.» *Jorge Luis Borges in Context*. Ed. by Robin Fiddian. Cambridge, UK; New York, NY: Cambridge University Press, 2020. 141-148. Print.
- Hammond, Kristian. «Navigating the Library of Babel in the Age of AI.» *Center for Advanced Safety of Machine Intelligence, Northwestern University and UL Research Institutes*, May 29, 2024. Web. 25 Sept. 2024.
- Haridy, Rich. «2016: The year AI got creative.» *New Atlas*, December 12, 2016. Web. 19 Sept. 2024.
- Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. Print.
- Hellström, Thomas. «AI and its consequences for the written word.» *Front. Artif. Intell* 6 (2023). Web. 25 Sept 2024.
- Henrickson, Leah. «Constructing the Other Half of *The Policeman's Beard*.» *Electronic Book Review* (April 4, 2021). Web. 20 Sept. 2024.
- Herbrechter, Stefan, and Ivan Callus. «Posthumanism in the Work of Jorge Luis Borges.» *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*. Ed. by Claire Taylor and Thea Pitman. Liverpool: Liverpool University Press, 2007. 179-193. Print.
- Holy Bible*. KJV Foundation Study Bible. Nashville: Thomas Nelson Incorporated, 2015. *Internet Archive*. Web. 20 Sept. 2024.
- Irby, James E. «Some Notes on ‘Pierre Menard.’» *Short Story Criticism*. Ed. Lawrence J. Trudeau. Vol. 183. Detroit: Gale, 2013. 155-164. Print.
- Jauss, Hans Robert. “The Theory of Reception: A Retrospective of its Unrecognized History.” Translated by John Withlam. *Literary Theory Today*. Ed. by Peter Collier and Helga Geyer-Ryan. Cambridge, UK: Polity Press, 1990. 53-73. Print.
- Kadir, Djelal. «Comparative Literature Hinternational.» *World Literature Today* 69.2 Comparative Literature: States of the Art (Spring, 1995): 245-248. *JSTOR*. Web. 20 Sept. 2024.
- . «To World, to Globalize: World Literature's Crossroads.» *Comparative Literature Studies* 41.1 (2004): 1-9. Web. 20 Sept. 2024.
- Kristal, Efraín. «'Considering Coldly ...'. A Response to Franco Moretti.» *New Left Review* 15 (2002): 61-74. Web. 20 Sept. 2024.
- Kurbalija, Jovan. «Jorge Luis Borges, the quest for truth amid the digital cacophony.» *Geneva past thinkers' guide to the AI era*, episode 3, Aug. 11, 2024. *Geneva Solutions*. Web. 25 Sept. 2024.
- Kurzweil, Ray. *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*. New York: Viking, 2005. Print.

- . *The Singularity is Nearer When We Merge with AI*. New York: Viking, 2024. Ebook.
- Lapidot, Ema. *Borges y la Inteligencia Artificial. Análisis al estilo de Pierre Menard*. Madrid: Pliegos, 1990. Impreso.
- Lefere, Robin. «Borges ante la noción de “posmodernidad”.» *Variaciones Borges* 9 (2000): 211-220. JSTOR. Web. 25 Sept. 2024.
- Lobo, Olga. «Un libro, dos libros, muchos libros. Rayuela, una historia de cuerpos mutantes.» *Crisol* 11 (2020). Web. 20 Sept. 2024.
- Lutz, Theo. «Stochastische Texte.» *Augenblick* 4 (1959): 3-9. *Stuttgarter Schule*. Web. 25 Sept. 2024.
- Manrique Sabogal, Winston. «Inteligencia artificial en el mundo del libro y la literatura: mitos, verdades, temores, dudas, ventajas, preguntas...» *WMagazín*, 23 de marzo 2023. Web. 18 Sept. 2024.
- McHale, Brian. *Postmodernist fiction*. New York: Methuen, 1987. Print.
- Meza Ruiz, Iván Vladimir. «El arte de escribir...según las computadoras.» *Letras libres*, 1 de diciembre 2022. Web. 18 Sept. 2024.
- Moretti, Franco. «Conjectures on World Literature.» *New Left Review* 1.4 (2000): 54-68. Web. 20 Sept. 2024.
- . «More Conjectures.» *New Left Review* 20 (2003): 73-81. Web. 20 Sept. 2024.
- Ostria González, Mauricio. «Rayuela: poética y práctica de un lector libre.» *Revista Chilena de Literatura* 15 (Apr., 1980): 15-33. JSTOR. Web. 20 Sept. 2024.
- Papadima, Liviu, David Damrosch, and Theo D’Haen (eds.). *The Canonical Debate Today: crossing disciplinary and cultural boundaries*. Amsterdam: Rodopi, 2011. Print.
- Parker, Bill. «Ep. 4: Short Stories by Jorge Luis Borges.» *AI Book Club*, Feb. 8, 2022. *Apple Podcasts*. Web. 21 Sept. 2024.
- Pawlicka-Deger, Urszula. «AI novel.» *Urszula Pawlicka-Deger*, March 29, 2016. Web. 21 Sept. 2024.
- Peina Zhuang, and Péter Hajdu. «Rethinking World Literature in the Age of AI.» *Primerjalna književnost* 47.3 (2024): 183-203. Web. 21 Sept. 2024.
- Pérez Cotten, Ana Clara. «La inteligencia artificial avanza: ¿va a destronar a los escritores?.» *Infobae*, 31 de enero 2023. Web. 19 Sept. 2024.
- Pérez Laserre, Diego. «Inteligencia Artificial (I.A.): ¿lo mejor o lo peor que le ocurrirá a la humanidad?.» *Opción* 34.87 (2018): 1424-1438. Web. 19 Sept. 2024.
- Pérez y Pérez, Rafael. «MEXICA: A Computer Model of Creativity in Writing.» University of Sussex, 1999. Web. 23 Sept. 2024.
- Porrás Chaves, Andrés. «(Re)reading Borges in the AI Era.» *IE Insights*, February 13, 2024. Web. 19 Sept. 2024.
- Rahman, Riedwan Habibur. «Will AI spell the end of human creativity?.» *The Business Standard*, February 19, 2023. Web. 22 Sept. 2024.



- Raley, Rita, and Russel Samolsky. «Against AI?.» *In the Moment*, June 27, 2023. Web. 22 Sept. 2024.
- . «Borges and AI.» *Poetics Today* 45.2 (2024): 283-290. *eScholarship*. University of California. Web. 22 Sept. 2024.
- Rix, Rob. «Julio Cortázar's *Rayuela* and the Challenges of Cyberliterature.» *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*. Ed. by Claire Taylor and Thea Pitman. Liverpool: Liverpool University Press, 2007. 194-206. Print.
- Rodríguez Monegal, Emir. «Borges, the Reader as a Writer.» *Prose for Borges*. Ed. by Charles Newman and Mary Kinzie. Evanston: Northwestern University Press, 1974. 96-137. Print.
- Safir, Margery A. «The Implicit Author and His Reader: A Study Based on Julio Cortázar's *Rayuela*.» PhD Thesis. Yale University, 1977. Microfilm.
- Sánchez Peña, Ada Aurora. «Literatura e inteligencia artificial: convergencias en el aula universitaria.» *Ethos educativo* 57 (marzo-septiembre 2024): 101-121. Web. 2 Oct 2024.
- Sato, Satoshi. «A Challenge to the Third Hoshi Shinichi Award.» *Proceedings of the INLG 2016 Workshop on Computational Creativity in Natural Language Generation*. Edinburgh: Association for Computational Linguistics, 2016. 31-35. Web. 2 Oct 2024.
- Saussy, Haun. «Some Under Heaven. World Literature and the Deceptiveness of Labels.» *Journal of World Literature* 9 (2024): 177-186. Web. 18 Sept. 2024.
- Schaub, Michael. «Is the future award-winning novelist a writing robot?.» *Los Angeles Times*, March 22, 2016. Web. 10 Sept. 2024.
- Sims, Christopher A. *Tech Anxiety: Artificial Intelligence and Ontological Awakening in Four Science Fiction Novels*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2023. Ebook.
- Siskind, Mariano. «The Globalization of the Novel and the Novelization of the Global. A Critique of World Literature.» *Comparative Literature* 62.4 (Fall 2010): 336-360. *JSTOR*. Web. 13 Oct. 2024.
- Sorensen, Diana. *The Reader and the Text: Interpretative Strategies for Latin American Literatures*. Amsterdam: J. Benjamins, 1986. Print.
- Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar; una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973. Impreso.
- Steenmeijer, Maarten. «*Rayuela* de Julio Cortázar: Novela (post)modernista.» *Neophilologus* 79.2 (1995): 253-262. Impreso.
- Swathi, Madhavan, and R. Dhayalakrishnan. «Bots and Books: How Artificial Intelligence is Shaping Contemporary Literature.» *Contemporaneity of English Language and Literature in the Robotized Millennium* 3.2 (2024): 1-4. Web. 13 Oct. 2024.

- Taylor, Claire, and Thea Pitman. «Introduction.» *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*. Ed. by Claire Taylor and Thea Pitman. Liverpool: Liverpool University Press, 2007. 1-30. Print.
- Téllez Cisneros, Icauhtli. «Jorge Luis Borges y la inteligencia artificial.» *Ideas como balas*, 27 de agosto 2023. Web. 10 Sept. 2024.
- Terence. «The Eunuch.» *Comedies. Literally translated into English prose, with notes*. Ed. by Henry Thomas Riley. Blank verse translation by George Colman. New York: Harper & Brothers Publisher, 1887. 63-131. *Internet Archive*. Web. 21 Sept. 2024.
- Tyrkkö, Jukka. «'Kaleidoscope' Narratives and the Act of Reading.» *Theorizing Narrativity*. John Pier and José Ángel García Landa (eds.). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2008. 277-305. Print.
- Ungureanu, Delia. «Pierre Menard the *Sur*-realist.» *Comparative Literature Studies* 53.1 (2016): 114–149. *JSTOR*. Web. 29 Sept. 2024.
- Vázquez, David. «He escrito un libro con ChatGPT: estoy convencido de que la IA no sustituirá a los escritores, pero sí les dará muy buenas ideas.» *Business Insider*, Feb. 15, 2023. Web. 21 Sept. 2024.
- Vergara-Aguirre, Andrés. «La inteligencia artificial, ¿una nueva era para la literatura?.» *Estudios de Literatura Colombiana* 53 (julio-diciembre 2023): 11–19. Web. 18 Sept. 2024.
- Vraneš, Ksenija. «Carlos Saura, autor del *Sur*: un homenaje cinematográfico a Jorge Luis Borges.» *Nasledje XVI.45* Volúmen temático: Convivencia-Violencia-Supervivencia (2020): 365–376. Impreso.
- Vulović, Ksenija. «Čitanje između redova: 34. poglavlje *Školica* Hulija Kortasara.» *Lipar* 17.59 (2016): 255–267. Štampano. [Вуловић, Ксенија. «Читање између редова: 34. поглавље *Школица* Хулија Кортасара.» *Липар* 17.59 (2016): 255–267. Штампано.]
- . «62. *Modelo para armar* de Julio Cortázar: Perspectivas de lectura.» *Identitet, mobilnost i perspektive u studijama jezika, književnosti i kulture: monografija povodom 45-godišnjice Grupe za španski jezik i hispanске književnosti na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu*. Vesna Dickov (ur.). Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet; Kjeti; Peskara: Univerzitet “Gabrijele d’Anuncio”, 2017a. 331–356. Štampano [Идентитет, мобилност и перспективе у студијама језика, књижевности и културе: монографија поводом 45-годишњице Групе за шпански језик и хиспанске књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Весна Дицков (ур.). Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет; Кјети; Пескара: Универзитет “Габријеле д’Анунцио”, 2017а. 331–356. Штампано.]
- . «Književnost u revoluciji i revolucija u književnosti: Manuelova knjiga Hulija Kortasara.» *Književna istorija* 49.163 (2017b): 307–326. Štampano. [Вуловић, Ксенија. «Књижевност у револуцији и револуција у књижевности: Мануелова



- књига Хулија Кортасара.» *Књижевна историја* 49.163 (2017b): 307–326. Штампано.]
- . «Narativ ljubavi u romanima Hulija Kortasara i Milorada Pavića.» Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu, 2018. *NaRDuS*. Web. 12 Oct. 2024. [Вуловић, Ксенија. «Наратив љубави у романима Хулија Кортасара и Милорада Павића.» Универзитет у Београду, 2018.]
- Williamson, Edwin. «Borges in Person: Family, Love, and Sex.» *Jorge Luis Borges in Context*. Ed. by Robin Fiddian. Cambridge, UK; New York, NY: Cambridge University Press, 2020. 26-34. Print.
- Wink, Isaac. «Guest Post – The Truth Is in There: The Library of Babel and Generative AI.» *The Scholarly Kitchen*, Jan. 4, 2024. Web. 19 Sept. 2024.
- Yurei Raita [AI program]. «The Day a Computer Wrote a Novel.» Translated by Marissa Skeels. *Big echo*, October 2019. Web. 2 Oct. 2024.
- Zhang Longxi. «Canon and World Literature.» *Journal of World Literature* 1.1 (2016): 119-127. Web. 18 Sept. 2024.

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2024
Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2024



BEOIBERÍSTICA
Vol. VIII / Número 2 / 2024

BIOGRAFÍAS

Esther Allen was co-translator of *The Selected Writings of Jorge Luis Borges*, ed. Eliot Weinberger, awarded the 1999 National Book Critics Circle Award for Criticism. She co-founded the PEN World Voices Festival and guided the work of the PEN/Heim Translation Fund from its inception to 2010. In 2006, the French government named her a Chevalier de l'ordre des arts et des lettres. For PEN International and the Institut Ramon Lull, she edited *To Be Translated or Not To Be*, published in English, Catalan, German, and other languages. A two-time recipient of National Endowment for the Arts Translation Fellowships (1995 and 2010) she was a 2009-2010 Fellow at the Cullman Center for Scholars and Writers at the New York Public Library. Her translation of *Zama*, by Antonio Di Benedetto, won the 2017 National Translation Award. In 2018-2019, she was a Guggenheim Fellow.

She is a professor at Baruch College, City University of New York, and in the Ph.D. Programs in Comparative Literature, French and in Latin American, Iberian and Latino Cultures at CUNY Graduate Center. A board member of World Poetry Books, she joined the Board of the American Literary Translators Association in 2024. Her essays, translations and interviews have appeared in the *Los Angeles Review of Books*, the *New York Review of Books*, the *Paris Review*, *Words Without Borders*, *Bomb*, *LitHub*, the *New Yorker* and other publications. Her most recent translation is Antonio Di Benedetto's *The Suicides*, forthcoming from NYRB in 2025. More info: www.estherallen.com.

Email address: esther.allen@baruch.cuny.edu

Manuel Azuaje-Alamo grew up bilingual in English and Spanish in Venezuela, Nicaragua, and the United States. He graduated with a BA from the University of Alberta, Canada and he holds Master's degrees from both the University of Tokyo and from Harvard University. After obtaining his first PhD in Contemporary Literary Studies from the University of Tokyo he worked as a lecturer at Toyo University, Kanagawa University, and Sophia University, and is now Associate Professor of World Literature at the School of Culture, Media, and Society at Waseda University. He also holds a PhD in Comparative Literature from Harvard University.



He has studied languages and done archival research in Japan, the U.S., Brazil, Korea, China, and Taiwan, and his main area of research is issues of world literature, comparative literature, and translation theory as they relate to the literatures of Latin America and Japan. His upcoming monograph *Performing the Author-Translator Across Shores: Japanese Refractions of World and Latin American Literature in the 20th Century* analyses how translations of Japanese literature into Spanish and Portuguese during that century served to establish a neutral space for interventions into world literature discourses, a discussion that had theretofore traditionally relied on academic discourses emanating from the Anglophone and Francophone cultural spheres.

Email address: mazuajealano@waseda.jp

Adriana A. Bocchino, Doctora y Licenciada en Letras (UBA 1997-UNMDP 1985), dictó cursos de grado y posgrado en la UNMDP como en otras universidades, sobre problemáticas teóricas, la cultura y enseñanza de literatura argentina y latinoamericana. Profesora Asociada en el área Interdisciplinaria del CELEHIS y el INHUS de la UNMDP, es Profesora Extraordinaria Consulta de la misma universidad. Dictó los Seminarios «Construcción de un objeto de trabajo: los 70», «Sobre las historias de la Literatura», «Metodología de la investigación literaria», «Acerca de la noción de autor», «Sobre una idea de cultura», «Cortázar cumple 100 años», «Nuevas teorías/nuevos objetos», «De Cortázar a Puig: vanguardia y posmodernidad», «Acerca de la Posmodernidad», «Cortázar: del boom al exilio», «Teorías críticas: Gramsci, Benjamin, Bourdieu y Williams», «Exilios y Escrituras en América Latina», «Hacia la delimitación de un objeto de estudio: escritura y exilio en la literatura argentina», «¿Cómo se hace un autor en la Argentina: Arlt, Cortázar y Puig?», «Para leer la cultura: dos enfoques. Williams-Jameson», entre otros. Fue invitada en varias oportunidades para el dictado de conferencias y charlas y participó en numerosos encuentros científicos. Publica en revistas especializadas nacionales e internacionales y escribió y editó entre otros libros *Caso Rayuela. Las tramas de un ardid*; *Rodolfo Walsh. Del policial al testimonio*; *V. O.*; *Cuerpo a cuerpo de David Viñas*; *Escrituras y Exilios en América Latina*; *Amalia de José Mármol* y *Nuevos objetos, nuevas teorías*, de manera individual y en colaboración.

Correo electrónico: adrianabocchino@gmail.com

Maria Dabija is a PhD student in Comparative Literature at Harvard University. Originally from the Republic of Moldova, she received her BA in Romanian and Russian from the University of Bucharest in 2021. Maria is interested in the divergent conceptions of world literature in the US and the Soviet Union, Pushkin studies, contemporary Russian fiction, modernism, postmodernism, and in their relation to the premodern. She



worked extensively on Virginia Woolf, with an undergraduate thesis on the connection between Orlando and his/her 18th-century ancestor, the French spy, writer, traveler, and cross-dresser Chevalier d'Éon. This archival research was published in the *Journal of World Literature* in issue 6:4 (2021).

Email address: mariadabija@g.harvard.edu

Susana Gómez, Doctora en Letras y Magister en Sociosemiótica. Es Profesora Titular Plenaria en la Universidad Nacional de Córdoba, investigadora del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades donde dirige el Proyecto «Topologías de la investigación en literatura y sus fronteras: Khora». Como miembro del Centre de Recherches Latinoaméricaines-Archives (CRLA-Archives) es Responsable Científica del Fondo Cortázar desde 2009.

Ha publicado *Julio Cortázar y la Revolución Cubana. La legibilidad política del ensayo latinoamericano* (Córdoba, 2006), *Julio Cortázar. Catálogo y cercanías* (Poitiers, 2011) y participó de numerosos libros colectivos y en publicaciones sobre Julio Cortázar, Teoría Literaria y Teorías del Archivo.

Correo electrónico: sunygomez@gmail.com y susana.gomez@unc.edu.ar

Dominique Jullien is Professor of Comparative Literature and French Studies at the University of California, Santa Barbara. She writes and lectures on modern and contemporary fiction, particularly Proust and Borges, with a focus on intertextuality, reception studies, translation studies, East-West intercultural dialogue, travel narratives, media studies and world literature. She has written widely on Borges; most recently, *Borges, Morphology and World Literature: A Morphology of Renunciation Tales* (Palgrave Macmillan, 2019).

Email address: dominiquejullien@ucsb.edu

Efraín Kristal is Distinguished Professor of Comparative Literature at UCLA. His most recent books are *Tentación de la palabra. Convicción política y arte literario en las novelas de Mario Vargas Llosa* (2018) and *Querencias. Guerra, traducción y filosofía en Jorge Luis Borges* (2022). His work on Borges also includes *Invisible Work. Borges and Translation* (2002) and *Poems of the Night*, (2010), a Penguin Classics edited volume of poems by Borges.

Email address: kristal@ucla.edu



Olga Lobo es catedrática de la Universidad Paul Valery-Montpellier 3 en Francia y miembro del laboratorio «ReSO»: Recherches sur les Suds et les Oriens, de la misma universidad. Licenciada en filología hispánica por la Universidad de Oviedo en España, se doctoró en la Universidad de Poitiers, Francia, con una tesis dedicada a la poética hermenéutica de la novela de Julio Cortázar *62, Modelo para armar* y es autora de *Les combats de Julio Cortázar. Contre-engagement et écritures du chaos*, obra de próxima publicación en Presses Universitaires de Rennes. Dedicada a la enseñanza de la imagen y particularmente del cine como «arte del tiempo», además de estudiar las poéticas literarias, especialmente en la obra de Julio Cortázar, su investigación se centra también en el cine, trabajando sobre autores como Patricio Guzmán o Raúl Ruiz. El cine documental contemporáneo chileno y español y sus formas de contar la memoria y la Historia reciente de sus países, forma igualmente parte de sus ejes de investigación.

Sus publicaciones recogen la diversidad de estos enfoques y análisis que comparten un mismo interés por la evolución de las formas de la narración y del «compromiso» en el arte y la creación desde los años 60 hasta hoy, cuestionamientos que también ha desarrollado en el seminario virtual Comp'Arte (Compromiso y Artes en el mundo hispánico. Siglos XX y XXI) que dirige desde 2020.

Desde hace algunos años, explora las vías abiertas por el campo de la investigación-creación.

Correo electrónico: olga.lobo-carballo@univ-montp3.fr

Eugenio López Arriazu (Buenos Aires, 1967) es Dr. en letras (UBA), Prof. de inglés (I. S. P. J. V. González), escritor, eslavista y traductor literario. Se desempeña como docente e investigador en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde dirige la cátedra de Literaturas Eslavas y dicta Literatura Norteamericana. Es autor de *Pushkin sátiro y realista* (2014), *Ensayos eslavos* (2019) e *Identidades, ensayos de literatura eslava* (2023). En el área de las letras ha publicado ocho poemarios, un libro de relatos y una novela, *Lembú, la infame y borrascosa vida del nunca sargento Cabral* (2023) que obtuvo el 2º premio del Concurso Letras 2022 del Fondo Nacional de las Artes. Como traductor, ha publicado obras literarias del latín, francés, ruso, inglés, portugués, serbio, búlgaro y sueco. Ha ganado el Premio mayor de traducción de Teatro del Mundo por Yeats, W. B., *La condesa Cathleen y otras obras* (2011) y ha sido finalista en diversos concursos de traducción, cuento y poesía, nacionales e internacionales. Su poesía se ha publicado en diversas revistas internacionales y ha sido traducida a varios idiomas.

Correo electrónico: earriazu@yahoo.com.ar



Michael Makarovsky is a graduate student in the Department of Comparative Literature at the Hebrew University of Jerusalem, Israel. Originally from the Russian Federation (Moscow), he is currently completing his master's thesis on one of the most important works of medieval literature, *Perceval ou le Conte du Graal* by Chrétien de Troyes, attempting to trace the circulation of its core ideas from Augustine to Shakespeare, Cervantes, and Dostoevsky. Michael is passionate about tracing how the medieval imagination survives the challenges of early modern and modern secularization to take on unpredictable and often disguised forms in modern literature and culture. His work is forthcoming in two co-edited collections: *Short Story as World Literature: The Deep History and Modern Lives of an Impure Genre*, eds. Delia Ungureanu and Amândio Reis (Bloomsbury, 2024), and *The Artistic Object and Its Worlds: Literature and Cinema*, eds. Delia Ungureanu and Michael Wood (Brill, 2025).

Email address: michael.makarovsky@mail.huji.ac.il

Lisandro Relva es doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y en Langues et Littératures romanes por la Université de Poitiers. Su tesis doctoral, dedicada a la obra de Julio Cortázar, se titula «Pulsos comunitarios en la escritura de Julio Cortázar: una aproximación desde el archivo». Ha publicado diversos artículos científicos en revistas especializadas de distintos países y ha realizado estancias de investigación en las universidades de Poitiers, Wuppertal y Bielefeld mediante financiamientos del DAAD. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral y como becario postdoctoral del CONICET.

Correo electrónico: lisandrorelva93@gmail.com

Mariano Siskind is Professor of Romance Languages and Literatures and Comparative Literature at Harvard University. He is the author of *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America* (2014), *Rumo a um cosmopolitismo da perda. Ensaio sobre o fim do mundo* (2020) and *The Modernist Songbook. Standards y variaciones sobre formas muertas* (2021). He has edited Homi Bhabha's *Nuevas minorías, nuevos derechos* (2013) and has co-edited with Sylvia Molloy *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* (2006); with Gesine Müller, *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise* (2019); and with Guillermina De Ferrari, *The Routledge Companion to Twentieth and Twenty-First Century Latin American Literature and Culture* (2022). In 2025 he will publish the collection of essays, *Dislocaciones y fin de eso que ya no es mundo*, and is



working on a new book, tentatively titled *About the End of the World: The Demise of Cosmopolitanism in Contemporary Culture*.

Email address: siskind@fas.harvard.edu

Ksenija Vraneš (née Vulović) is an Assistant Professor with a Ph.D. at the Faculty of Philology, University of Belgrade, in the Department of Iberian Studies, where she teaches Latin American literature and Hispanic studies. She earned her undergraduate, master's, and doctoral degrees at the same institution, completing her dissertation titled "The Narrative of Love in the Novels of Julio Cortázar and Milorad Pavić." Her doctoral research was conducted in the Department of Comparative Literature at Harvard University, where she was a visiting scholar. She has participated in sessions of the Institute for World Literature (IWL), attending in Hong Kong in 2014 and at Harvard University in 2016. In 2020, she led the colloquium *World Cinema & World Literature* during the IWL's 10th session. She has presented her work at numerous international conferences, both in Serbia and abroad, and is the author of several articles published in national and international journals and edited volumes. She served as the Executive Editor of the journal *Beoiberística*. She co-edited the international thematic volume *Mario Vargas Llosa's Literary Flame* (2017) and has been a member of various editorial, scientific, and organizational committees for conferences, journals, and proceedings.

Email address: ksenija.m.vranes@gmail.com

ZHANG Longxi has taught in the US and Hong Kong and is currently Xiaoxiang Chair Professor of Comparative Literature at Hunan Normal University in Changsha, China. He is a foreign member of the Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities and also of Academia Europaea, and a former President of the International Comparative Literature Association (2016-19). He serves as an Editor-in-Chief of the *Journal of World Literature* and has published more than 20 books and numerous articles in English or Chinese on East-West comparative studies. His books in English include *The Tao and the Logos* (Duke, 1992), *Mighty Opposites: From Dichotomies to Differences in the Comparative Study of China* (Stanford, 1998), *Allegoresis: Reading Canonical Literature East and West* (Cornell, 2005), *Unexpected Affinities: Reading across Cultures* (Toronto, 2007), *From Comparison to World Literature* (SUNY, 2015), *A History of Chinese Literature* (Routledge, 2023), and most recently, *World Literature as Discovery: Expanding the World Literary Canon* (Routledge, 2024).

Email address: zhang.longxi120@gmail.com



BEOIBERÍSTICA

Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos

Los artículos se enviarán a la dirección electrónica: beoiberistica@gmail.com,
o por la plataforma en la página web de la revista: <http://beoiberistica.fil.bg.ac.rs>

Directrices para los autores

1. Todos los artículos deben ser trabajos originales e inéditos y que no se encuentren en fase de evaluación en otras revistas o publicaciones.

2. Todos los textos deberán estar escritos en alguna de las siguientes lenguas: español, inglés, catalán, portugués o serbio (en alfabeto latino)¹.

3. Los artículos deberán tener entre 15.000 y 40.000 caracteres (incluyendo espacios).

4. Los trabajos se escribirán en *Times New Roman* de 12 puntos y espacio interlineal 1 y se enviarán en formato *Word.doc*.

5. Las notas a pie de página, numeradas correlativamente (*Times New Roman* de 10 puntos, espacio interlineal 1) se utilizarán para aclarar algún dato u ofrecer un comentario adicional y no para citar las fuentes bibliográficas.

6. Las citas breves (hasta tres líneas) deben ir en el cuerpo del texto entre comillas latinas (« »). Las citas de mayor extensión, que sobrepasan las tres líneas, deben constituir párrafo aparte sin comillas, en *Times New Roman* de 11 puntos y espacio interlineal 1.

7. No es necesario paginar el documento.

8. Las citas en el texto deben referirse del siguiente modo: ... (Pérez 2001: 56–63)..., / (v. Pérez 2001: 56–63)..., / J. Pérez (2001: 56–63) considera que...

9. En la sección BIBLIOGRAFÍA, al final del artículo, deberá encontrarse la lista completa de las fuentes citadas y mencionadas en el texto, ordenada alfabéticamente.

10. Todos los artículos deberán contener el título del artículo, así como dos resúmenes y palabras clave, en español (catalán, portugués o serbio) y en inglés. Si el artículo está escrito en serbio, debe ir acompañado del título, los resúmenes y las palabras clave en inglés y en español. Los resúmenes (*Times New Roman* de 11 puntos, espacio interlineal 1) no deben exceder 300 palabras.

11. En caso de que se considere necesario el empleo de imágenes / fotos, se deberá incluir la correspondiente referencia a pie de foto siendo necesario tener el permiso de reproducción.

12. Al final del texto (después de los resúmenes) deberá figurar una breve nota biográfica (de 200 a 250 palabras), escrita en la lengua en la que esté escrito el artículo, y la dirección electrónica del autor/la autora.

¹ Se aceptan contribuciones en serbio únicamente si el tema de la contribución lo exige.



Estructura del artículo

Datos sobre el autor: nombre y apellido(s).

Institución (afiliación): nombre y sede de la institución donde trabaja.

Título: centrado (NO escribirlo en mayúsculas)

Breve resumen en la lengua original del artículo: deberá contener el/los objetivo(s), métodos, resultados y conclusiones.

Palabras clave en la lengua original del artículo: hasta cinco palabras o sintagmas, en español (inglés, catalán, portugués o serbio).

El cuerpo del texto, dividido en apartados o capítulos (que NO deben escribirse en mayúsculas).

Bibliografía: Deberá hacerse de manera consecuyente, por orden alfabético, de la siguiente manera (formato MLA, 7.^a edición):

[Referencias a libros]

Sotelo Vázquez, Adolfo. *El naturalismo en España: crítica y novela*. Salamanca: Almar, 2002. Impreso.

Las referencias del mismo autor deberían ordenarse por orden cronológico, empezando con las más antiguas hasta las últimas publicaciones.

[Referencias a otras publicaciones del mismo autor]

Sotelo Vázquez, Adolfo. *Perfiles de "Clarín"*. Barcelona: Ariel, 2001. Impreso.

—. *El naturalismo en España: crítica y novela*. Salamanca: Almar, 2002. Impreso.

Si hay dos autores, deberán ponerse los apellidos de los dos; si hay más de dos autores, después del apellido del primero habrá que poner *et al.*

[Referencias a dos o más autores]

Alvar, Manuel, y Bernard Pottier. *Morfología histórica del español*. Madrid: Gredos, 1983. Impreso.

Catalán, Diego, et al. *Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico. Catálogo descriptivo*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984. Impreso.

[Referencias a artículos de revistas]

Soldatić, Dalibor. «Las literaturas hispánicas en Serbia.» *Colindancias* 1 (2010): 21–28. Impreso.

[Referencias a trabajos publicados en actas]

Rodríguez, Leandro. «La función del monarca en Lope de Vega». Manuel Criado de Val (ed.). *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, 1981. 799– 803. Impreso.

Para citar varios trabajos publicados el mismo año por un mismo autor, se añadirá a continuación del año de publicación, sin espacio, una letra minúscula: *a, b, c...* Por ejemplo: *2007a, 2007b*.



Procedimientos para citar los textos consultados en Internet:

[Publicación monográfica accesible en línea]

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes: Crítica, 1998. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 19 Oct. 2007.

[Contribución en una publicación en serie (es decir, periódica) accesible en línea]

Stojanović, Jasna. «Del monje ávido de lectura al apuntador idealista: los Quijotes serbios a través de los siglos.» *Verba Hispanica* 20. 2 (2012): 325–335. Web. 29 Jun. 2016.

Título del artículo: en español (inglés, catalán, portugués o serbio), o sea, en una lengua diferente a la del artículo.

Resumen en una lengua diferente a la del artículo original: español (inglés, catalán, portugués o serbio). Deberá contener el/los objetivo(s), métodos, resultados y conclusiones.

Palabras clave en una lengua diferente del artículo original: hasta cinco palabras o sintagmas, en español (inglés, catalán, portugués o serbio).

Biografía del autor/de la autora (con su número ORCID).

Reseñas

Las reseñas deben estar escritas en *Times New Roman* de 12 puntos y espacio interlineal 1 y ser enviadas en formato *Word.doc*. No deben exceder 2.000 palabras. Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro reseñado, en el siguiente orden:

Apellido, Nombre. *Título*. Nombre del editor, traductor o compilador. Edición usada. Ciudad: Editorial, año. Número de páginas.

Al final de cada reseña se indicará el nombre del revisor, junto con su título y afiliación académicos y dirección de correo electrónico.



BEOIBERÍSTICA
Vol. VIII / Número 2 / 2024