

## LORD GEORGIE: BORGES, CONRAD Y LAS REESCRITURAS DE LO UNIVERSAL

### *Lord Georgie: Borges, Conrad and the versions of the universal*

Mariano SISKIND  
Harvard University  
siskind@fas.harvard.edu

Recibido: Enero de 2012; Aceptado: Junio de 2012; Publicado: Julio de 2012

BIBLID [0210-7287 (2012) vol. 2; 49-76]

Ref. Bibl. MARIANO SISKIND. LORD GEORGIE: BORGES, CONRAD Y LAS REESCRITURAS DE LO UNIVERSAL. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 2 (2012), 49-76

RESUMEN: En este artículo intento reflexionar sobre las condiciones concretas, materiales, que autorizan la inscripción crítica de un texto u otro en redes de significación transculturales. En el caso específico de Borges, me propongo, por un lado, revisar la naturaleza histórica de sus articulaciones de lo universal como horizonte estético y dispositivo constructivo, como tópico, y como campo de identificación y circulación; y, por otro, pensar en la reescritura como procedimiento de afiliación estético-cultural que funda mundos contingentes en cada una de sus intervenciones –puntualmente sus reescrituras de *Lord Jim* y *Nostramo* de Joseph Conrad–.

*Palabras clave:* Borges, Literatura Mundial, Conrad, Universal, Particular, Reescritura.

**ABSTRACT:** This article explores the material conditions that allow critics to inscribe a given text in transcultural networks of signification. Concretely, I study the case of Borges by focusing, on the one hand, on the historical processes that inform his articulations of the universal as an aesthetic construct. On the other, I rethink the idea of rewriting as a practice of aesthetic and cultural affiliation, each capable of creating new, contingent worlds. To illustrate this, I discuss Borges' rewriting of *Lord Jim* and of *Nostromo* by Joseph Conrad.

*Key words:* Borges, World Literature, Conrad, Universal, Particular, Rewriting.

*Here and here did England help me,  
 aquí y aquí me vino a ayudar Buenos Aires.*

Jorge Luis BORGES, *Evaristo Carriego*

Uno de los costados oscuros del muy productivo regreso, en el mundo anglo, del concepto de *Weltliteratur* y de sus apropiaciones *post-postestructuralistas* y *post-postcoloniales* es el lugar asignado a la literatura latinoamericana en antologías, programas de estudio y corpus críticos, según criterios de inclusión/exclusión propios de los exotismos y los pasados románticos de los que las nuevas concepciones de mundialidad no pueden terminar de deshacerse.

El ingreso de la literatura latinoamericana a los nuevos (y no tan nuevos) cánones mundiales está marcado por la política de la identidad y la lógica de la representación. Si los textos que se citan, compilan y analizan pertenecen casi exclusivamente al testimonio (fundamentalmente *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*) y a un realismo mágico de límites porosos y convenientemente vagos (donde caben Carpentier, Asturias y García Márquez, pero también Rulfo, Fuentes y Cortázar) es porque estos géneros expresarían de manera privilegiada la presunta particularidad subalterna de la región, en el contexto de la distribución global de roles culturales. En función de estas expectativas mágico-realistas o testimoniales, las prácticas críticas asociadas a la literatura mundial (especialmente aquellas que predominan en departamentos de literatura comparada en Estados Unidos y Europa) invisibilizan a los textos que las defraudan. Y, sin embargo, hay una excepción: Borges<sup>1</sup>.

1. En *Culture and Imperialism*, Edward SAID consigue la proeza de reunir las dos caracterizaciones esencialistas de la literatura latinoamericana en una sola frase en la que Borges aparece a la vez como el autor postmoderno de narrativas no lineales, y como parte

La persistente presencia de la prosa de Borges (su poesía, ciertamente no) en estas formaciones institucionales no responde a una lógica representativa/expresiva, y no tiene una relación *sinecdótica* con la identidad cultural latinoamericana, convenientemente imaginada como una totalidad homogénea y monolítica. Por el contrario, la inscripción de Borges en el espacio de *lo mundial* tiene que ver con su caracterización como un escritor *a priori* e inmediatamente universal, despojado de marcas culturales locales. En otras palabras, «Pierre Menard, autor del Quijote» forma parte del canon de la literatura mundial, no porque exprese la diferencia cultural latinoamericana (como, digamos, *El reino de este mundo* o de *Cien años de soledad*), sino justamente porque la naturaleza universal de sus materiales y postulados (o mejor: la naturaleza universal que una comunidad específica sobre materiales que también podrían ser leídos en función de contextos locales, igualmente imaginarios) probarían su pertenencia *natural*, inmediata, a la esfera mundial.

En contra de esta naturalización de la presencia de Borges en el canon de la literatura mundial, y de la deshistorización de su relación con *lo universal*, en este artículo intentaré reflexionar sobre las condiciones concretas, materiales, que autorizan la inscripción crítica de un texto u otro en redes de significación transculturales. En el caso específico de Borges, me propongo, por un lado, revisar la naturaleza histórica de sus articulaciones de lo universal como horizonte estético y dispositivo constructivo, como tópicos, y como campo de identificación y circulación; y, por otro, pensar en la reescritura como procedimiento de afiliación estético-cultural que funda mundos contingentes en cada una de sus intervenciones –puntualmente su relación con la tradición literaria británica e irlandesa, y en especial sus reescrituras de Joseph Conrad–.

\* \* \*

---

del elenco estable del realismo mágico: «A more interesting commentary on the nativist tendency –and the rather foundationalist ideology that makes it possible– is provided... by those Latin American fabulists whose texts demonstrate the manifest *impurity*, the fascinating mixture of real and surreal in all experience. As one reads “magic realists” like Carpentier, who first describes it, Borges, García Márquez, and Fuentes, one vividly apprehends the dense interwoven strands of a history that mocks linear narrative» (276).

2. Tomo el concepto de afiliación de la caracterización estético-ideológica que hace Edward W. SAID (1985) de los sectores más radicales del modernismo anglo-francés. Según Said, «modernism was an aesthetic and ideological phenomenon that was a response to the crisis of what could be called *filiation* –linear, biologically grounded process, that which ties children to their parents– which produced the counter-crisis within modernism of affiliation, that is, those creeds, philosophies and visions reassembling the world in new non-familial ways» (xiii).

Narrador y poeta de paradojas, tigres, espejos, laberintos, enciclopedias apócrifas, bibliotecas universales y otros *topoi* que funcionan como significantes de lo universal como abstracción: en la historia de su recepción en Europa y Estados Unidos (pero también, a menudo, en la prensa latinoamericana), la universalidad de Borges es anterior a la intervención crítica que la postula, es un dato irrefutable en vez de un desafío hermenéutico, no está atravesada por contradicciones ni resulta de tensiones que no se resuelven dialécticamente<sup>3</sup>. E incluso más allá de sus textos, la crítica construye una figura de autor cuya universalidad quedaría en evidencia cuando, como en el caso de Kafka, el nombre de Borges se transforma en adjetivo y en lugar común para etiquetar lo paradójico, lo cerebral, lo apócrifo. Poco le ha importado a esta importante tradición crítica que, entre las décadas de 1920 y 1930, su cosmopolitismo haya sido apenas una función de la política criollista de sus intervenciones locales, determinado no por deseos de pertenencia universales sino por el proyecto particularista de refundación estético-cultural de la literatura argentina en términos del ideograma de la orilla (Sarlo 1995). O que sus narrativas ficcionales/en-sayísticas sobre lógicas formales y figuras abstractas hayan estado siempre atravesadas, interrumpidas, ritmadas, por el trabajo con la materialidad de tradiciones culturales específicas, y con diferentes formas de la política y la polémica.

3. Resulta imprescindible aclarar que, si en Europa y Estados Unidos predominan las lecturas universalizantes de la obra de Borges como un cuerpo textual completamente demarcado de cualquier marca de particularidad y tensión con la universalidad hegemónica de la cultura europea, su recepción en Argentina es diferente. Desde la década del 20, pero muy especialmente luego de la clausura del proyecto criollista, Borges es leído en función de dos polos binarios. Para los compañeros de ruta vanguardista estaba en camino de constituirse en el gran poeta nacional en la tradición de Leopoldo Lugones; para los nacionalistas de izquierda y de derecha, era un intelectual extranjerizante, reaccionario y elitista en su decisión marcadamente ideológica de no inscribir su práctica en un proyecto nacional o nacional-popular. En la segunda mitad de los años 60, escritores y ensayistas como José Bianco, Enrique Pezzoni, Jaime Rest y Sylvia Molloy comenzaron a difundir una interpretación de Borges que opera una reelaboración y apropiación de la tradición argentina, en función de una sensibilidad estética transgresora, que anticipaba conceptos centrales del postestructuralismo. A partir de finales de los años 70 y durante la década del ochenta, Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo se inscribirán en la tradición crítica que inaugura la nueva generación de críticos de *Sur* (Pezzoni, Molloy, Bastos), pero le agregarán la lectura política de un Borges caracterizado como agente de la modernidad estético-cultural en Argentina. Para una historia definitiva de la recepción de Borges en la crítica académica y periodística en Argentina desde la publicación de sus primeros poemarios en la década del 20 hasta *El hacedor* (1960), cuando ya es un autor mundialmente consagrado, ver María Luisa BASTOS (1974).

Desde que Roger Caillois publicó *Ficciones* en 1951, en la colección que dirigía en Gallimard, «La croix du sud», Borges fue masiva e inmediatamente caracterizado como sujeto de un discurso estético-filosófico universal, de una universalidad marcada por su determinación europea. En 1952, Guy Dumur escribe en la revista literaria *Combat* que «Peut-être ce livre représente-t-il le reniement suprême de la culture européenne. Mais comme tel, c'est plus à l'Europe qu'il appartient qu'à l'Amérique» (Molloy 1972, 208), y en la misma publicación, René-Marill Albèrès: «Ne cherchons pas en lui un "écrivain argentin" –bien qu'il aime et évoque souvent son pays– Borges n'est pas un représentant de la littérature argentine, il est un monstre et un génie» (Molloy 1972, 219). Más tarde, Maurice Blanchot en *Le livre à venir* (1959), Gilles Deleuze en *Nietzsche et la philosophie* (1962) y en *Différence et répétition* (1968), las más de 500 páginas del volumen especial colectivo de *L'Herne* dedicado a Borges (1964), Michel Foucault en *Les mots et les choses* (1966) y Gérard Genette en «L'utopie littéraire» (1966) construyen a Borges como *precursor* de la renovación filosófica y crítica que ellos encarnan.

Borges y la muerte del sujeto y de la literatura; Borges y el fin del principio taxonómico de la ciencia moderna; Borges lector de Nietzsche; Borges y la radicalización de la forma. La recepción francesa, entre 1951 a 1966, produce un Borges inscripto en el contexto abstracto de la crisis de la modernidad que no existía en Argentina, donde su literatura era leída en función de la dialéctica nacional/extranjero. Y cuando los ecos postestructuralistas de la lectura francesa llegaron a Estados Unidos (en 1962, New Directions había lanzado el primer libro de Borges en inglés, *Labyrinths*, una antología de ensayos y cuentos –con edición de Donald A. Yates y James E. Irby–), Borges es «a modern master» –como titula Paul de Man su reseña en el *New York Review of Books* en 1964– que debe ser comparado con Kafka, Sartre, Camus, Flaubert y Cervantes, una genealogía literaria cuya universalidad está determinada por la condición pura de las formas estéticas que produce: «A purely poetic consciousness to its furthest limits» y «his stories are about the style in which they are written» (De Man 1964). Borges escribe una literatura sin referente, de un formalismo radical, de puros signos estético-filosóficos, desnudos de cualquier marca particular, y, por lo tanto, capaces de interpelar –en la versión del escritor argentino que Steiner produce en el primero de muchos ensayos para el *New Yorker*– la esencia de lo real: «Borges's universalism is a deeply felt imaginative strategy, a maneuver to be in touch with the great winds that blow from the heart of things».

De Francia a Estados Unidos, y de España a Italia, la recepción de las primeras ediciones de *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *Otras inquisiciones*

(1952) y fragmentos de *El hacedor* (1960) inscribió la obra de Borges en un espacio inmediatamente universal, naturalizó su universalidad así como la presencia de una reflexión sobre *lo universal* en sus textos, en una operación crítica tan eficaz que aún hoy se sigue reproduciendo en vastas regiones de la crítica académica (muy especialmente en departamentos de inglés y de literatura comparada), que suele permitirse con Borges –y otros escritores de la periferia universal– una falta de rigor que sería inadmisibles en relación con otros escritores del canon del siglo XX. El antídoto frente a estas generalizaciones es siempre la historización, al menos como condición de posibilidad metodológica para elaborar hipótesis teóricas cuya abstracción establezca diferentes formas del diálogo con la historicidad de los materiales a los que refiere. Puntualmente, ¿cómo se articula *lo universal* en la obra de Borges? ¿Qué transformaciones experimenta desde la década del veinte, en relación con su significado, sus polémicas y sus contenidos concretos? ¿Cuál es su alcance, o cuán universal es *lo universal* en Borges? Y finalmente, ¿en qué medida lo universal como horizonte de significación coincide con *lo mundial*, o abre la posibilidad de pensar las inscripciones mundiales de la literatura de Borges?

Las diferentes versiones de lo universal en la obra de Borges deben ser registradas en relación directa con la manera en que modifica en el tiempo sus posiciones políticas. En particular, teniendo en cuenta que, para Borges, la identidad estética y cultural de una literatura se define en función de los modos en que sus rasgos particulares se articulan con el horizonte universal sobre el que se recortan las prácticas literarias de la tradición occidental en la que él se inscribe, es crucial prestar atención al modo en el que Borges cambia, entre los años 20 y la década del 50, la relación de determinación entre un extremo y otro. Esto es: si en los libros de ensayo que escribe entre 1925 y 1928 (*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*), Borges está interesado en la construcción de la diferencia estética nacional argentina y las maneras en las que ese particularismo cultural puede ser expresado en retóricas vanguardistas, hacia los años 50 su interés virará hacia lo universal como espacio de relaciones mundiales entre discursos literarios dentro del que se negocian y disputan los roles e identidades de las literaturas particulares que lo integran.

En el primer Borges, entonces, lo universal se manifiesta como una biblioteca, principalmente inglesa, que ingresa a sus ensayos en contrapunto con la genealogía criolla que está intentando erigir: Christopher Marlowe –a quien invoca como *Cristóbal* Marlowe– como compañero de ruta de Estanislao del Campo («El Fausto criollo»); Ben Jonson, «uno que no era criollo» («La pampa y el suburbio son dioses», 25) como precursor de su propio canto al arrabal; la lectura del *Ulyses* de Joyce recién publicado en París, junto

a sonetos de Quevedo, como figura tutelar de la nueva estética arrabalera; W. H. Hudson –autor de una novela en la que su protagonista «*chamullaba y chaneleaba* el caló como cualquier chalán de Córdoba» («La tierra cárdena», 34)– es parte de una tradición transhumante que comparte con José Hernández, Richard Burton y el orientalista Lafcadio Hearn. Se trata de la postulación de un canon criollo, nacional-popular, capaz de incorporar y traducir a sus propios términos la biblioteca inglesa de Borges («Juan Keats, «Alejandro» Pope, «Jorge Bernardo» Shaw), a tono con la emergencia de la política de masas que Argentina experimentaba desde 1916.

Así, en este período, lo universal ingresa como objeto de la traducción *particularizante* que esta tradición nacional establece con una biblioteca mayoritariamente británica. La importancia de esta dimensión universal apropiada, sin embargo, es que da la medida de la dimensión vanguardista del proyecto estético-cultural criollista. En otras palabras, lo universal funciona como ruptura sajona y vanguardista de un proyecto estructurado alrededor de una interpelación nacional: «A los criollos les quiero hablar: a los que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa» («El tamaño de mi esperanza», 11). Pero es importante destacar que, en este primer período, esta dimensión universal está radicalmente restringida en cuanto a su alcance (es un universal limitado al norte de Europa), y que, por la naturaleza disruptiva de su orientación vanguardista, se define de manera negativa, por oposición a proyectos estético-culturales de un nacionalismo *puro*, identificado con protocolos sentimentales, realistas y costumbristas *á la* Manuel Gálvez.

Este proyecto se prolonga en *Historia universal de la infamia* (1935), la colección de ficciones biográficas sobre criminales menores y héroes populares, reales y apócrifos –inspiradas «relecturas de Stevenson y Chesterton» (289)–, que había comenzado a escribir para el suplemento dominical de *Crítica* (el diario populista y amarillo de mayor tirada en América Latina) en 1933. Beatriz Sarlo (1999) lee la continuidad, a mediados de la década del treinta, del proyecto de apropiación de lo universal desde un espacio de enunciación hiperparticularizado por la política estética del nacionalismo vanguardista de Borges: «El movimiento es doble y está emblematizado en *Historia universal de la infamia*: acriollamiento de ficciones norteamericanas, orientales, europeas, a través de un sistema de versiones donde los gánsteres norteamericanos terminan, de algún modo, pareciéndose a los compadritos de Buenos Aires. En este libro hecho de versiones, traslaciones y cortes, Borges incluye también su relato más criollista: “Hombre de la esquina rosada”» (45). Claro que ahora, en estas narraciones, se trata de la apropiación de un referente cuya universalidad está marcada por su minoridad y por su abyección. La dimensión universal en *Historia universal*

*de la infamia* tiene un costado novedoso respecto del horizonte inglés de los tres libros de ensayos de los años veinte y *Evaristo Carriego* (1930). Se trata de la postulación de una universalidad menor, abyecta, deforme, algo paródica y cargada de una violencia resentida, propia de los héroes marginales del imaginario popular. Universal, pero también global en cuanto a la ubicuidad de la cultura de masas, el submundo de las publicaciones *pulp* y sus mundos de piratas, westerns, gánsteres de poca monta y hustlers sureños entre otros.

En los ensayos que Borges escribe entre 1928 y 1936 —de «La penúltima versión de la realidad» y «Una vindicación del falso Basírides» a «Historia de la eternidad», «La metáfora» y «Los traductores de las 1001 noches—, lo universal se constituye, de manera sistemática, como una biblioteca, como un espacio bibliográfico, cuya función inicial es desestabilizar y descentrar la tradición nacional, pero que rápidamente comienza a erigirse como principio constructivo de sus ficciones ensayísticas. Sus ficciones ensayísticas encuentran su novedad formal, potencial metapoético y original mecanismo de significación, precisamente, en el despliegue de un variado repertorio de citas, invocaciones y fantasmagorías autorales, cuya universalidad se construye en la deliberada heterogeneidad de lenguas y procedencias, del inglés al alemán y casi todas las lenguas europeas, de los clásicos greco-latinos a la interpelación crítica de la tradición orientalista. En otras palabras, me interesa mucho menos la biblioteca como *topos*, que como significante de la lógica estructural del género ensayístico que Borges inventa. No la biblioteca infinita como alegoría del universo [«El universo (que otros llaman biblioteca)», «La biblioteca de Babel», 465], sino la biblioteca-archivo cuya artificiosa universalidad alude a un mundo de tradiciones simbólicas (*de lo universal a lo mundial*) en el que es necesario inscribirse a través de un tipo de escritura que se construye con citas tomadas de ese universo diverso. Esa inscripción del nombre propio en el universo espacial y temporal de la literatura mundial determina, a la vez, la forma y el sentido de estos ensayos, y constituye, *desde ellos*, lo mundial como horizonte de relaciones literario-discursivas que autoriza el sentido de esos textos en contextos que trascienden por mucho el espacio de la tradición nacional.

Esta operación doble puede leerse también en muchos de los cuentos que escribe durante los años 30 y 40 que más tarde reunirá en *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949): narraciones de tema universal, sí, pero cuya innovación, creo, consiste en demandar un horizonte interpretativo universal, constituido al interior del texto a partir de citas y fragmentos de una biblioteca heterogénea y mundial. Un caso paradigmático de esta operación es «Historia del guerrero y la cautiva» (1949), en el que el sentido de las representaciones de malones y cautivas en la literatura argentina del siglo XIX (y

las historias de conversión e inmigración en general, como la de su abuela inglesa), sólo se puede vislumbrar a la luz de la historia de Droctult, «un guerrero lombardo que en el asedio de Ravenna abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado» (557), tal como es referida por «un texto latino del historiador Pablo el Diácono» (557), citado en *La poesía* de Benedetto Croce y en *Decline and Fall of the Roman Empire* de Gibbon.

La primera recepción de *Ficciones* y *El Aleph* se limitó a pensar lo universal en Borges como una serie de temas y figuras arquetípicos de la cultura occidental (la biblioteca, el laberinto, la traición, el valor, la paradoja, la Biblia, los clásicos –la lista es más extensa–), cuya eficacia universal estaría dada por su capacidad de interpelar a la conciencia estético-filosófica moderna del público lector que los cuentos presuponen, así como a las operaciones intelectuales y géneros discursivos que la constituirían. Pero más allá de la producción de temas inmediatamente accesibles por un lector abstracto-universal en su relación con la modernidad, lo que se pierde de vista en la caracterización abstracta de la relación de Borges con lo universal como un *topos* indeterminado es que a partir de la década del 40 el sistema de referencias, citas y expectativas hermenéuticas de muchos de sus cuentos es cada vez más consistente e insinúa una red de relaciones mundiales en el que esas narrativas ahora se inscribirían.

Lo que está en juego aquí es un desplazamiento del sentido de lo universal hacia lo mundial, hacia su despliegue espacial y temporal en el mundo, un mundo libresco concreto y no ya un concepto abstracto vaciado de contenido histórico y cultural; un mundo-biblioteca de relatos diversos, pero cuyo orden está dictado por la tradición occidental a la que Borges pertenece –porque los materiales indios, japoneses, chinos, magrebíes o de Medio Oriente están siempre mediados por una intensa, y por momentos crítica, relación con el discurso orientalista–. Esta transición hacia lo mundial tiene un corolario importante: la confirmación definitiva de la imposibilidad de postular, en Borges, lo universal *qua* universal, e impone la necesidad de especificar, delimitar el concepto de universalidad que ha servido como predicado automático y acrítico de la obra y la figura de Borges. La ficción de universalidad puede sostenerse sólo cuando lo universal se construye como pura abstracción indeterminada, pero la historización de su operativa presencia en ensayos y cuentos –desde la década del 20, pero especialmente a partir de la formulación explícita de lo universal como mundo, es decir, como contexto de producción y recepción– revela que carece del rasgo totalizador constitutivo de la condición universal, que se trata, en realidad, de un universal particular. O para decirlo con el título que Linda Zerilli (1998) eligió para reseñar *Emancipation(s)* de Ernesto

Laclau: *el universalismo que no es uno*<sup>4</sup>. Más aún: *lo universal* no existiría, sino como abstracción de los universales personales o colectivos, arbitrarios, políticos, y, en el caso de Borges, teleológicamente determinado por el proyecto estético al que contribuye. Porque, el mundo no existe sino en la multiplicidad de representaciones particulares que, por su posición, no pueden adjudicarse la percepción de la totalidad del universo, sino como función de un discurso ideológico, como efecto discursivo de una fantasía narcisista de poder sobre el mundo.

El narrador de «El Aleph» (1945) —un escritor de nombre Borges, preso de un duelo melancólico por la muerte de su amada, Beatriz Viterbo— intenta postular lo contrario, que en efecto existe un universo, total y único, al que se accede a través del objeto fantástico que da título al cuento: «una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna» (625), en el que «cada cosa (la luna del espejo, digamos) es infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo» (625). Pero en su descripción del contenido concreto de ese universo en miniatura no puede sostener estas ideas abstractas, teóricas, sobre la posibilidad epistemológica y estética de percibir y representar la (supuesta) totalidad del universo desde una perspectiva de simultaneidad absoluta. En un cuento notable, con el que Borges (el autor) apuesta a intervenir en una variedad de polémicas estéticas, político-culturales y filosóficas, una de las operaciones más notables y emotivas es la denodada construcción de Borges (el narrador) como un sujeto absorbido por sus pasiones, *on edge*, que cuando se enfrenta al Aleph, sin embargo, intenta infructuosamente reconstituirse alrededor de una racionalidad lineal y ordenada, que no logra sobreponerse a sus determinaciones afectivas.

Desde la primera línea del cuento, el narrador se define a sí mismo en función del dolor que le provoca la memoria de Beatriz Viterbo en un mundo que se empeña en seguir adelante a pesar de su ausencia: «Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad» (617). Y hasta el final, Borges (el narrador) lucha por sobreponerse a la presencia de la ausencia del amor de su vida, a la envidia que le produce el éxito de Carlos Argentino Daneri, a la fascinación extrañada y enceguedora que le provoca el Aleph, y hasta a la paranoia que lo asalta mientras baja

4. Beatriz SARLO (1995) propone una lectura similar de «La biblioteca de Babel», donde la condición de posibilidad de la concepción de la biblioteca como metáfora de un universo infinito («la hipótesis de que la biblioteca precisamente todo», 122) es la condición abstracta, teórica, no experimentable, de su universalidad: «La biblioteca es el universo y su lógica permanece inaccesible a los hombres que sólo pueden concebirla bajo la figura de un infinito obviamente no experimentable» (123).

la escalera hacia el sótano de la casa de la calle Garay: «Súbitamente comprendí mi peligro. Me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno [...] Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, *tenía que matarme*. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico» (624).

En el momento más transparente de esta lucha por imponer un orden lógico, no emotivo, a su percepción extrañada y *afectivizada*, el narrador intenta retomar el control de su cuerpo, arrebatado por las pasiones, el malestar y el encantamiento. Y para eso, apela a reservas de racionalidad que le permitan sostener la verosímil universalidad totalizante del objeto fantástico: «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es» (625). El narrador intenta racionalizar lo que ve, imponerle un orden objetivo, en sintonía con la existencia objetiva del universo como totalidad de lo real, y, sin embargo, cuando finalmente describe el contenido concreto, material de ese universo condensado, quedará en evidencia que se trata de un universo propio, personal, de una proyección de su propia subjetividad, atormentada y marcadamente borgeana, que no existe antes o por fuera de sus representaciones particulares –en este caso, la representación hiperafectiva de un sujeto hundido en la melancolía, celoso por imponer su autoridad intelectual por sobre la de un competidor a quien considera un farsante–. Se trata de un universo nietzscheano, una perspectiva sobre el universo y no su verdad objetiva<sup>5</sup>.

Estas pasiones que informan diferentes modos de la experiencia subjetiva del dolor determinan el contenido del Aleph que el narrador proyecta sobre esa *sphaera mundi* del sótano de la casa de la calle Garay. La naturaleza particular, perspectivista, del Aleph resulta evidente cuando se analiza detenidamente el largo párrafo de yuxtaposiciones visuales, en el que el

5. Me refiero, claro, a la negación de NIETZSCHE (1989) del concepto de lo universal de Kant y Hegel, a partir de la afirmación de la naturaleza perspectivista del conocimiento del mundo: «Henceforth, my dear philosophers, let us be on guard against the dangerous old conceptual fiction that posited a pure will-less, painless, timeless knowing subject; let us guard against the snares of such contradictory concepts as “pure reason”, “absolute spirituality”, “knowledge in itself”: these always demand that we should think of an eye that is completely unthinkable, an eye turned in no particular direction, in which the active and interpreting forces, through which alone seeing becomes seeing *something*, are supposed to be lacking; these always demand of the eye an absurdity and a nonsense. There is *only* a perspective seeing, *only* a perspective “knowing”; and the *more* affects we allow to speak about one thing, the *more* eyes, different eyes, we can use to observe one thing, the more complete will our “concept” of this thing, our “objectivity”, be. But to eliminate the will altogether, to suspend each and every affect, supposing we were capable of this –what would that mean but to *castrate* the intellect?» (119).

narrador cuenta lo que ve en el Aleph. Justamente, lo que elige ver y narrar coincide con las obsesiones emotivas e intelectuales que lo definen a lo largo del cuento: imágenes que aluden a la muerte y dolorosa ausencia de la amada («vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol»; «vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscuras, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo»; «vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte»); imágenes de un sentimentalismo melancólico («vi el alba y la tarde»; «vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Querétaro»); imágenes que refieren a la producción de un efecto de universalidad infinita, puesta en abismo, a través del artificio de formas especulares («vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo», «vi en un gabinete de Almaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin»); e imágenes autorreferenciales que subrayan la particularidad borgeana del universo con el que «Borges», el narrador se encuentra («vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos», «vi una quinta de Adrogué»)<sup>6</sup>.

Lo que el narrador no puede concebir de «el inconcebible universo» (626) del Aleph es su universalidad. Lo que encuentra en cambio es el universo contingente de su propia estructura afectiva, encuentra los límites de su capacidad para representar un mundo (los límites de todo imaginario, siempre determinado por su situacionalidad), encuentra, en definitiva, lo único que podía encontrar: el mundo privado de su particular horizonte imaginario. Sobre el final, el cuento revela que existe más de un Aleph, al menos dos: el narrador se entera de la existencia del segundo leyendo un manuscrito que el capitán Burton habría redactado durante su estadía consular en Brasil, y que «el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph» (627). ¿Qué es exactamente un Aleph falso, sino una versión particular, de la forma universal, abstracta, platónica «Aleph» que sólo puede ser apropiada como mundo cuando se representan los límites que le impone la historicidad de sus condiciones de enunciación?<sup>7</sup>.

6. Para una excelente lectura del largo párrafo de 34 líneas sin punto seguido en el que Borges hace una lista de lo que vio en el Aleph, ver COLÁS (2009).

7. Antes, en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (1940), Borges ya había esbozado la idea de que «el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma» (432), lo que resulta especialmente significativo en el contexto de un cuento que se aboca a la formulación de

Ese universal particular que es el Aleph de «El Aleph» puede ser leído como la transición de lo universal a lo mundial; la idea de que frente a la pretensión de totalidad inscrita en la formulación de lo universal; el mundo como figura retórica restringida por las determinaciones particulares de sus condiciones de enunciación. Vale la pena revisar, entonces, las posibilidades teóricas del concepto de *lo mundial* como imaginario espacial de significación que puede ser tomado, propongo, como concepto clave para pensar el modo en el que Borges mismo concibe –desde la década del 40, pero muy especialmente a partir de 1951– la inscripción de su propia literatura en un contexto definitivamente más allá de espacialidades locales, particulares, criollas.

\* \* \*

Desde que Pascale Casanova, Franco Moretti y David Damrosch, entre otros, propusieron, entre 1999 y 2003, repensar el campo de la literatura comparada en función de la noción de literatura mundial (*Weltliteratur*) que Goethe había esbozado en 1827, la recepción, dentro y fuera de la academia norteamericana, estuvo marcada por el debate acerca del alcance y la naturaleza del predicado «mundial». Los momentos más estridentes de la polémica de la *reentrée* de la literatura mundial tuvieron que ver con el cuestionamiento de Moretti (2000) a la práctica de *close reading* de textos individuales que predomina en la disciplina, para demandar una nueva metodología crítica marcada por una lectura distanciada de grandes formaciones textuales (tendencias y genealogías que él identifica, respectivamente, con las figuras retóricas de la ola y el árbol), capaz de pensar transformaciones transculturales y transhistóricas de formas y géneros.

Pero más allá de éste y otros momentos módicamente escandalosos y escandalizados (por ejemplo, el completo rechazo del discurso de la literatura mundial por parte de críticos latinoamericanistas, por tratarse de un nuevo intento de colonización epistémica por parte de académicos metropolitanos)<sup>8</sup>, lo más interesante y sustancial del regreso de la *Weltliteratur* sigue pasando por la pregunta por el concepto de lo mundial, o la mundialidad de la literatura mundial. En *La république mondiale des Lettres* de Casanova (1999), lo mundial es el campo de relaciones estético-culturales, estructurado por prácticas e instituciones que administran jerarquías

---

un mundo alternativo marcado por las obsesiones particulares (decir *tics* y *lugares comunes* sería, por lo menos, irrespetuoso) de la textualidad borgeana.

8. Ver los ensayos de Abril Trigo, Françoise Perus, Jean Franco, Pedro Ángel Palou y Mabel Moraña compilados por Ignacio M. SÁNCHEZ-PRADO (2006).

y regulan las instancias de consagración, y así producen la diferenciación interna de ese espacio organizado alrededor de centros (primero París, luego Londres) y periferias, y que se constituye como superación de una percepción meramente local y particularista, nacionalmente determinada, de la noción de valor estético. En «Conjectures on World Literature», Moretti (2000) conceptualizó lo mundial en términos de la totalidad de *lo real literario*, integrado por *todos* los textos conocidos escritos en *todas* las lenguas a lo largo de *toda* su historia, pero también por las novelas, poemas y ensayos perdidos o aún no descubiertos, lo que él llama, citando a Margaret Cohen, «the great unread». En este sentido, lo mundial de la literatura mundial se caracteriza por su indiferenciación y resultaría de la adición abstracta y conceptual de todos los particulares del mundo. En Moretti, entonces, lo mundial coincide con lo universal *qua universal*, es decir, como totalidad inaprehensible desde ningún contexto de enunciación particular.

La concepción de lo mundial que David Damrosch (2003) propuso en *What is World Literature?* es mucho más específica, restringida y definitivamente afín a la noción de universalidad/mundialidad que leo en «El Aleph». Su literatura mundial, se podría argumentar, se constituye en la negación de la literalidad abstracta de la propuesta de Moretti, y se esfuerza por recortar la especificidad de lo mundial como una relación de movilidad: «I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin either in translation or in their original language» (4). Para Damrosch, entonces, la significación mundial de un texto no está dada por su pertenencia a un campo mundial de intercambios constituido *a priori* y en función de determinaciones extra-estéticas como en el caso de Casanova (el origen del poder global que ostenta París, explica ella, debe buscarse en la Revolución francesa), sino en la materialidad de los circuitos de recepción y traducción de cada texto, que el crítico mundial se ocupa de rastrear y reconstruir. Si la visión sistémica de la literatura mundial que presentan Casanova y Moretti debe entenderse como una articulación disciplinariamente específica del concepto de *world-system* de Immanuel Wallerstein y, por lo tanto, se desentiende de los textos individuales que integran la estructura, para Damrosch, lo mundial no es exterior al texto, sino constitutivo de la materialidad discursiva de un objeto estético, pero también de sus modos de producción, circulación y recepción. Lo mundial no es el mundo (y mucho menos la totalidad de lo real a la que podría llamarse universo), sino el rastro *trans-* que dejan textos viajeros al cruzar fronteras. Pero, además, para Damrosch el conjunto de circuitos que dan forma a la literatura mundial no serían infinitos, sino inherentemente limitados por el punto de vista de quien formula una serie mundial dada –por ejemplo, la que pone en escena su propio libro: «For any given observer,

even a genuinely global perspective remains a perspective *from somewhere* [...] I will be concentrating, particularly (though not exclusively) on world literature as it has been construed over the past century in a specific cultural space, that of the formerly provincial and now metropolitan United States» (27)–. Y cierra el libro admitiendo que «I have given you *my* world literature» (281).

En efecto, Borges experimenta en «El Aleph» y en otros cuentos de la década del 40 con presupuestos teóricos similares, de una universalidad particularizada como mundo propio, como espacio de relaciones, apropiaciones y significación, en función de dos finalidades polémicas, propias del modo en el que Borges intervenía en el campo cultural. Por un lado, puso en circulación ficciones capaces de abrir *grietas de mundo* –mundos no verificables–<sup>9</sup> en una imaginación estética argentina saturada de diferentes formas del nacionalismo desde el golpe de Estado de 1943, y, especialmente, desde el ascenso del peronismo entre 1945 y 1946. «El escritor argentino y la tradición» (dictado como conferencia en el Colegio Libre de Estudios, el 19 de diciembre de 1951) será el punto más alto, definitivo y sistemático en esta operación de apertura cosmopolita y antinacionalista. Por otro lado, desde el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, Borges escribió varios cuentos y ensayos («Deutsches Requiem» y «Anotación al 23 de Agosto de 1944», entre otros) que intervenían en una esfera pública local y global –que él percibía amenazada por el ascenso del fascismo– con una vigorosa defensa de la tradición humanista de la cultura (o *civilización*, al interior de este imaginario político cultural) occidental. Esta militancia antitotalitaria (antinazi en la primera parte de la década, y antiperonista entre 1945 y 1955) a la que se volcaron Borges y buena parte de la élite liberal argentina en las páginas de la revista *Sur* y los periódicos *La Nación* y *La prensa*, la experiencia histórica concreta de *universales en peligro de extinción*, sirvió de marco general para el giro universalista de Borges<sup>10</sup>. Así, la apertura al

9. «Literary reading teaches us to learn from the singular and the unverifiable» (SPIVAK 2002, 23).

10. Beatriz SARLO (1995) lee esta política antitotalitaria de la literatura de Borges desde la publicación en 1941 de «La lotería de Babilonia»: «La lotería tiene el efecto de establecer una sociedad al mismo tiempo totalitaria e igualitarista», y propone «una lectura del relato como ficción política. Cuando fue escrito y publicado el fascismo estaba en su esplendor; fuera el que fuera el desenlace de la guerra, nadie podía dudar de sus consecuencias planetarias [...] La guerra era una interrupción violenta de otro conflicto no resuelto: ¿de qué modo puede establecerse un orden sin la abolición completa de la libertad? ¿se puede conciliar la libre determinación de los individuos con una regulación razonable de lo social? Oblicuamente, «La lotería de Babilonia» rodea estas preguntas» (126, 129). Para una

mundo, la postulación de mundos que puede leerse en «El Aleph» y en otros cuentos y ensayos puede pensarse como una manera de delimitar el campo de intervención estético-cultural de Borges que, desde ese momento, ya no será local, ni siquiera parcialmente local, sino un espacio siempre y definitivamente mundial y determinado por un universalismo *personal*. Para corroborarlo, basta mirar los índices de *Otras inquisiciones* (1952), *El hacedor* (1960), *El otro y el mismo* y *Elogio de la sombra* (1969), que salvo un puñado de ensayos o poemas residuales que vuelven sobre hipótesis acerca del *Martín Fierro* y el siglo XIX argentino que Borges ya había articulado en los años 30 y 40, interpelan la biblioteca personal que desde entonces identificamos con el universo borgeano.

De esta experiencia de militancia humanista y antinacionalista, surgen tres ensayos que Borges escribirá durante 1951 –*annus mirabilis* de la universalidad borgeana– que sistematizarán esta transición de una noción más o menos vaga y abstracta de lo universal como negación de las marcas particulares de una formación estética y cultural, a lo universal como el espacio específico (digamos, una biblioteca borgeana), al interior del que se producen textos que resultan de la interrelación y el saqueo de redes mundiales de traducción, reescritura y afiliación. El complejo discursivo que llamo *la biblioteca* –siempre una formación contingente– es la figura paradigmática que delinea la forma que Borges le da a la literatura mundial en la que su escritura se inscribe y es inscripta a partir de la década del 50.

«La esfera de Pascal» (publicado en *La Nación* el 14 de enero de 1951), «Kafka y sus precursores» (*La Nación*, 19 de agosto de 1951) y el ya citado «El escritor argentino y la tradición» (publicado recién en 1953, dos años después de su presentación como conferencia) articulan una serie de pronunciamientos normativos sobre las determinaciones universales del sentido estético y cultural de la escritura de Borges toda, de manera prospectiva pero también retrospectiva<sup>11</sup>. Borges comienza «La esfera de Pascal» diciendo

---

excelente lectura de la transición de la militancia antinazi al antiperonismo en Borges, ver LOUIS (2007).

11. En 1953 Borges organiza, por pedido de Emecé, sus primeras obras (hasta el momento) completas. En ese momento, y en esa intervención sobre su obra publicada, en lo que muestra y lo que esconde, puede verse la determinación universalista retrospectiva cuya sistematización se vuelve aparente a partir de 1951. Por un lado, Borges excluye de esas obras completas sus tres libros de ensayos criollistas de la década del 20. No sólo los borra, sino que ordena que jamás sean reeditados –un mandato que su viuda, María Kodama, desobedecerá a partir de 1993, siete años después de su muerte–. Por otro lado, para esa primera edición de sus obras completas, Borges decide ubicar «El escritor argentino y la tradición», el ensayo programático y paradigmático de una propuesta de cosmopolitismo antinacionalista que Borges había escrito en 1951, en *Discusión*, publicado originalmente en

que «Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas» y termina con la reescritura sutil de ese enunciado: «Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas» (636, 638) –y en esa transición se puede leer, como en «El Aleph», el esfuerzo de especificación de lo universal, la afirmación de la necesidad de su localización y apropiación desde configuraciones simbólicas concretas, particulares (por ejemplo, desde el sur antiguo de la ciudad de Buenos Aires, desde el sótano de una casa ubicada en la avenida Juan de Garay)–.

Pero es en «Kafka y sus precursores» donde puede leerse una hipótesis fuerte sobre la literatura mundial como un sistema de relaciones en el que sentido, valor e identidad no están determinados por una estructura universal que contiene la totalidad de las relaciones posibles, sino por las intervenciones creativas de cada escritor sobre las literaturas del mundo que producen, en su original radicalidad, una estructura relacional siempre mundial y siempre contingente. La literatura de Kafka, su emergencia, reorganiza el espacio de la literatura mundial, lo reinventa y reorganiza, y produce sentidos radicalmente nuevos en las obras de Zenón de Elea, Han Yu, Kierkegaard, Browning, León Bloy y Lord Dunsany: «El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro» (712). Que un autor, una configuración textual, *crea* precursores (cuya nueva identidad estaría marcada por «la idiosincrasia de Kafka», porque «si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos [...] no existiría», 711) supone producir las redes de significación en las que ese autor se inscribe para que su texto adquiera un sentido, ahora determinado por contextos mundiales, horizontes de significación que trascienden por mucho cualquier forma de pertenencia local.

Y de algún modo, éste es el núcleo programático y prescriptivo de «El escritor argentino y la tradición», que Borges escribirá en los meses que siguieron a la publicación de «Kafka y sus precursores»: la indeterminación de toda literatura respecto de su contexto de producción nacional, la idea de que cualquier creencia en una pertenencia local es producto de la superstición, y la afirmación de que toda literatura –y en particular las marginales– deriva su sentido de formas universales de significación a las que Borges llama «cultura occidental», y que nosotros reconocemos como el

---

1932, y que cumple la función en este volumen de presentar a Borges no sólo como poeta, sino como ensayista y crítico literario y cultural. Así, «El escritor argentino y la tradición» que es en realidad un texto de madurez, aparece artificialmente como *archê* y *telos* de la escritura borgeana.

despliegue mundial de las operaciones propias de la modernidad estética (Siskind 2007)<sup>12</sup>.

Si durante la década del 40, y con particular énfasis en 1951, Borges sistematiza la idea del mundo-biblioteca como horizonte universal sobre el que se recorta una literatura mundial concebida como espacio de significación que adquiere la forma de los intercambios, traducciones, reescrituras, apropiaciones y dislocaciones particulares que cada texto sea capaz de imaginar y llevar a cabo, en esta última sección me gustaría darle un contenido concreto (entre otros posibles) al modo en el que Borges mismo construye estos circuitos. Entre todas estas operaciones, quisiera concentrarme sobre la reescritura como procedimiento de afiliación estético-cultural que funda mundos contingentes en cada una de sus intervenciones. Puntualmente, en este caso, me interesa la relación de Borges con la literatura escrita en inglés, no sólo porque el estatuto privilegiado que esta tradición tiene para Borges, sino, sobre todo, por su concepción de lo inglés –y luego, la tradición sajona, en sus vertientes anglo y germánica– como pura exterioridad respecto de cualquier concepción local/nacional del fenómeno literario. La elección del significante británico no sólo le permitía a Borges una ruptura radical con los ecos poéticos del modernismo, sino también darse un espacio marcadamente diferenciado al interior de la élite cultural porteña<sup>13</sup>. Por eso, por la decisión de inscribirse en un espacio cultural teñido de exterioridad y extranjería, Borges rescató, dentro de la literatura inglesa, una tradición de *outsiders* y escritores menores. Mucho se ha escrito sobre la creación de Borges *à la* «Kafka y sus precursores» de Stevenson, De Quincey, Chesterton, Wells y Kipling, sin embargo, poco, casi nada, sobre su relación con la narrativa de Joseph Conrad –emblemático *outsider* de la literatura inglesa, que con sus cambios de lengua (del polaco y el ruso al francés, y del intento de escribir en francés al inglés) le puso el cuerpo y la

12. Sobre el final del ensayo, Borges afirma que «nuestra tradición es toda la cultura occidental» (272), y luego, en el último párrafo, «Nuestro patrimonio es el universo» (274). Buena parte de la política cosmopolita del ensayo de Borges se juega en ese desplazamiento entre «toda la cultura occidental» y «el universo», y entre «tradición» y «patrimonio». Para un análisis de estos corrimientos, ver SISKIND, 2007.

13. «Frente a una tradición como la argentina, caracterizada por su inclinación hispánica o francófila, Borges introdujo la variable inglesa y defendió el uso de los géneros, el entretenimiento como criterio de lectura, la composición por sobre el azar (postulado por los surrealistas a quienes desdénaba). Todas estas virtudes, las había encontrado, según afirmaba él mismo, en los escritores anglosajones» (Aguilar 2011).

escritura, en la mejor tradición de la modernidad literaria, a la pertenencia cultural como forma de la crisis<sup>14</sup>.

\* \* \*

A tono con la definición de Damrosch que delimita la especificidad de la literatura mundial frente a las literaturas nacionales («all literary works that circulate beyond their culture of origin»), para Borges la literatura mundial está hecha, no de grandes clásicos (prefería los textos menores y marginales), sino de circuitos de traducción y reescritura –modalidades de intervención en la biblioteca de la literatura mundial que resultan centrales en la estética borgeana–. Borges hubiese podido apropiarse de la idea de Michel Lafon (1990) sobre la reescritura: «Tel est l'être de l'homme des lettres: condamné, puisqu'il est tout écrit, à tout écrire, à tout s'écrire, toujours» (34). Para Borges la tarea estético-intelectual privilegiada es la lectura, y la escritura no es más que una de sus funciones más intensas. Si en «Las versiones homéricas» afirma que «el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al *cansancio*» todo texto es potencialmente *reescribible*, la idea del original desaparece como consecuencia de su definitiva desestabilización, y cada discurso lleva las marcas de la red de lecturas, traducciones, apropiaciones y reescrituras que lo constituyen, a la vez que dan forma a un espacio literario conformado no por islas, sino por cadenas textuales. En otras palabras, la reescritura es la mediación que produce el espacio de la literatura mundial borgeana como totalidad contingente.

Dos cuentos de Borges, «La otra muerte» (publicado en *La Nación* el 9 de enero de 1949, y luego incluido en *El Aleph*) y «Guayaquil» (que apareció en la revista de actualidad *Periscopio* el 4 de agosto de 1970, y luego en *El informe de Brodie*, 1974), reescriben dos novelas de Conrad, *Lord Jim* (1900) y *Nostromo* (1904) –dos de los textos favoritos de Borges, a quien no le resultaba atractivo el tecnicismo narrativo de *Heart of Darkness* (1899)–, y en estos desplazamientos y reinscripciones del texto conradiano en nuevos contextos históricos y culturales se puede leer la trama de la fundación de

14. Más allá de los muchos ensayos, las citas veladas y referencias que se pueden encontrar en Borges, hay dos libros fundamentales para pensar esta relación. Por un lado, Sylvia MOLLOY (1979) dedica muchas páginas de su fundacional *Las letras de Borges* a la minorización de sus referentes literarios ingleses, y en particular a la estrategia del acercamiento oblicuo a esta tradición; por otro, Daniel BALDERSTON (1985) escribió el estudio definitivo sobre este tema en *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*.

un mundo que se vuelve visible, precisamente, en las huellas de los desplazamientos de narrativas y formas estéticas<sup>15</sup>.

Aunque más velados que en los casos de Chesterton, Stevenson, Wells o Kipling, no son pocas las alusiones a la narrativa de Conrad que se cue-  
lan en las obras de Borges<sup>16</sup>. En *Introducción a la literatura inglesa* (escrita  
junto con M. E. Vázquez), Borges subraya que lo que le interesa de *Lord  
Jim* es «la obsesión del honor y la vergüenza de haber sido cobarde» (849).  
Inmediatamente luego de referir el nudo argumental de su novela conra-  
diana favorita, se refiere a *Chance*: «En *Azar*, de 1913, emplea un procedi-  
miento curioso: dos personas han conocido a una tercera y van reconstru-  
yendo, a veces sin mayor certidumbre, la vida de esta última» (849). Las dos  
descripciones argumentales –separadas sólo por un punto y aparte, aunque  
entre las novelas exista un hiato de 13 años– dan cuenta del argumento de  
«La otra muerte»: la pretensión de corregir las cobardías del pasado, y la re-  
copilación de recuerdos fragmentarios a cargo de un trío de personajes que  
apenas conoció al protagonista del cuento, Pedro Damián. Es fácil entender  
el interés de Borges por *Lord Jim*, que se le presenta como la estructura  
del argumento arquetípico de los temas que lo obsesionan: el coraje, la

15. Una aclaración que, por obvia, no es menos necesaria: no todas las reescrituras  
de Borges trazan trayectorias mundiales. Una afirmación de este tipo obviaría la intensidad  
particularista de la interpelación de la tradición de la literatura gauchesca. «Borges, dijo  
Renzi, es un escritor del siglo XIX. El mejor escritor argentino del siglo XIX: el hecho de que  
Ricardo PIGLIA (1980) hace que el personaje que es su *alter ego* en *Respiración artificial*  
subraye la pertenencia de Borges al siglo XIX es sintomático del modo en el que la crítica  
argentina se ha centrado en las reescrituras de Borges de la gauchesca, y en particular del  
Martín Fierro, «un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9: 22), pues es  
capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones» («Biografía de Tadeo Isidoro  
Cruz» 561) –*cf.* «El fin» y «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1974)». Pero si en efecto,  
Borges identifica en la gauchesca el momento fundacional de una intervención estética rio-  
platense, sus reescrituras mundiales dan la medida del ancho universo que Borges considera  
propio, más allá del Plata.

16. Un recorrido por las *Obras completas* de Borges me deparó las siguientes mencio-  
nes y referencias. Un poema, «Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad» en *Luna de  
enfrente*; una referencia a *Lord Jim*, en «El inmortal»: «El cuatro de octubre de 1921, el *Patna*,  
que me conducía a Bombay, tuvo que fondear en un puerto de la costa eritrea» (542). La  
mención incurre en un anacronismo (el viaje del *Patna* real o ficcional sucedió entre 1870 y  
1885) y en una alteración en el recorrido del *Patna* que iba desde India hacia el Mar Rojo,  
hacia la península arábiga (en Bombay tuvo lugar el juicio a Jim): ambas operaciones, de  
más está decirlo, son paradigmáticamente borgeanas. Dos menciones a Conrad en el ensayo  
«Magias parciales del Quijote» (667), y, por último, el breve párrafo en su *Introducción a la  
literatura inglesa* (que escribió con M. E. Vázquez), un homenaje vacío de contenido crítico,  
ironías, guiños o revelaciones.

cobardía y la traición. A pesar de que la crítica haya ignorado por completo la relación de reescritura y reinscripción de *Lord Jim* por parte de «La otra muerte» (que fue publicado en *La Nación* con el título, significativamente diferente, de «La redención»), el propio cuento subraya esta afiliación, y resignificación, una vez más, *à la Kafka*: «En vano me repetí que un hombre acosado por un acto de cobardía es más complejo y más interesante que un hombre meramente animoso. El gaucho Martín Fierro, pensé, es menos memorable que Lord Jim o Razumov» (572)<sup>17</sup>.

*Lord Jim* cuenta la historia de un joven oficial de la British Merchant Navy que, con no más de veintitrés años, se embarca como piloto del Patna, un barco desvencijado que transporta setecientos peregrinos, «human cargo» (13), de India a Arabia Saudita. A bordo no hay más que siete botes y no todos en óptimas condiciones en caso de accidente. La tragedia, el naufragio, efectivamente sucede, y la tripulación de oficiales europeos abandona la nave. Jim, preso de sus dilemas morales, se suma al grupo en el último instante de la huida: salta al mar para salvar su vida. Poco después se sabrá que el Patna no se hundió, que continuó su viaje a la deriva y que fue rescatado por un barco francés. Luego de ser juzgado, por el delito de cobardía y traición, por romper su juramento y haber abandonado su barco y a su *cargamento*, Jim vivirá el resto de su vida tratando de redimir su culpa y su pasado. Años más tarde, se coloca al frente de la resistencia de una población indígena de la isla de Patusan, en Borneo, que es atacada por una banda de piratas. Como un señor feudal al que los habitantes de la aldea llaman *Tuan Jim* (*Lord Jim*), organiza la defensa pero no logra evitar la masacre y el saqueo, aunque esta vez su fracaso tendrá ribetes martirológicos, y su ejecución logra, finalmente, redimir, borrar, reescribir su cobardía juvenil.

Si «la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas» («La esfera de Pascal», 638), «La otra muerte» puede leerse como la entonación criolla de la exoticista aventura colonial y orientalista de Jim, reescrita en el contexto de la guerra civil uruguaya entre Blancos y Colorados, de la posición *interseccional* de Entre Ríos entre Argentina y su *oriente* uruguayo, y de la batalla sobre la ladera de una cuchilla<sup>18</sup>. Para

17. Razumov es uno de los protagonistas de otra novela de CONRAD, *Under Western Eyes* (1911), sobre un fallido intento revolucionario en la Rusia zarista de finales del siglo XIX.

18. Parfraseando a Sylvia MOLLOY (1979), diría que «La otra muerte» produce una «entonación desviada» de *Lord Jim*. En *Las letras de borges*, Molloy lee «La otra muerte» junto con «El milagro secreto» y «Tema del traidor y del héroe», como cuentos en los que la muerte es el resultado de una mala lectura, una lectura desviada, corrida, en el contexto de una operación textual que igualaría vida y escritura/lectura (62-68).

reconocer esta operación, basta repasar el argumento del cuento de Borges. En 1946, el narrador recibe la noticia de la muerte de Damián, un peón rural entrerriano a quien había conocido brevemente, que había luchado con el ejército blanco en la batalla de Masoller de 1904, donde la victoria de los colorados cerraría casi un siglo de guerra civil en Uruguay. Algunos meses más tarde, en Montevideo, un coronel de esas viejas batallas le cuenta al narrador que Damián se había acobardado «cuando los ejércitos se enfrentaron y empezó el cañoneo y cada hombre sintió que cinco mil hombres se habían coaligado para matarlo» (572). Pero algunas semanas más tarde, en una reunión en Paysandú otro veterano de Masollers le dijo que el entrerriano había muerto «como querría morir cualquier hombre» (572). El narrador, empeñado en escribir un cuento fantástico alrededor de la muerte de Damián en el campo de batalla de Masollers, ensaya diferentes hipótesis, finalmente, leyendo *De Omnipotentia* de Pier Damiani que sostiene «que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue» (574), entendió

la trágica historia de don Pedro Damián. La adivino así. Damián se portó como un cobarde en el campo de Masoller, y dedicó la vida a corregir esa bochornosa flaqueza... Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla. Durante cuarenta años la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo, en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño. En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904 (574).

Si Sarlo detectaba en *Historia universal de la infamia* un «acriollamiento de ficciones norteamericanas, orientales, europeas», en el que el acento es de particularización de la universalidad putativa de las ficciones culturales que son apropiadas, el efecto que produce «La otra muerte» sería el contrario, y se produce en función de dos operaciones textuales. Primero, la universalización de las ficciones de la zona de frontera del río Uruguay se produce a partir de la exploración del potencial imaginario de núcleos ético-narrativos que Borges entiende comunes al patrimonio de las literaturas del mundo. Segundo, en función del modo en el que Borges interviene e interrumpe la historia criolla de la pampa transnacional con su biblioteca universal: la *Commedia* lo lleva al tratado religioso de Pier Damiani, que a su vez le permite diseñar (tercero) la solución fantástica al enigma que

plantean las versiones sobre la muerte de Pedro Damián que –Borges confiesa– se trata de un mero artificio<sup>19</sup>.

Es importante detenerse sobre este elemento fantástico que está ausente en *Lord Jim*. Porque si en Borges Damián consigue una muerte digna en un delirio cuyo estatuto de realidad depende de la intervención divina, en la novela de Conrad, el imaginario de la redención está determinado por el contexto colonial que lo condiciona y a la vez lo vuelve posible, para darle forma a la relación paternalista que Jim establece con los nativos de Patusan para recuperar el honor perdido en el Patna. Borges mismo subraya que «Joseph Conrad pudo escribir que excluía de su obra lo sobrenatural, porque admitirlo parecía negar que lo cotidiano fuera maravilloso» («Magias parciales del Quijote», 667), y su cuento restituye la dimensión fantástica a la serie de dislocaciones geoculturales, ideológicas y genéricas que su reescritura opera. Si las relaciones sociales coloniales son la condición de posibilidad para que Jim intente reescribir su pasado de cobardía, la biblioteca universal de Borges le permite a Pedro Damián –que murió en 1946, la muerte que hubiese querido morir en 1904– reescribir la materialidad y la significación de esa muerte.

La prueba de la naturaleza simbólica de la redención de Jim y el estatuto material de la de Damián debe buscarse en sus consecuencias: mientras la muerte de Jim produce una reivindicación individual de su figura de líder (por parte de Stein, de Marlow y de los habitantes de Patusan), la muerte de Damián, su *otra muerte*, efectiva y materialmente modifica los sucesos del pasado, presente y futuro, crea «dos historias universales», porque «modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas» (575). Esto es: la biblioteca borgeana interviene en el infinito horizonte de la historia universal, para inscribir en ella la serie Jim/Damián, y así bifurcarla, segmentarla, particularizarla, volverla historia propia, propia y universal.

\* \* \*

Si para leer la reescritura de *Lord Jim* en «La otra muerte» es necesario rastrear pistas veladas que se vuelven evidentes sólo para quien puede verlas, en «Guayaquil» la reescritura de *Nostromo* es, a un tiempo, más transparente, más radical y más programática, porque presupone una hipótesis

19. «Sospecho que en mi relato hay falsos recuerdos. Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani» (575).

fuerte sobre el modo en el que los textos conviven, se fusionan y resignifican en el espacio mundial que comparten.

«Guayaquil» reescribe el duelo *de voluntades* (según la *schopenbaueriana* historiografía del cuento) sostenido por San Martín y Bolívar en la famosa reunión de Guayaquil, pero ahora, en una casa de la calle Chile, en Buenos Aires, entre dos historiadores: Zimmermann –judío, sobreviviente de purgas nazis orquestadas por el propio Heidegger– y el criollo-patricio, que oficia de narrador. Lo que disputan es viajar a Sulaco, a leer, transcribir y traer de vuelta para su publicación, una carta de Bolívar del 13 de agosto de 1822 (donde supuestamente se revelan detalles más o menos apócrifos sobre su encuentro con San Martín) rescatada del archivo del doctor Avellanos por su nieto<sup>20</sup>. Hasta aquí, el cuento puede ser leído en relación a los clichés borgeanos del duelo (intelectual, físico) o de la predeterminación del destino sobre la vida de los hombres (Zimmermann, el judío errante, habría estado condenado a desplazarse a «aquella república del Caribe», 1062). Sin embargo, como todo cuento de Borges, el texto desestabiliza estas lecturas a través del entrecruzamiento de su argumento con la sofisticada y compleja construcción de la geografía ficcional que despliega la novela de Conrad.

«La cumbre del [volcán] Higuerota», «las aguas del Golfo Plácido», «Sulaco, capital del estado Occidental», «el doctor Avellanos» y su obra *Historia de cincuenta años de desgobierno* (1062): todos estos accidentes geográficos, personajes y elementos incorporados por Borges a la trama de «Guayaquil» pertenecen al mundo ficcional de *Nostromo*, una novela que traslada los conflictos del encuentro imperialista desde territorios coloniales más convencionales como África o Asia al Caribe sudamericano, y plantea una original construcción espacial para dar cuenta de la especificidad histórica de la condición colonial de América Latina<sup>21</sup>. Y como si Borges se sintiera inseguro respecto de la capacidad de sus lectores de reconocer la fusión de su cuento con *Nostromo*, el cuento pone de manifiesto su artificio: «Acaso no se puede hablar de aquella república del Caribe sin reflejar, siquiera de lejos, el estilo monumental de su historiador más famoso, el capitán José

20. Daniel BALDERSTON (1993) y Alicia BORINSKY (1993) proponen inteligentes y exhaustivas lecturas de este cuento, en función de núcleos históricos y teóricos de los que aquí no me ocuparé.

21. Ver SISKIND (2001). Por otra parte, es interesante apuntar que de la lectura de la especificidad histórica de la construcción espacial sudamericana de Conrad se deriva una matriz narrativa para dar cuenta del espacio sudamericano, cuya operatividad puede rastrearse en la literatura latinoamericana del siglo XX, particularmente en *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez y en este cuento de Borges.

Korzeniovski» (1062). José Korzeniovski no es un personaje de *Nostramo* sino una reescritura del nombre del propio Conrad: Józef Teodor Konrad Nalecz Korseniowski es quien nació en la Polonia anexada a Rusia en 1857; Joseph Conrad, en 1895 con la publicación de su primera novela, *Almayer's Folly*. No es extraño que el cuento nombre a Conrad como «el historiador más famoso» de «aquella república del Caribe»: *Nostramo* funda una geografía imaginaria formada con elementos históricos y geográficos reales, referenciales, y en este sentido, la novela de Conrad puede ser leída como la minuciosa reconstrucción histórica de un país ficcional<sup>22</sup>. Además, el narrador es un historiador que, a diferencia de Zimmermann, está demasiado arraigado en el mundo patricio (predicado al que el cuento vuelve insistentemente) como para poder leer la artificialidad de la geografía caribeña a la que querría poder viajar.

En mis primeros intentos por establecer la relación entre «Guayaquil» y *Nostramo* creí entender que la geografía ficcional de la novela de Conrad funcionaba como un mero marco para el argumento del cuento de Borges, como un sofisticado contexto para el duelo de los historiadores. Pero luego noté que la relación era más intensa, más radical. La geografía y los personajes conradianos del cuento de Borges están indisolublemente entretejidos, no sólo en el duelo de los dos historiadores, sino también en el mitologizado episodio histórico de la reunión cumbre, en Guayaquil, de los dos libertadores de América. «Guayaquil» es, entonces, el texto/tapiz resultante del entramado de la historia (San Martín y Bolívar) y la ficción reduplicada, de Conrad a Borges<sup>23</sup>.

«Se perdió como el agua en el agua» (574): la cita pertenece a «La otra muerte», pero creo que define de manera impecable el tipo de reescritura

22. «Sulaco and the surrounding province are drawn from two important port cities of the northern part of South America, Santa Marta (Colombia) and Guayaquil (Ecuador). Higueroa is a combination of Chimborazo, the highest mountain in Ecuador, and the Sierra Nevada de Santa Marta, while the country is described in terms that suggest both Colombia and Ecuador» (Daniel BALDERSTON 1993, 128).

23. BALDERSTON (1993) se tomó el trabajo de encontrar el exacto punto histórico en el que las construcciones ficcionales de Conrad y Borges se entrecruzan: «The historical event narrated in the novel—the separation of the “Occidental Province” (Sulaco) from Costaguana—is based on the separation of Ecuador from “Gran Colombia” in 1830, the rumblings of which were already being felt in 1822, when the intellectuals of Quito and Guayaquil tried to take advantage of the chaos of the end of the independence struggle by carving out an independent state for themselves between the larger states dominated by the great figures of the two libertators. Indeed many of the accounts coincide in finding the immediate cause of the Guayaquil meeting in the anxiety the two libertators experienced because of these early stirrings of Ecuadoran independence» (128).

que «Guayaquil» opera sobre *Nostromo*. Los materiales narrativos de *Nostromo* se disuelven en la narrativa de Borges «como el agua en el agua», como si se tratara de dos fuerzas provenientes de campos opuestos que se encuentran y funden en el espacio imaginario y contingente en el que el desplazamiento de *Nostromo* produce un mundo —un mundo de libros, literaturas y tramas, cuyos límites contingentes emergen en el momento de la reescritura, la traducción y el desplazamiento—.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo M. «¿Por qué Borges es nuestro único clásico universal». *Clarín, Ñ. Revista de Cultura*, 14 de junio de 2011.
- BALDERSTON, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- *Out of context. Historical reference and the representation of reality in Borges*. Durham: Duke University Press, 1993.
- BASTOS, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*. Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)». En *El Aleph. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- «El acercamiento a Almotásim». En *Historia de la eternidad. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- «El Aleph». En *El Aleph. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- «El escritor argentino y la tradición». En *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- «El fin». En *Ficciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- *Evaristo Carriego. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- «Guayaquil». En *El informe de Brodie. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- «Historia del guerrero y la cautiva». En *El Aleph. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- *Historia universal de la infamia. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- *Introducción a la literatura inglesa. Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979.
- «Kafka y sus precursores». En *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- «La biblioteca de Babel». En *Ficciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- «La esfera de Pascal». En *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- «La otra muerte». En *El Aleph. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- «Las versiones homéricas». En *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

- «Magias parciales del Quijote». En *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». En *Ficciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- «El Fausto criollo». En *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- «La tierra cárdena». En *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- «El tamaño de mi esperanza». En *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- «La pampa y el suburbio son dioses». En *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- «Postdata». En *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- BORINSKY, Alicia. *Theoretical Fables: The pedagogical dream in contemporary Latin American fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.
- CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- COLÁS, Santiago. «The Difference that Time Makes: Hopelessness and Potency in Borges's "El Aleph"». En EGGINTON, William E. y David E. JOHNSON. *Thinking with Borges*. Aurora, Co.: The Davies Group, 2009.
- CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. A Romance. New York: McClure, Phillips and Co., 1900.
- *Nostramo*. A tale of seaboard. London: Penguin, 1975.
- *Heart of darkness*. London and New York: Penguin, 1991.
- *Almayer's folly. A story of an Eastern river*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- *Under Western eyes*. London: Penguin, 1996.
- DAMROSCH, David. *What is World Literature?* Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003.
- DE MAN, Paul. «A modern master». *NYRB*, 19 de noviembre de 1964.
- LAFON, Michel. *Borges et la réécriture*. Paris: Seuil, 1990.
- LOUIS, Annick. *Borges ante el fascismo*. Oxford, Bern and New York: Peter Lang, 2007.
- MOLLOY, Sylvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- MORETTI, Franco. «Conjectures on World Literature». *New Left Review*, 2000 (Jan.-Feb.), 1, pp. 54-68.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *On the Genealogy of Morals. Ecce Homo*. Trans. Walter Kaufman and R. J. Hollingdale. New York: Vintage Books, 1989.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.
- SAID, Edward E. *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press, 1985.
- *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1993.
- SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio M. (ed.). *América Latina en la literatura mundial*. Pittsburgh: IIII, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- «Un ultraísta en Buenos Aires». *Letras libres*, agosto de 1999.

- SISKIND, Mariano. «Images of South America in some texts of Joseph Conrad». *Conradiana*, 2001 (Summer), 33.2, pp. 49-58.
- «El cosmopolitismo como problema político: Borges y el desafío de la modernidad». *Variaciones Borges*, 2007 (octubre), vol. 24, pp. 75-92.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. «Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching». *Diacritics*, 2002 (Autumn-Winter), 32.3-4, pp. 17-31.
- STEINER, George. «Tigers in the Mirror». *The New Yorker*, June 20, 1970.
- ZERILLI, Linda M. G. «The Universalism Which is Not One». *Diacritics*, 1998 (Summer), 28.2, pp. 3-20.