

BORGES O LA LECTURA COMO BIOGRAFÍA

*Francisco García Jurado**

BORGES, OR READING AS BIOGRAPHY

RESUMEN: Este artículo se ocupa de la publicación de la Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, su contexto dentro del auge de la llamada “cultura espectáculo”, sus “precursores” fundamentales (Schwob, Machen, Plinio, Solino, Eliano) y la relación con autores contemporáneos, como el argentino Julio Cortázar o el mexicano Juan José Arreola. Asimismo, se comenta la particular recreación poética borgiana de algunos pasajes de Virgilio, como la hipálage del libro VI de la *Eneida*. El objetivo es comprender los mecanismos literarios de los que se vale Borges como lector de los autores que ha elegido como “precursores”.

PALABRAS CLAVE: Cuento, “cultura espectáculo”, literatura hispanoamericana, poesía, precursores literarios.

ABSTRACT: This paper deals with the publication of the Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, its context within the so called “spectacle society”, its “predecessors” (Schwob, Machen, Pliny, Solinus, Aelianus) and its relationship with other contemporary writers, such as the Argentinian Julio Cortázar or the Mexican Juan José Arreola. In addition, it comments on the specific poetical recreation made by Borges on some Virgilian verses, such as the hypallage from the book VI of the *Aeneid*. The goal is to understand the literary devices Borges uses as a reader of the authors chosen as his “predecessors”.

KEYWORDS: Hispanic American Literature, literary predecessors, poetry, short story, “spectacle society”.

RECEPCIÓN: 25 de marzo de 2021.

ACEPTACIÓN: 10 de diciembre de 2021.

DOI: 10.5347/01856383.0142.000305343

*Universidad Complutense de Madrid.

BORGES O LA LECTURA COMO BIOGRAFÍA*

Una biblioteca en los quioscos de prensa

140

Borges expresaba a menudo en sus concisas semblanzas biográficas cierto descreimiento de los datos externos que enmarcan nuestra vida. Las fechas de nacimiento y defunción o los lugares donde tuvieron lugar tales hechos no dejan de ser más que meras circunstancias frente a otros aspectos más profundos que constituyen realmente nuestra propia historia interna.

*El presente trabajo se adscribe al proyecto de investigación FFI2017-83894-P, “Diccionario hispánico de la tradición clásica (DHTC)” (2018-2020), con sede en la Universidad Complutense de Madrid y financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Dos de las entradas de este diccionario están dedicadas significativamente a Jorge Luis Borges e Italo Calvino.

No obstante, la trayectoria vital del mismo Borges también ha quedado definida entre el 24 de agosto de 1899 y el 14 de junio de 1986, y tales fechas quedan ligadas a dos ciudades que fueron mudos testigos de su llegada al mundo y su consiguiente partida: Buenos Aires y Ginebra. Algunos pudimos ser testigos de los años finales de Borges, cuando se produjo la ya imparable canonización de un autor diferente a todos los demás que conocíamos. Formo parte de la generación que aún coincidió en el tiempo con este último Borges, de manera particular, con el autor de obras de madurez como *Los conjurados* (1985), cuya primera edición española, recién salida de la prensa, pude ver expuesta en el escaparate de una librería cercana

a mi casa, en un pueblo de la Comunidad de Madrid. Mi generación se caracteriza, asimismo, por haber encontrado a Borges en los manuales del bachillerato, así como por haberlo escuchado en la televisión en las dos entrevistas que concedió a Joaquín Soler Serrano en su mítico programa “A fondo”, primero en blanco y negro, el año de 1976, y luego a todo color, ya en 1980. La segunda entrevista tuvo lugar tras la concesión del premio Cervantes, compartido con el poeta Gerardo Diego. Aquel Borges ya comenzaba a interpretar conscientemente el singular personaje que lo haría reconocible incluso por parte de quienes jamás habían sido ni llegarían a ser sus lectores.

Es inevitable que esta generación a la que pertenezco recuerde ya con cierta nostalgia la época en la que se desarrollaron estos años finales de Borges. Nos encontrábamos a mediados de los prodigiosos años de la década de 1980, una época caracterizada, entre otras cosas, por un peligroso coqueteo entre lo que consideramos la “alta cultura” y aquellas manifestaciones artísticas que se vinculan, más bien, con el espectáculo y la llamada “cultura de masas”. Ciertos escritores, como Umberto Eco o el propio Borges, no dejaban de caminar algunas veces por esa suerte de cuerda floja de la “cultura espectáculo”. En septiembre

de 1985 falleció cerca de Siena el escritor y ensayista italiano Italo Calvino, tan ligado a Borges por muchas razones y, entre otras cosas, por un concepto absolutamente creativo de la lectura. En de 1991 se publicó, póstumamente, una feliz compilación de los ensayos de Calvino sobre sus diversas lecturas con el título de *Perché leggere i classici*. Este libro nos iba a brindar un excelente ejercicio de canon personal y la posibilidad de acercarnos a un autor en calidad de lector de otros libros. La idea del autor-lector es igualmente reconocible en Borges, y quizá no haya otro lugar como la reunión de prólogos recogidos bajo el título de *Biblioteca personal* donde se plasme a la perfección un canon no solo parecido, sino incluso más amplio, que el que leemos en Calvino. Ahora, ya con la distancia del tiempo pasado, sabemos que aquellas recopilaciones no fueron azarosas, sino que, muy al contrario, respondieron a claves culturales precisas que explican su conformación.

El libro de recopilación de prólogos que conocemos como *Biblioteca personal* tuvo una historia particular, en cierto sentido fetichista, que ya solo ciertos lectores son capaces de reconocer. Este volumen abre la colección Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, una colección de volúmenes destinada a venderse en los quioscos de prensa. Que un escritor, en principio, para

pocos, convertido en universal gracias al mundo intelectual francés, terminara siendo, en calidad de lector, el reclamo para una colección relativamente popular tiene mucho de ese fenómeno de “cultura espectáculo” tan propio de aquella década de 1980. Creada sobre la misma idea de su más elitista hermana mayor, la Biblioteca de Babel, cuyos coloridos y artísticos tomos había publicado la editorial Siruela, la Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, publicada por la editorial Hyspamérica, quería ofrecer una selección de los propios libros que conformaban la biblioteca de Borges, como si de un paseo ideal por sus lecturas más selectas se tratara. Inicialmente, la colección iba a estar formada por cien obras. Comenzó a publicarse en Argentina en 1985, es decir, el año previo a la muerte de Borges, circunstancia que redujo el número de obras seleccionadas a 64. Tiempo después de la muerte del autor, en 1987, la colección también se difundió en España por medio de ediciones Orbis, que había adquirido los derechos de publicación para este otro lado del Atlántico. Sigue resultando conmovedor leer el texto inicial que daba unidad a toda la colección, dado que aparecía al comienzo de cada volumen junto al frontispicio con la imagen de Borges. Leamos las primeras líneas:

Alo largo del tiempo, nuestra memoria va formando una biblioteca dispar,

hecha de libros, o de páginas, cuya lectura fue una dicha para nosotros y que nos gustaría compartir. Los textos de esa íntima biblioteca no son forzosamente famosos. La razón es clara. Los profesores, que son quienes dispensan la fama, se interesan menos en la belleza que en los vaivenes y en las fechas de la literatura y en el prolijo análisis de libros que se han escrito para ese análisis, no para el goce del lector.¹

Ya se entreveía claramente en estas líneas iniciales y programáticas la feliz idea recopilatoria que daba lugar a la variada colección: una selección personal, motivada no tanto por criterios propios de la historiografía o la crítica literaria, como por la propia relación vital con los libros, al margen de su fama e, incluso, de su estricto carácter literario. De manera implícita, la apelación a la belleza por parte de Borges nos situaba en una dimensión lectora más cercana a presupuestos epicúreos que estoicos, así como más afín a la estética de la expresión de Croce que al positivismo literario de quienes el mismo Borges denominaba, no sin ironía, “los profesores”.

De esta forma, y sin que podamos dejar de pensar en la biblioteca configurada por Calvino al hilo de sus ensayos compilados en el ya citado

¹Jorge Luis Borges, *Obras completas* (Barcelona: Emecé, 1996), iv, 449.

Perché leggere i classici, la Biblioteca Personal Jorge Luis Borges se presentó como muestra de un Borges lector, quien también, un poco más adelante, nos regaló una célebre frase: “Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir, yo me jacto de aquellos que me fue dado leer”. Aquel Borges crepuscular y viajero, el Borges de *Los conjurados* o de *Atlas*, es también el intenso lector que ahora, entre sus viajes y conferencias, iba redactando pulcros y precisos prólogos para develarnos algunas de sus claves literarias, gracias a esta singular colección literaria.

A mí, como era esperable, me correspondió saber del lanzamiento de aquella colección en España durante el otoño de 1987, transcurrido algo más de un año desde la muerte de Borges en Ginebra. Para entonces, Borges ya no era tan solo un icono reconocible de escritor, sino un mito vivo que se había granjeado su pase a la eternidad. Al anunciarse la lista de volúmenes de aquella colección, no tuve conciencia de lo que realmente significaba esta variopinta combinación de libros, en buena medida desconocidos para mí. Por lo que puedo colegir ahora de la selección que hice de aquellos volúmenes para su correspondiente compra, mi primera decisión no fue adquirir semana tras semana la colección completa, sino, simplemente, los volúmenes que más llamaron mi atención.

Fue, sobre todo, el tiempo y, acaso, la lejanía de mi hogar, pues disfrutaba de una estancia de estudios en Ámsterdam a comienzos de la década de 1990, las que me hicieron recapacitar y volverme consciente de que aquella selección de obras era única. Mi hermano me avisó, no recuerdo bien si por carta o por teléfono, de la oferta de una parte de los volúmenes que se anunciaba en calidad de saldo dentro de un catálogo de venta por correspondencia. No tardé en encargar una nueva selección de ejemplares que aún no tenía, entre otros, *Un bárbaro en Asia*, de Henry Michaux, o *Los cuentos de Ise*, de Ariwara No Narihira. Mis últimas compras tuvieron lugar en la sección de libros de unos grandes almacenes. Me asombró ciertamente encontrar, como si de dos naufragos se tratara, un par de volúmenes de la colección, uno de Fray Luis de León y otro de Dino Buzzati, pero lo que más llamó mi atención fue comprobar que se trataba de volúmenes muy parecidos en su formato a los que ya tenía, pero con algunas modificaciones y, sin duda, con mejor papel. No tardé en darme cuenta de que se trataba de restos de la colección distribuida en Argentina (aunque se había impreso en España, razón por la que, imagino, tales volúmenes hubieran acabado, como en un mal sueño, en el estante de unos grandes almacenes). De esta forma,

distintos avatares han hecho posible que aquella colección, a pesar de no estar completa, ocupe ahora casi dos anaqueles de mi biblioteca.

Sin embargo, aún no me he referido al aspecto clave de todo este recuerdo y lo que iba a suponer una de las experiencias literarias más extraordinarias de mi vida. Inesperadamente, entre aquellos libros que más o menos había ido adquiriendo a ciegas, pude conocer la obra de autores sorprendentes y estimulantes. Allí tuve noticia de las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, de la antigua erudición latina convertida en materia fantástica en *Los tres impostores* de Arthur Machen, o de cómo la pesadilla se transformaba en literatura dentro del *Gólem* de Gustav Meyrink, entre otros autores europeos. Asimismo, obtuve una nueva dimensión de los cuentos de Cortázar, y muy especialmente de “Casa tomada”, al descubrir uno de sus textos subyacentes, y también en aquella colección pude leer por vez primera los cuentos de Juan José Arreola. No menos sorprendente me pareció la obra crítica de Paul Groussac, aquel autor nacido en Toulouse que, ciego como Borges, llegó a ser uno de los míticos directores de la Biblioteca Nacional de Argentina. Al margen ya de estas circunstancias más o menos aleatorias, había dos libros en esta colección que, de una manera profunda, sentía que me estaban destinados, pues ambos

han marcado inexorablemente el rumbo de mi trabajo académico como comparatista. Me refiero a la *Eneida*, a la que Borges dedica un prólogo que debería figurar en todas las antologías sobre Virgilio, y la *Historia de los animales* de Claudio Eliano, que nos invita a una forma de erudición miscelánea y relajada no ajena al moderno ensayismo. De esta forma, volúmenes y prólogos, esos prólogos que el crítico Miguel García Posada considera en su libro *El vicio crítico* como una de las cumbres de la crítica literaria del siglo xx,² constituyeron para mí todo un caleidoscopio de lecturas: leía a Borges como lector de tales libros y, al mismo tiempo, tales libros me sugerían nuevas lecturas sorprendentes que iban a conducirme a descubrimientos deslumbrantes.

Indagar, como Montaigne, en esa materia que constituimos nosotros mismos resulta una labor a menudo más ardua de lo que nos pudiera parecer a simple vista. No ocurre tampoco algo muy distinto cuando se trata de recuperar nuestra memoria lectora, ligada no solo a páginas, sino también a lugares y gratas conversaciones. Quizá en otro lugar me atreva a develar esta memoria de mis lecturas, pero ahora es necesario que nos centremos únicamente en algunos retazos ligados a la Biblioteca Personal

² Miguel García Posada, *El vicio crítico* (Madrid: Espasa Calpe, 2001), 130.

Jorge Luis Borges. De semejante biblioteca me atrevo ahora a seleccionar seis volúmenes, acaso los que más han marcado mi vida, tanto personal como académica, gracias a su atenta lectura y relectura. Tales libros me han hecho comprender y sentir la dimensión de este “laberinto de entretejadas voces” que, en definitiva, es la literatura, donde lo realmente importante no son tanto los textos como lo que discurre entre los textos mismos.

El recuerdo de la Cátedra Norton (un ciclo de seis lecciones impartidas cada año por un autor invitado), que Borges impartió en el Memorial Hall de la Universidad de Harvard en 1967 con el sugerente título de *This craft of verse*,³ me invita a pensar en una selección de seis autores que, al mismo tiempo, fueran capaces de ilustrar sendos conceptos acerca de los mecanismos íntimos de la literatura. De esta forma, mi elección, que ya casi he preestablecido en las líneas precedentes, se decanta primero por dos autores europeos (Marcel Schwob y Arthur Machen) que nos ilustrarán acerca de dos tipos precisos de relación literaria: la de los “precursores”, que define una forma de tradición en sentido contrario al del tiempo, y la de ciertas correlaciones secretas de la literatura, algo que algunos teóricos, como Claudio

³ Jorge Luis Borges, *This craft of verse* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000). En lengua española se tradujeron con el título de *Arte poética. Seis conferencias*, trad. por Justo Navarro (Barcelona: Crítica, 2001).

Guillén, denominarían más técnicamente “sistemas literarios”.⁴ Luego acudiré a dos autores hispanoamericanos, maestros del cuento (Julio Cortázar y Juan José Arreola), quienes nos ilustrarán, en lo que al primero respecta, sobre la naturaleza de un “texto inmanente” y, en el caso del segundo, acerca de la compleja relación entre “lo original y lo originario” en el propio ejercicio de la tradición literaria. Finalmente, dos autores de la Antigüedad (Virgilio y Claudio Eliano) darán cuenta, por un lado, de las claves “estéticas” de la lectura poética y, por otro, de uno de los fenómenos que, acaso, mejor definen la propia naturaleza de la literatura hispanoamericana: la “hibridación” de los géneros. De esta forma, y también en recuerdo de la Cátedra Norton que, desgraciadamente, no llegó a impartir Italo Calvino,⁵ apelo no solo al carácter nomenclador de los términos “precursor”, “correlación”, “inmanencia”, “originario”, “estética” e “hibridación”, sino también a su capacidad evocadora, como una invitación a adentrarnos en la lectura de cada autor seleccionado.

⁴ Claudio Guillén, *Teorías de la historia literaria* (Madrid: Espasa-Calpe, 1989), 218-231.

⁵ Las conocidas en lengua española como *Seis propuestas para el próximo milenio* (Madrid: Siruela, 1990), de las que solo logró dejar por escrito cinco. En cualquier caso, conocemos los términos con los que resumía en cada una las características que, en su opinión, debía tener la literatura venidera: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia.

Marcel Schwob, el “precursor” de Borges

Cuando un lector de Marcel Schwob se encuentra con otro lector de *Las vidas imaginarias*, una de las preguntas inevitables que suelen hacerse mutuamente es cómo llegó cada uno a la obra del autor francés. La cuestión no resulta baladí, pues a Schwob, normalmente, no se accede por los normales cauces de la publicidad o la causalidad, sino porque otro escritor nos ha llevado hasta él y, muy en especial, Borges suele ser el culpable. En efecto, muchos lectores hemos descubierto a este raro autor francés llamado Marcel Schwob gracias a la Biblioteca Personal, a pesar de que su estela en Hispanoamérica, especialmente en Argentina y México, ya venía hundiendo sus raíces desde la primera mitad del siglo xx. El mismo Borges tradujo a la lengua española cinco de las vidas imaginarias de Schwob durante la década de 1930 y las publicó en la *Revista Multicolor de los Sábados*,⁶ si bien la traducción de referencia fue la de Ricardo Baeza, publicada en Buenos Aires en 1944.⁷ Aquellas *Vidas imaginarias*, que podían dar una

impresión equivocada de pequeñas historias, se asoman al prólogo de Borges de una forma harto sugerente. No dejará jamás de asombrarme el sutil juego entre los escuetos datos y las iluminaciones que sobre Schwob se nos brindan en este prólogo:

Sus *Vidas imaginarias* datan de 1896. Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén.

En todas partes del mundo hay devotos de Marcel Schwob que constituyen pequeñas sociedades secretas. No buscó la fama; escribió deliberadamente para los happy few, para los menos. Frequentó los cenáculos simbolistas; fue amigo de Remy de Gourmont y de Paul Claudel.

Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue este libro de Schwob.

Las fechas de 1867 y de 1905 abarcan su vida.⁸

Estos concisos apuntes caracterizan, primero, la naturaleza de aquella obra, nacida gracias a un singular método biográfico que recrea personajes reales con hechos que resultan,

⁶ Jorge Luis Borges, *Borges en Revista Multicolor (I-II)*. *Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges*. *Diario Crítica: Revista Multicolor de los Sábados, 1933-1934*, recop. por Irma Zangar (Madrid: Club Internacional del libro, 1997).

⁷ Marcel Schwob, *Vidas imaginarias*, trad. por Ricardo Baeza (Buenos Aires: Emecé Editores, 1944).

⁸ Borges, Prólogo a *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob, trad. por Julio Pérez Millán (Barcelona: Orbis, 1987), 9.

sin embargo, ficticios. Asimismo, se declara la existencia de una pequeña “secta” de lectores iniciados para los que Schwob escribía, sin mayor ánimo de notoriedad, lo que nos da una sensación de escritor recóndito, en realidad uno de aquellos “raros” de los que hablaba Rubén Darío. A continuación, se nos ofrece acaso el dato más revelador de todos: las *Vidas imaginarias* constituyen una de las “fuentes” no señaladas por la crítica de la *Historia universal de la infamia*. Si bien el término “fuente”, fruto del positivismo del siglo XIX, no recoge ni por asomo todo el alcance que tiene esta revelación, no por ello dejé de admirarme ante el descubrimiento del valor casi mágico que puede tener una relación literaria como medio para vislumbrar nuevos autores y rutas de lectura. Jamás pude leer ya a Schwob al margen de la sombra de Borges, pero también aprendí que, sin la sombra de Borges, aquel raro autor francés no hubiera tenido probablemente el predicamento de que ha llegado a disfrutar a lo largo del siglo XX, primero en el continente americano y luego en Europa. En realidad, el concepto de “fuente” literaria nace de una concepción causal de la literatura, según la cual un autor precedente “influye” en un autor posterior por el mero hecho de ser anterior en el tiempo. Pero la relación entre Schwob y Borges no funciona exactamente de esta manera

mecánica y ciega. Hay autores que son rescatados del laberinto del tiempo por autores posteriores, de manera que cabe proponer una forma de tradición literaria en sentido retrospectivo. Como bien aprendí en las páginas de un brillante ensayo de Tania Franco Carvahal,⁹ esta novedosa concepción de los precursores es lo que, como bien sabemos, nos explica el mismo Borges en su ensayo titulado “Kafka y sus precursores”, en el que tales precedentes no son otros que unos autores cuya lectura, tras el paso de Kafka, cobra sentido gracias al autor posterior. De maneja análoga, Francia no habría redescubierto a Schwob si Borges no lo hubiera recuperado para la posteridad. Por ello, el breve apunte que hace Borges sobre Schwob como una de sus “muchas fuentes, no señalada aún por la crítica” constituye, acaso, una deliberada ingenuidad donde el autor argentino esconde su verdadero papel.

Schwob creó una suerte de microgénero, la vida imaginaria, que se caracteriza por su brevedad y ciertos elementos que a menudo configuran las inciertas biografías de sus poetas, artistas, asesinos y piratas. De entre las diferentes vidas trazadas por Schwob, a mí me sorprendieron especialmente (no descarto mi deformación profesional como latinista) las vidas de

⁹Tania Franco Carvahal, *Literatura comparada* (Buenos Aires: Corregidor, 1996), 90-96.

Lucrecio, Lesbia, Séptima y Petronio. Cada una de estas vidas constituye, a su manera, un pequeño capítulo de una suerte de historia imaginaria de la literatura latina, desde el poeta epicúreo que tan solo entrevió su gran obra, el *De rerum natura*, la sordidez trágica de la amada de Catulo, la sorpresa de descubrir un conjuro mágico (conjuro que se conserva realmente) encontrado dentro de una tumba en Agrigento o la capacidad de un culto y elegante literato para no suicidarse, como cuenta (falsamente, según Schwob) Tácito, sino para perderse en el relato de su propia novela, el *Satiricón*.

El estudio de Schwob, extendido luego ya a toda su obra, me llevó a escribir un libro emocionado que tuve la suerte de terminar en la primavera de 2007 en París. Me refiero a *Marcel Schwob, antiguos imaginarios*,¹⁰ en el que propuse cómo este autor, imposible ya de concebir sin Borges, había creado una suerte de historia imaginaria de la literatura. Modernos autores argentinos, mexicanos, españoles, portugueses, italianos o franceses han continuado luego la estela de Schwob gracias a Jorge Luis Borges.

Según Borges, para que podamos considerar a un escritor como precursor de otro no se precisan más que

¹⁰ Francisco García Jurado, *El arte de leer. Antología de la literatura latina en los autores del siglo xx* (Madrid: Liceus, 2007).

algunas sutiles afinidades. Es suficiente que un autor, al ser leído, nos recuerde otro texto ajeno. Pongamos un ejemplo significativo. Como es sabido, Borges recreó en dos ocasiones ficticiamente la biografía de Homero. En un caso lo hizo inmortal, en aquella prosa única que conocemos, justamente, como “El inmortal”, y en otro caso recreó su muerte. En este segundo caso, nos referimos a “El hacedor”, un relato que abre el libro publicado en 1960 con el mismo título, y en el que Borges juega con la etimología del término “poeta” en griego, que deriva directamente del verbo que significa “hacer” y “crear”. Nos vamos a limitar simplemente al final del relato:

Con grave asombro comprendió. En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo. Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla que-rida, el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana. Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra.¹¹

¹¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas* (Barcelona: Emecé, 1989), II, 160.

Nos parece muy significativo que la muerte del poeta venga aparejada a la propia revelación de la obra que, no obstante, es la que va a constituir su verdadero destino, ese “rumor de gloria y de hexámetros”, y que resonaría “cóncavamente en la memoria humana”. No podemos dejar de acordarnos, al leer estas líneas, de la misma mezcla de muerte y revelación a la que asiste Lucrecio cuando, en la prosa de Marcel Schwob, el poeta latino alcanza a entender las razones últimas de la naturaleza, lo que constituye, en definitiva, el asunto de su poema *De rerum natura*, obra que, singularmente, todavía no ha escrito a la hora de su muerte. Todo ello ocurre poco antes de ser envenenado fatalmente por una hechicera africana:

Por esto fue que habiendo vuelto a la alta y sombría casa de los ancestros, se acercó a la bella africana, quien cocía un brebaje en un recipiente de metal en un brasero. Porque ella también había pensado, por su parte, y sus pensamientos se habían remontado a la fuente misteriosa de su sonrisa. Lucrecio miró el brebaje todavía hirviendo. Este se aclaró poco a poco y se volvió parecido a un cielo turbio y verde. Y la bella africana sacudió la frente y levantó un dedo. Entonces Lucrecio bebió el filtro. E inmediatamente después su razón desapareció, y olvidó todas las palabras griegas del rollo de papiro. Y por primera vez, al volverse

loco, conoció el amor; y a la noche, por haber sido envenenado, conoció la muerte.¹²

No tenemos intención de afirmar que el segundo texto sea la “fuente” del primero, pero sí cabe señalar afinidades sutiles, tales como la presencia común de palabras como “noche” y “amor”, o la delicada revelación de unos sentimientos o conocimientos que constituyen la clave de una vida. Hay algo, asimismo, todavía más invisible que configura ambos relatos: su carácter metaliterario. Tanto el relato de Borges como el de Schwob juegan con la propia historia literaria. En el primer caso, desde Friedrich August Wolf y Benedetto Croce, esta historia duda de la existencia de Homero como un ser unipersonal, en la idea de que, más bien, pudo haber sido una voz colectiva; por su parte, cierta crónica antigua nos habla de que Lucrecio escribió en los intervalos de su locura el poema relativo a la naturaleza.

De esta forma, Borges y Schwob constituyen una rara y singular tradición literaria que no obedece a la causalidad marcada por la cronología. Esta tradición extiende sus amplios horizontes desde modernos autores hispanoamericanos, como Roberto Bolaño o J. Rodolfo Wilcock hasta las antiguas vidas relatadas por Diógenes Laercio. Tiempo después, Cristian

¹² Schwob, *Vidas imaginarias*, 49.

Crusat trazó admirablemente la senda de esta tradición retrospectiva en su tesis doctoral, defendida en la Universidad de Ámsterdam y luego publicada como monografía.¹³

Una forma de “correlación” literaria: Solino y Arthur Machen, Plinio y Borges

Si me sorprendieron las vidas imaginarias de Schwob, no tuve una experiencia lectora menos emocionante con *Los tres impostores*, de Arthur Machen. Quizá para ello deba remontarme a un paseo londinense por Kensington Gardens y al encuentro de la pequeña estatua de Peter Pan que allí se esconde. Como sabemos, se trata del personaje de una conocida historia escrita por James Matthew Barrie, cuyo protagonista es un muchacho que no quiere hacerse mayor. Ya podemos intuir cómo bajo el mismo nombre del personaje se cierne la sombra irracional y salvaje del antiguo dios Pan. No es casual, en este sentido, que Arthur Machen hubiera escrito a finales del siglo XIX un relato titulado “El gran dios Pan”. Este breve apunte no deja de esconder el interés que algunos intelectuales del mundo victoriano sentían por aspectos antropológicos

y religiosos de la Antigüedad, aspectos que, en buena medida, definen la literatura inglesa del cambio del siglo XIX al XX. Machen es un representante singular de esta búsqueda de un antiguo conocimiento para la construcción de modernas ficciones. En este sentido, Machen no resulta en absoluto ajeno a la antigua erudición de Pomponio Mela o a la obra de Solino. Tales autores pueden encontrarse referidos en la novela de Machen que lleva el sugerente título de *Los tres impostores*. Cuando Borges prologa esta obra, concebida entre el sueño y la impostura, no podemos menos que desear adentrarnos en sus páginas:

Como aquel otro escándalo, este libro se llama *Los tres impostores*. Arthur Machen lo escribió a la sombra de Stevenson, en un estilo que parece fluir, digno de su declarado maestro. La acción transcurre en aquel Londres de posibilidades mágicas y terribles que por primera vez nos fue revelado en las *New Arabian nights* y que Chesterton exploraría mucho después en las crónicas del Padre Brown. El hecho de saber que los relatos de los tres personajes son imposturas no disminuye el buen horror que sus fábulas comunican. Por lo demás toda ficción es una impostura; lo que importa es sentir que ha sido soñada sinceramente.¹⁴

¹³ Cristian Crusat, *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía. Entre Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana del siglo XX* (Madrid: Páginas de Espuma, 2014).

¹⁴ Borges, Prólogo a *Los tres impostores*, de Arthur Machen, trad. por Luis Loayza (Barcelona: Orbis, 1987), 9.

Borges nos presenta los relatos de Machen como imposturas, según el principio formulado por el mismo Borges de que “toda ficción es una impostura”. Llama la atención la aparente obviedad de este argumento, pues a la literatura no le pedimos, y lo sabemos desde Aristóteles, más que verosimilitud. Por lo tanto, la literatura puede ser impostura siempre y cuando no deje de ser literatura. Quizá hubiera sido más esperable invertir el orden de esta afirmación, de manera que entendiéramos que, en realidad, es la impostura lo que podemos interpretar como ficción o literatura. Ya desde antiguo, algunos eruditos, como el propio Plinio el Viejo, autor de la *Naturalis historia*, recibieron críticas por la escasa credibilidad de sus testimonios, a menudo fantasiosos. El tiempo, sin embargo, ha convertido muchas de sus noticias curiosas en materia susceptible de convertirse en relatos fantásticos, y esto es lo que aprovechan algunos modernos narradores. Como apunta Borges en el prólogo que dedica a la *Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano* de Edward Gibbon, “épocas hubo en que se leían las páginas de Plinio en busca de precisiones; hoy las leemos en busca de maravillas, y ese cambio no ha vulnerado la fortuna de Plinio”.¹⁵ En este sentido, ya no importa que ciertas noticias puedan ser ciertas

o, simplemente, meras fabulaciones, siempre que puedan alimentar literariamente un buen relato. Arthur Machen, de hecho, convierte asuntos tomados de la antigua erudición en materia fabulosa de ficción. Se trata, pues, de una erudición no reñida ni con la impostura ni tampoco con lo verosímil. No dejaron de asombrarme, en este sentido, las citas que Machen nos ofrece acerca de obras tan poco accesibles para un lector medio como los *Gesta romanorum*, una tardía colección de cuentos alegóricos recopilada durante la Edad Media, o la cita de un texto de Solino, conocido por ser el compilador de la *Naturalis historia* de Plinio el Viejo. Machen llega a citar en latín, con ciertas licencias, un pasaje de Solino titulado *Mira de intimis gentibus Libyae, de lapide Hexecontalitho*, pasaje que por su localización en el norte de África y por su interés antropológico tanto recuerda a lo que el mismo Borges escribe acerca de los trogloditas en prosas como la ya citada de “El inmortal”.

Todo esto no tendría mayor transcendencia, acaso, si no recordáramos ahora que el propio Borges creó uno de sus más célebres cuentos, “Funes el memorioso”, justamente a partir de la noticia tomada de un texto del mismo Plinio el Viejo, relativo a las capacidades prodigiosas de la memoria. Si bien lo más esperable hubiera sido componer un

¹⁵Borges, Prólogo a *Historia de la decadencia y caída del Imperio romano*, de Edward Gibbon, trad. por José Mor Fuentes (Barcelona: Orbis, 1987), 15.

NOTAS

ensayo acerca de esta capacidad humana, Borges optó deliberadamente por construir una ficción en torno a un texto antiguo de carácter erudito, al estilo de lo que hace el mismo Machen. El asunto, bien mirado, encierra una sutil paradoja, dado que Borges sigue una tradición moderna (ya lo había hecho el propio Machen), consistente en utilizar para su ficción un antiguo texto latino.

Es oportuno recordar sucintamente el argumento del cuento de Borges. Un joven que, al mismo tiempo, será el narrador-testigo, llega hasta el lugar donde habita Funes, un muchacho tullido a causa de un accidente que, al mismo tiempo, ha recibido a causa del golpe una memoria prodigiosa. El recién llegado trae consigo un diccionario latino y un “volumen impar” de la *Historia natural* de Plinio el Viejo; se trata concretamente del volumen séptimo, dedicado al ser humano. No tarda mucho el joven inválido en enterarse de los raros libros que portaba consigo aquel forastero, de manera que ruega se le faciliten aquellas singulares lecturas. Al cabo de unas cuantas horas, Funes ya es capaz de recitar la prosa latina del naturalista romano y, de manera particular, los pasajes dedicados a prodigiosos casos de memoria. Sabemos que la memoria, ligada inevitablemente a su reverso, el olvido, constituye uno de los grandes temas borgianos, por lo

que el tema de la recitación no resulta en absoluto azaroso. En un momento determinado, Borges deja que leamos una frase latina de Plinio dentro de su cuento:

En el decente rancho, la madre de Funes me recibió.

Me dijo que Ireneo estaba en la pieza del fondo y que no me extrañara encontrarla a oscuras, porque Ireneo sabía pasarse las horas muertas sin encender la vela. Atravesé el patio de baldosa, el corredorcito; llegué al segundo patio. Había una parra; la oscuridad pudo parecerme total. Oí de pronto la alta y burlona voz de Ireneo. Esa voz hablaba en latín; esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación. Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables, interminables; después, en el enorme diálogo de esa noche, supe que formaban el primer párrafo del vigesimocuarto capítulo del libro séptimo de la *Naturalis historia*. La materia de ese capítulo es la memoria; las palabras últimas fueron *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*.¹⁶

Borges se preocupa exquisitamente en dar a conocer al lector el pasaje exacto del texto latino original, del que incluso nos transcribe una frase. Hoy día, lo normal es que quienes lean

¹⁶Borges, *Obras completas*, I, 487.

este cuento de Borges (ya) no conocen la lengua latina, por lo que tales palabras habrán de pasar de largo como algo prescindible, acaso misterioso. Sin embargo, bajo la frase latina en cuestión se esconde una pequeña paradoja que, sin duda, debió de ser muy meditada por Borges. Cuando en español decimos que “nada que hayamos oído no puede repetirse con las mismas palabras” no tenemos claro si queremos decir que “nada” o “ninguna cosa”, en efecto, puede repetirse con las mismas palabras, o bien lo contrario. La doble negación, en español, puede continuar siendo una negación (como cuando decimos, por ejemplo, “no te digo nada” y nos referimos con ello al acto de no pronunciar palabra). Sin embargo, el latín se muestra, en este sentido, como una lengua más acorde con la lógica formal, de manera que una doble negación implica una afirmación. De esta forma, la frase latina *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum* quiere decir que “todo lo que había oído lo repetía con las mismas palabras”. A Borges, que probablemente supo de este texto desde muy joven, debió de gustarle esta peculiar frase que afirma algo mediante su doble negación, y a ella vuelve a referirse un poco más tarde, para aplicársela a sí mismo ante las palabras que había escuchado de la boca de Funes:

No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir

con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche.¹⁷

Borges regresa a la frase latina, pero el sentido es ahora bien distinto, dado que el narrador es incapaz de repetir todas las palabras tal como las había proferido Funes. En realidad, si tradujéramos al latín la primera frase de este último párrafo citado, deberíamos decir: *nihil iisdem suis verbis reddam auditum*. Aquí faltaría, por tanto, ese adverbio *non* que cambia el sentido de la frase. En cualquier caso, no creemos que el texto latino sea casual en este cuento, ni por la lógica de la propia doble negación ni por el contenido que encierra. Alguien que pudiera repetir todas las palabras que ha oído, al igual que recordar todas las hojas del árbol que acaba de ver, incurriría en el error de no olvidar prudentemente aquello que es prescindible.

De igual manera que quienes desconocen la lengua latina no pueden apreciar estas sutilezas propias del latín de Borges, acaso no alcancen tampoco a reconocer la pertinencia de que el autor a quien lee Funes sea un erudito latino como Plinio el Viejo. En cualquier caso, no parece tampoco casual que Italo Calvino elija entre

¹⁷ *Ibid.*, 488.

NOTAS

sus “clásicos” al mismo autor latino y que también se refiera a este mismo libro VII en uno de sus ensayos de *Por qué leer los clásicos*.¹⁸ De esta forma, no tardé en darme cuenta de que Machen, Borges y Calvino conformaban un puente invisible a partir de una insospechada relación literaria basada en la antigua literatura de erudición latina. Así lo hice ver uno de los capítulos de mi *Arte de leer*; y esta fue, asimismo, la senda que siguió Javier Gil Lascorz en una tesis doctoral en la que desarrolló justamente la singular configuración literaria que acabamos de esbozar.¹⁹

Un texto “inmanente” para “Casa tomada”, de Julio Cortázar

154

Del prólogo que Borges dedica a los cuentos de Cortázar en su Biblioteca Personal me gusta, sobre todo, la anécdota acerca de cómo un joven muy alto llegó un buen día hasta él para dejar un manuscrito:

Hacia mil novecientos cuarenta y tantos, yo era secretario de redacción de una revista Literaria, más o menos secreta. Una tarde, una tarde como las

¹⁸ Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos* (Barcelona: Tusquets, 1995), 45-55.

¹⁹ Francisco Javier Gil Lascorz, “De la antigua literatura de erudición al moderno relato fantástico: Plinio el Viejo y Solino, según Arthur Machen, Jorge Luis Borges e Ítalo Calvino” (tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2014).

otras, un muchacho muy alto, cuyos rasgos no puedo recobrar, me trajo un cuento manuscrito. Le dije que volviera a los diez días y que le daba mi parecer. Volvió a la semana. Le dije que su cuento me gustaba y que ya había sido entregado a la imprenta. Poco después, Julio Cortázar leyó en letras de molde “Casa tomada” con dos ilustraciones a lápiz de Norah Borges. Pasaron los años y me confió una noche, en París, que esa había sido su primera publicación. Me honra haber sido su instrumento.²⁰

Como sabemos, “Casa tomada” es un relato donde una pareja conformada por dos hermanos, un hombre y una mujer, van poco a poco arrinconándose en su inmensa casa y cediendo ante el avance imparable de una presencia que, finalmente, termina expulsándolos de ella. Se habla normalmente de “El horlá” de Guy de Maupassant como una de las “fuentes” literarias de esta historia, pero, como veremos, puede haber textos que nos permitan plantear una relación de inmanencia aún más profunda.

De aquel cuento de Cortázar me llamaron la atención dos de los adjetivos que se utilizan para describir aquella inmensa casa: “profunda y silenciosa”. Por razones más bien sutiles, o esas afinidades que señala Borges a la hora de establecer qué

²⁰ Borges, Prólogo a *Cuentos*, de Julio Cortázar (Barcelona: Orbis, 1987), 9.

textos son precursores de otros, no tardé en relacionar la historia de Cortázar con un texto mucho más lejano, en lo que no dejaba de constituir una relación audaz. Me refiero a la carta sobre los fantasmas escrita por Plinio el Joven. En ella se nos narra magistralmente nada menos que una de las historias de fantasmas que van a constituir la estructura básica de los modernos relatos sobre el género. Un filósofo, conocedor de que una casa situada a las afueras de Atenas se encuentra encantada, la alquila y espera pacientemente en ella a que se le aparezca la causa de aquel encantamiento: un fantasma. El fantasma, tras un breve intercambio de señales, logra que el filósofo lo siga hasta el jardín, donde desaparece en un lugar concreto. Al día siguiente, el filósofo ordena que excaven en aquel lugar, donde aparecen unos huesos encadenados. Una vez se entierran aquellos restos de manera adecuada, el fantasma deja de aparecer. Justamente, hay una traducción española de este texto de Plinio, publicada a finales del siglo XIX.²¹ Sin duda, Cortázar leyó la carta de Plinio gracias a esta versión que, a su vez, proviene de una traducción francesa. En la versión española de la carta se puede leer una frase

²¹ *Panegírico de Trajano y Cartas*, trad. por D. Francisco de la Barreda y D. Francisco Navarro (Madrid: Librería de la Viuda de Hernando, 1891), II, 29-32.

clave: “profundo silencio de la noche”. El texto latino jamás se refirió en estos términos a la noche (se limita de decir: *per silentium noctis*), y por ello me intrigó, si cabe, aún más que luego Cortázar, cuya orfebrería lingüística es conocida, eligiera tales términos para referirse a la casa. Si nuestra intuición acerca de la relación habida entre la casa “profunda y silenciosa” (Cortázar) y el “profundo silencio de la noche” (Plinio) fuera cierta, estaríamos ante el ejemplo paradigmático de un “hipotexto” o “texto subyacente”. Hay un grado suficiente para el reconocimiento de uno en el otro, pero también la necesaria reelaboración literaria para que, más que una relación de dependencia, se planteara una suerte de fructífero diálogo entre ambos textos.

Seguramente, el camino por el que Cortázar pudo llegar hasta la carta de Plinio no puede explicarse de la misma manera que cabría trazar con textos realmente canónicos de la Antigüedad, como Virgilio u Horacio. Pero debemos tener en cuenta que aquella carta sobre los fantasmas se había convertido, gracias a su consciente uso por parte de los cultivadores de las *gothic tales*, en un texto fundamental, algo que constituía en buena medida un texto originario de las historias de fantasmas. Ana González-Rivas Fernández recons-

NOTAS

truyó después este camino sinuoso y complejo.²²

Tales intuiciones, que me hicieron sentir, acaso como nunca lo haya sentido, el concepto de lo que es un hipotexto, dieron lugar a uno de mis trabajos más audaces.²³ Aún conservo en el volumen relativo a Cortázar de la Biblioteca Personal Jorge Luis Borges las notas y subrayados que mi intuición lectora me había ido dictando. En este sentido, no puedo dejar de pensar en el revelador detalle que puede encontrarse al final del cuento de Cortázar. La hermana del narrador, en la huida, se ha llevado los ovillos y ahora ve que, como si se tratara de una inconsciente Ariadna en su búsqueda de Teseo por el laberinto, ha dejado un inútil rastro por la casa:

156

Han tomado esta parte —dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta el cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.²⁴

Este detalle, aparentemente anecdótico, me dio una dimensión “labe-

²² Ana González-Rivas Fernández, “Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: Encuentros complejos” (tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2010).

²³ García Jurado “‘Casa tomada’, *Domus pestilens*. Julio Cortázar reescribe a Plinio el Joven”, *Res Publica Litterarum. Studies in the Classical Tradition*, 13-14 (2010-2011): 89-111.

²⁴ Cortázar, *Cuentos*, 16.

rítica” de la casa, no en vano espaciosa y, sobre todo, profunda. En ese momento, también recordé la pasión de Borges por los laberintos, desde su cuento “La casa de Asterión” hasta la maravillosa sensación de envolvente espiral que el propio lenguaje nos proporciona al describir el laberinto de Cnosos en su libro *Atlas*:

Este es el laberinto de Creta. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos en aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto.²⁵

Seguimos ahora con otro de los cuentistas hispanoamericanos fundamentales para poder entender la renovación del género.

²⁵ Borges, *Obras completas*, III, 434.

Lo “original” y lo “originario” en los cuentos de Juan José Arreola

De una manera similar a lo que ocurre con los relatos de Cortázar, el volumen de Juan José Arreola, que lleva el título de *Cuentos fantásticos*, me condujo a otra lectura tan imprevista como estimulante. Borges decía de Arreola en su conciso prólogo:

Desdeñoso de las circunstancias históricas, geográficas y políticas, Juan José Arreola, en una época de recelos y obstinados nacionalismos, fija su mirada en el universo y en sus posibilidades fantásticas. De los cuentos elegidos para este libro, me ha impresionado singularmente “El prodigioso miligramo”, que hubiera ciertamente merecido la aprobación de Swift. Es capaz como toda buena fábula de interpretaciones distintas y tal vez antagónicas; lo indiscutible es su virtud. La gran sombra de Kafka se proyecta sobre el más famoso de sus relatos, “El guardaguas”, pero en Arreola hay algo infantil y festivo ajeno a su maestro, que a veces es un poco mecánico.²⁶

Esta posibilidad de escapar a las circunstancias que suelen rodear al escritor es, acaso, lo que más me atrajo de Arreola. No en vano, Borges termina diciendo de Arreola lo siguiente: “Nació en México en 1918.

²⁶ Borges, Prólogo a *Cuentos fantásticos* de Juan José Arreola (Madrid: Orbis, 1987), 9.

Pudo haber nacido en cualquier lugar y en cualquier siglo”. Curiosamente, durante mi último viaje a México, la memoria del escritor me estuvo persiguiendo. En el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, David García Pérez me contaba la peculiar manera que el autor tenía de llegar a su despacho, montado en bicicleta hasta la misma puerta. Luego, durante unos días de asueto que pasé en Guadalajara, su estatua salió espontáneamente a mi paso. No es la ciudad donde nació, sino donde descansan sus restos. En cualquier caso, Arreola se muestra, al igual que Borges, como un escritor que busca la medida justa en su lenguaje e intenta trascender lugares y tiempos. Esta naturaleza ajena a la circunstancia tiene que manifestarse necesariamente en su obra literaria. Entre otros posibles, el singular cuento titulado “Parturient montes” da un paso más allá tanto por su temática como por la propia forma de la narración, muy lejana a lo que llamaríamos una prosa de compromiso o militante. Se trata de un relato de clara dimensión alegórica que, en cualquier caso, no deja indiferente a nadie, ni tan siquiera a quienes no alcanzan a comprender la existencia de un cuento semejante. De hecho, el asunto del cuento no puede ser menos singular e inesperado. El personaje protagonista sufre el acoso de

quienes, ante la noticia de que conoce una nueva versión de la fábula del parto de los montes, lo obligan a contarla. Sabido es que esta fábula, que podemos leer en Fedro y también encontrar resumida en el *Ars poetica* de Horacio (en el verso que dice *parturient montes, nascetur ridiculus mus* y que da, por tanto, título al relato) está referida a aquellos autores que, ante la expectativa de que van a dar a luz una gran obra, no logran más que un resultado ridículo. Solemos referirnos a ese hecho en conocidos términos: “El parto de los montes”.

Obviamente, la historia es una alegoría, pero, resulta curioso que esté narrada como si de una experiencia directa se tratara. Ya algunos críticos han señalado que Arreola aplica una conocida técnica narrativa utilizada por Franz Kafka, que consiste en la supresión de los “como si” inherentes a cualquier obra metafórica.²⁷ Así como en el más célebre relato de Kafka su narrador, Gregorio, no nos narra su historia “como si” fuera un escarabajo, sino en calidad de ser tal escarabajo, el valor alegórico del ratón fabulístico no constituye el segundo término de la comparación, sino que se convierte en un ratón de carne y hueso al final del relato; de esta forma, ante la imposibilidad del narrador-protagonista

de crear una nueva versión de la fábula del parto de los montes, él mismo se convierte literalmente en el monte que da a luz al pequeño ratón. De esta productiva lectura pude escribir un estudio sobre Arreola y el *Ars poetica* de Horacio que primero se publicó en la revista *Praesentia*,²⁸ y ya después, con ciertas reescrituras, en mi libro *Modernos y antiguos*.²⁹ En cualquier caso, me pareció absolutamente novedosa la relación que planteaba Arreola con un verso horaciano para recrear una ficción absolutamente inesperada.

No escasean los estudios donde se ha intentado trazar rasgos intertextuales entre Arreola y Borges, como el trabajo de Luis Quintana Tejera,³⁰ quien ha establecido interesantes correspondencias entre varios relatos de ambos, como “Parturient montes” o “El aleph”. Considero oportuno que exploremos una inédita relación intertextual entre el cuento de Arreola y uno de los relatos tardíos de Borges: “Las hojas del ciprés”, en *Los conjurados*. Para empezar, tanto

²⁸ García Jurado, “En torno a los límites de la tradición clásica: La angustia del creador y el ratón del *Ars poetica* en Juan José Arreola”, *Praesentia* 2-3 (1999): 71-85.

²⁹ García Jurado, *Modernos y antiguos. Ocho estudios de literatura comparada* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2011), 81-91.

³⁰ Luis Quintana Tejera, “Intertexto, ironía y focalización en tres cuentos de Jorge Luis Borges y en dos relatos de Juan José Arreola”, *Escritos* 24 (2001): 195-215.

²⁷ Mora, Introducción a *Confabulario definitivo*, de Juan José Arreola, ed. por Carmen de Mora (Madrid: Cátedra, 1986), 50.

en el relato de Arreola como en el de Borges es el mismo narrador quien se involucra en su relato. Asimismo, uno y otro tienen un verso latino (en el caso de Arreola, el verso del *Ars poetica* y en el de Borges un verso de la primera bucólica virgiliana: *Quantum lenta solent inter virburna cupressi*). En ambos relatos, el narrador se encuentra obligado a vivir una situación límite que logra resolver gracias a un hecho inesperado, como es el nacimiento de un ratón de verdad, en un caso, y el recuerdo de un verso de Virgilio, en el otro, que hace al narrador consciente de que está viviendo una pesadilla de la que debe despertar. Hay una diferencia significativa entre ambos relatos que acaso, como toda excepción, confirme nuestra propuesta: si Arreola crea su ficción desde las claves de la alegoría, Borges lo hace desde las de la pesadilla. En la *Metamorfosis* de Kafka no es difícil encontrar la conjugación de ambas.

En cualquier caso, lo que más aúna el cuento de Arreola y el relato de Borges es la peculiar relación que establecen entre la originalidad de sus planteamientos y su recuerdo de un verso latino que tiene mucho de texto originario. El verso de Horacio nos remonta a una de las obras clave para comprender la creación literaria de todos los tiempos, mientras que Borges evoca una composición que, según

Ernst Robert Curtius,³¹ todos los jóvenes, hasta Goethe, habrían conocido de memoria durante siglos, yo me atrevo a decir que hasta el mismo Borges.

Virgilio como fundamento de una lectura estética

Pierre Menard, el personaje que Borges nos presenta como autor de la hazaña singular de haber reescrito el *Quijote*, supone uno de los grandes homenajes al lector y al acto único de la lectura. Gracias al *Quijote* de Menard, podemos encontrar ecos de Nietzsche en la obra de Cervantes, de manera semejante a como en la *Eneida* leída y recreada por Borges cabe encontrar la huella de Dante, Edward Gibbon o T.S. Eliot. Mi descubrimiento de la *Eneida* subterránea de Borges fue fruto de un proceso gradual que comenzó a entrecruzarse en un artículo publicado en la revista *Variaciones Borges*, cuando todavía era Iván Almeida quien dirigía el Borges Center en las vikingas tierras de Aarhus.³² Materialmente, se trata de unos cuantos versos a los que Borges regresa en diferentes momentos de su vida. No resulta extraño, por tanto,

³¹ Ernest Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (México: FCE, 1989).

³² García Jurado, "Borges, las lenguas clásicas y la cultura europea", *Variaciones Borges* 20 (2005): 231-249.

que uno de los volúmenes seleccionados para la Biblioteca Personal fuera la *Eneida*, para la que se eligió la traducción en prosa de Eugenio de Ochoa. No se trata, ciertamente, de la versión más adecuada en lo que a Borges respecta, mucho más afín a traducciones en verso como la de Miguel Antonio Caro o Espinosa Pólit. Borges también fue, a su manera, un improvisado traductor de algunos versos virgilianos. De manera concreta, el prólogo a la *Eneida* se presenta como un sabio resumen de todo lo que Borges nos puede contar acerca de la obra virgiliana. Destaco especialmente este pasaje que he estudiado en otro lugar:³³

Virgilio no nos dice que los aqueos aprovecharon los intervalos de oscuridad para entrar en Troya; habla de los amistosos silencios de la luna. No escribe que Troya fue destruida; escribe “Troya fue”. No escribe que un destino fue desdichado; escribe “De otra manera lo entendieron los dioses”. Para expresar lo que ahora se llama panteísmo nos deja estas palabras: “Todas las cosas están llenas de Júpiter”. Virgilio no condena la locura bélica de los hombres; dice “El amor del hierro”. No nos cuenta que Eneas y la Sibila erraban solitarios bajo la oscura noche entre sombras; escribe: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*.

³³ García Jurado, “‘Todas las cosas que merecen lágrimas’. Borges, traductor de Virgilio”, *Studi Ispanici* 35 (2010): 291-309.

No se trata, por cierto, de una mera figura de la retórica, del hipérbaton; solitarios y oscura no han cambiado su lugar en la frase; ambas formas, la habitual y la virgiliana, corresponden con igual precisión a la escena que representan.³⁴

Es pertinente señalar que hay algunos deslices en esta intensa prosa, dado que no todos los versos aquí citados pertenecen a la *Eneida*. Así lo vemos en el caso de “todas las cosas están llenas de Júpiter”, que no es más que el segundo hemistiquio de un verso de la tercera de las *Églogas* (*Ab Iove principium musae; Iovis omnia plena; / Ille colit terras, illi mea carmina curae*).³⁵ Se trata de un verso por el que Borges muestra interés en otros lugares de su obra, como en el poema titulado “Sherlock Holmes”, de *Los conjurados* (llama la atención cuánto Virgilio aparece materialmente en este tardío libro, como también hemos tenido ocasión de comprobar en su relato “Las hojas de ciprés”). Veamos cómo Borges ha reescrito tales versos, con una notable alteración del orden de palabras:

(Omnia sunt plena Jovis. De análoga manera diremos de aquel justo que da nombre a los versos que su inconstante sombra recorre los diversos dominios en que ha sido parcelada la esfera).³⁶

³⁴ Borges, Prólogo a *La Eneida*, de Virgilio, trad. por Eugenio de Ochoa (Barcelona: Orbis, 1987), 9.

³⁵ Verg. *Ecl.* 3, 60-61.

³⁶ Borges, *Obras completas*, III, 474.

Si nos fijamos en la cita, es fácil observar que aparece reescrita en un latín mucho más cercano a la sintaxis castellana, con un claro tono sentencioso. Destaca, asimismo, la inclusión del verbo *sunt* y el cambio en el orden de las palabras, pues prácticamente coincide con las palabras que hemos podido leer en el prólogo a la *Eneida*: “todas las cosas están llenas de Júpiter”. De hecho, no es difícil adivinar que el texto latino es fruto de un traslado al latín a partir de la propia traducción castellana. Este traslado del latín al castellano y luego del castellano al latín, como ejercicio de memoria y reescritura, es una característica de la memoria creativa que Borges tiene de otros textos latinos.

Los demás versos que encontramos en este compendio de la *Eneida* sí pertenecen a la propia *Eneida*. Observamos que todos ellos aparecen ordenados en torno a un rasgo compartido, como es su peculiar manera de referirse a las cosas. Aquí es donde podemos encontrar la clave de la lectura que Borges hace de Virgilio: la llamada “estética de la expresión”, formulada por el filósofo italiano Benedetto Croce como una superación de la propia naturaleza formal de las figuras retóricas. Observamos, asimismo, que a Borges le interesa la manera según la cual varios conceptos clave se expresan con metáforas, como

ocurre igualmente en los viejos poemas anglosajones. Así podemos verlo en el caso de la oscuridad (“los amistosos silencios de la luna”), la destrucción (“Troya fue”), el destino (“de otra manera lo entendieron los dioses”), el panteísmo (“todas las cosas están llenas de Júpiter”) o la propia guerra (“el amor del hierro”), que recuerda, asimismo, las metáforas de las propias sagas escandinavas. Borges a veces recrea este tipo de metáforas con una verosimilitud tal que parecen tomadas del mismo Virgilio. Es el caso de “los trabajos de la espada”, en el poema “Elegía” (en *La cifra*):

la breve dicha y la ansiedad que aguarda,
de marfil y de música Virgilio,
que cantó los trabajos de la espada.³⁷

Pero si tenemos que quedarnos con un verso, este es, sin duda, el de *ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, que Borges traduce a partir de su negación: “No nos cuenta que Eneas y la Sibila erraban solitarios bajo la oscura noche entre sombras”. Dentro de su prólogo a la *Eneida*, Borges reproduce el verso en latín, para que admiremos aún más la doble hipálage que lo compone, de la misma forma que lo hace en la dedicatoria a Leopoldo Lugones que abre *El hacedor*:

Los rumores de la plaza quedan atrás
y entro en la biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación

³⁷ *Ibid.*, 309.

de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define por el contorno, el árido camello del Lunario, y después aquel hexámetro de la *Eneida*, que maneja y supera el mismo artificio:

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.*³⁸

Como podemos apreciar sin gran esfuerzo, las hipálages se suceden, creando imágenes irreales (“rostros momentáneos”, “lámparas estudiosas”, “árido camello”), y eclosionan en la doble hipálage de “iban oscuros” y “noche solitaria”. Carlos Mariscal de Gante ha estudiado cómo la hipálage virgiliana, a partir de Borges, ha creado una hermosa convención poética en la poesía moderna de autores como José Emilio Pacheco.³⁹

Toda esta intensa visión de la *Eneida* por parte de Borges me llevó a escribir un libro que se ha convertido ya en rareza: *Borges, autor de la Eneida*.⁴⁰

³⁸ *Ibid.*, II, 157.

³⁹ Carlos Mariscal de Gante, “La poética de la hipálage virgiliana en la poesía moderna: Aurelio Espinosa Pólit, Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco”, *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 22.1 (2020): 71-109.

⁴⁰ García Jurado, *Borges, autor de la Eneida. Poética del laberinto* (Madrid: ELR, 2006).

En él propuse la existencia de una “obra subterránea” (a la manera del *Quijote* de Menard) que habría supuesto una de las hazañas literarias de Borges. Su *Eneida*, ligada asimismo al texto latino de la primera bucólica, recorre la obra de Borges desde su primer aprendizaje del latín en Ginebra hasta los últimos días del autor.

La hibridación de los géneros: Claudio Eliano

Cuando Plinio el Viejo compone su *Historia natural* sigue un orden metódico según el cual va ordenando los diferentes asuntos tratados. La *Historia de los animales* de Claudio Eliano, cuya materia es más concreta, opta por un relato relajadamente misceláneo. Ambas obras, a su vez, nos sugieren páginas de ese moderno bestiario que conocemos como el *Manual de zoología fantástica* (1957), que Borges concibió con la coautoría de Margarita Guerrero, y que luego sería retitulado como *El libro de los seres imaginarios*. De hecho, hay en él dos referencias a Eliano, una a propósito del “mirmecoleón” que aparece en los bestiarios medievales⁴¹ y otra a cuenta del olor atrayente de la “pantera”, donde se dice también que Eliano era apodado “lengua de miel” por su dominio de la lengua griega.⁴²

⁴¹ *Manual de zoología fantástica* (México: FCE, 1957), 103.

⁴² *Ibid.*, 116.

Ya en su prólogo a la obra de Eliano, Borges subraya el desinterés clasificatorio de ese autor que, aunque romano, escribió en lengua griega, así como su imposible conocimiento de los géneros y las especies:

Pese al nombre que se daría a este libro, *De natura animalium*, nadie menos afín a un zoólogo, en el sentido actual de la palabra, que su autor, Claudio Eliano. Nada pudieron importarle los géneros que se ramifican en especies, nada la anatomía de los animales o su prolija descripción. En el epílogo se jacta de su íntimo amor del conocimiento, pero esa voz, en el segundo siglo de nuestra era, comprendía los entes y también todo lo imaginado o fabulado sobre ellos. Este misceláneo tratado abunda en digresiones. Su desorden es voluntario. Eliano, para eludir el tedio de la monotonía, ha preferido entretener los temas y ofrecer a quienes lo leen “una suerte de florida pradera”. Le interesan los hábitos de los animales y las moralidades de las que son ejemplo esos hábitos.⁴³

De manera semejante a lo que veíamos en el caso de Arthur Machen acerca de la literatura como impostura, en este caso el conocimiento se presenta como parte de “lo imaginado o fabulado”. Tras esta afirmación, cabe

⁴³ Borges, Prólogo a *Historia de los animales (selección)*, de Claudio Eliano, trad. por María Otero (Barcelona: Orbis, 1987), 9.

encontrar dos términos fundamentales, “miscelánea” y “desorden”. Ante la imposibilidad clasificatoria de aquello que relata, Eliano se convierte, sorprendentemente, en el precursor de aquel famoso texto de Borges, el de los animales del emperador, en “El idioma analítico de John Wilkins”.⁴⁴ Borges se refiere a la obra de Eliano por su título en latín, aunque haya sido escrita en lengua griega. Asimismo, subraya Borges el carácter helenizado del autor, quien jamás escribió una sola palabra en latín y no ofrece cita alguna de Plinio el Viejo:

Claudio Eliano encarnó el mejor tipo de romano, el de un romano helenizado. Nunca salió de Italia, pero no escribió una línea en latín. Sus autoridades son siempre griegas: el lector de estas páginas buscará en vano el nombre de Plinio, que, dada la materia de la obra, parece obligatorio. Al cabo de los siglos, este tratado es a la vez irresponsable y gratisimo. Claudio Eliano logró el título oficial de sofista, es decir, de retórico que puede enseñar la retórica y que la ejerce. Nada sabemos de los hechos que tejieron su biografía; queda su voz tranquila narrando sueños.⁴⁵

Ya que nuestro objeto de estudio también abarca el contenido de las

⁴⁴ Borges, *Obras completas*, II, 84-87.

⁴⁵ Borges, Prólogo a *Historia de los animales*, 9.

obras recogidas en la Biblioteca Personal Jorge Luis Borges y no solo los prólogos que contiene, debo dedicar algunas líneas a la que se me antoja como la misteriosa traductora de la obra de Eliano para esta colección, María Otero. A diferencia de María Rosa Lida, cuya versión de las *Historias* de Heródoto es la que se selecciona para la colección editorial, María Otero es una perfecta y sorprendente desconocida. Pocos datos existen de ella, salvo los que la vinculan con esta misma colección. No cabría descartar incluso que se trate de un pseudónimo. En principio, esta versión de Eliano ha sido realizada expresamente para la colección. Sin embargo, no consideramos que se haya partido del texto griego original. Si atendemos a los fríos datos, la persona que se esconde bajo el nombre de María Otero también tradujo *El mandarín* de Eça de Queiroz con el mismo destino editorial. En lo que respecta a la traducción como tal del texto de Eliano, se trata de una selección de capítulos donde no faltan algunas notas propiamente filológicas sobre obras, algunas fragmentarias, citadas por Eliano. Tales notas bien pudieron ser tomadas de una edición académica, imaginamos que bilingüe, de cuya versión moderna es de donde se pudo elaborar, asimismo, esta traducción que, aunque no parece haber sido traducida directamente del griego, ofrece

algunas referencias etimológicas a esta lengua. Entre las restringidas posibilidades que este supuesto nos permite sugerir, lo más plausible sería que se hubiera partido de la edición estadounidense de la colección Loeb,⁴⁶ en griego e inglés, si bien no es fácil encontrar correlatos concluyentes.

No quisiera terminar esta revisión de la obra de Eliano vista por Borges sin seguir incidiendo en la idea del voluntario desorden. El estudiado desorden, paradójicamente, se constituye en una manera de ordenar el conocimiento y, de paso, de organizar una obra literaria como tal. Aquí entramos en otra de las cuestiones acaso más fascinantes de la creatividad de Borges, sobre todo desde que publicó en 1960 *El hacedor*, el libro donde la miscelánea o la “silva de varia lección”, como le gusta nombrarla en recuerdo del español Pedro Mexía, se convierte en una manera de dibujar nuestro propio retrato.

La propia figura de Claudio Eliano como romano helenizado y su cultivo de la miscelánea me ha llevado, asimismo, a escrutar una de las relaciones literarias acaso más discretas, pero no menos fundamentales, que Borges mantiene con la obra de un autor antiguo: las *Noches áticas* de Aulo Gelio. Se trata, sin duda, de la obra

⁴⁶ Aelian, *On animals*, vol. I, libros 1-5, trad. por A. F. Scholfield (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958).

paradigmática para entender lo que es la literatura miscelánea. En cierto momento, gracias a Bioy Casares y Julio Cortázar, descubrí cómo la prosa de este autor latino había estimulado la creación moderna de géneros y formas literarias, tales como el moderno ensayo o la propia novela, concebida como un *collage*. Me asombró que un autor como Gelio tuviera este alcance en una literatura como la argentina, si bien el tiempo me permitió descubrir que esta clave estaba en el poeta Arturo Capdevila y su poema “Aulo Gelio”.⁴⁷

Gelio declara en el prefacio de su obra que la compuso según el mismo orden fortuito seguido a la hora de recoger sus apuntes.⁴⁸ Consideramos que, además de fortuito, este orden también es algo aceptado, más allá de su mera circunstancia, como una forma de entender el conocimiento, al margen de las jerarquías y las pautas. De hecho, leímos en el prólogo a la obra de Eliano escrito por Borges que “su desorden es voluntario”, en un intento de “eludir el tedio de la monotonía”. Resulta curioso que cuando en el siglo XVI Montaigne comienza a cultivar esa nueva modalidad de prosa que es el moderno en-

sayo deje atrás conscientemente la miscelánea humanística. El ensayo sería, con respecto a la miscelánea, lo que la moderna química es a la alquimia. Sin embargo, superadas ya estas dicotomías entre miscelánea y ensayo, los cultivadores del ensayo en la Hispanoamérica del siglo XX se animarán a combinar ambas fórmulas, como es el caso paradigmático de Cortázar o el mismo Bioy.⁴⁹ No menos significativo a este respecto es lo que hace Borges, cuyos ensayos se organizan dentro de obras como si de una miscelánea se tratara. El propio Borges declara su recurso a la miscelánea de manera consciente, como leemos en el primer párrafo del epílogo a su libro *El hacedor*:

Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea (que el tiempo ha compilado, no yo, y que admite piezas pretéritas que no me he atrevido a enmendar, porque las escribí con otro concepto de la literatura) sea menos evidente que la diversidad geográfica o histórica de los temas. De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada silva de varia lección, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones. Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido

⁴⁷ García Jurado, “La peculiar fortuna de Aulo Gelio en la moderna literatura argentina”, *Argos* 32 (2009): 45-66.

⁴⁸ Aulo Gelio, *Noches áticas*, trad. por Francisco Navarro Calvo (Madrid: Biblioteca Clásica, 1893).

⁴⁹ José Miguel Oviedo, *Breve historia del ensayo hispanoamericano* (Madrid: Alianza, 1991), 107.

NOTAS

más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra.⁵⁰

No es difícil ver cómo este epílogo a su libro de 1960 luego va a entretenerse en el prólogo a Eliano. Si Borges nos dice sobre Eliano que intenta evitar “el tedio de la monotonía” entretejiendo “una florida pradera”, en *El hacedor* nos habla de la “la monotonía esencial de esta miscelánea” que termina denominando, en términos de Pedro Mejía, “silva de varia lección”. El modelo de este epílogo, tal como hemos logrado descubrir, está en el prefacio que Aulo Gelio dedica a sus *Noches áticas*, de cuya versión española Borges tenía un ejemplar que ahora está depositado en la Small Library de la Universidad de Virginia.

Conclusiones

En una de sus muchas entrevistas, Borges señalaba el hecho de que “elegir” implica “prescindir”. Sabíamos que, al elegir seis obras, prescindíamos de la mayor parte de los libros que componen la Biblioteca Personal Jorge Luis Borges. Sin embargo, la elección no ha resultado ni fortuita ni arbitraria, de manera que hemos

considerado ciertas pautas a la hora de seleccionar a nuestros autores (dos narradores europeos, dos cuentistas hispanoamericanos y dos clásicos grecolatinos) y con ello hemos logrado llevar a cabo un recorrido por algunos aspectos significativos de la obra de Jorge Luis Borges.

El paseo propuesto por la Biblioteca Personal Jorge Luis Borges ofrece una doble dimensión, tanto en lo que atañe a su materialidad en calidad de conjunto de libros como en lo que concierne a su transcendencia como estimulante acervo de lecturas. Aunque la colección ofrece la posibilidad de la lectura del prólogo en sí, al margen de la obra prologada, hemos optado por estudiar los volúmenes como tales, sin olvidar, por tanto, la obra que también comprenden. De esta forma, nuestra obligada selección de volúmenes se ha decantado por las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, la novela *Los tres impostores* de Arthur Machen, los *Cuentos* de Cortázar y Arreola, así como dos obras de la Antigüedad: la *Eneida* de Virgilio y la *Historia de los animales* de Claudio Eliano. Cada una, a su vez, nos ha ofrecido una idea clave acerca de Borges como lector, como la idea del precursor (Schwob), la de las correlaciones literarias (Machen), la inmanencia (Cortázar), la originalidad y lo originario (Arreola), la lectura estética (Virgilio) y la

⁵⁰Borges, *Obras completas*, II, 232.

hibridación de géneros (Eliano). La selección podría haber sido, naturalmente, otra bien distinta, pero tenemos la impresión de que, al estudiar a Borges, unos textos nos llevan a otros, en una suerte de laberinto literario donde no cuenta tanto el lugar por donde comencemos, sino el propio itinerario. Tras estas líneas, soy, si

cabe, más consciente de todo lo que he aprendido gracias a Borges y su Biblioteca Personal, sin la cual, indudablemente, no sería ahora el lector que me precio de ser. Espero que estas seis propuestas de lectura para el presente milenio sirvan de estímulo y propicien, asimismo, otros muchos paseos posibles a futuros lectores.

Se prohíbe su reproducción total o parcial por cualquier medio, incluido electrónico, sin permiso previo y por escrito de los editores.