



BORGES Y LAS LETRAS ESPAÑOLAS: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

María CABALLERO WANGÜEMERT
Departamento de Filologías Integradas
Área de Literatura Hispanoamericana
Universidad de Sevilla
41004 Sevilla
mcaballero@siff.us.es

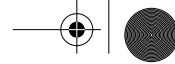
Borges, autor canónico

BORGES Y EL CANON... EL ESCRITOR ARGENTINO, ninguneado en su patria durante años, “nadie es profeta en su tierra”, descubierto y revalorizado por la crítica francesa y norteamericana hasta el punto de convertirse en campo experimental de las teorías de críticos superprestigiosos –léase Barthes, Lacan, Foucault, Derrida, Bajtín, Genette, Alonso, Ricoeur, Steiner, Benjamin, Said...– tal vez hubiera esbozado una irónica sonrisa al constatar la recepción de su obra. Lo que no deja lugar a dudas –como sugiere Balderston– es que “Borges se habría divertido con las listas solemnes y el tono rencoroso del profesor Bloom, y habría reaccionado con una broma al verse canonizado por él” (168); en definitiva, al descubrir que es parte de la tan denostada lista de *El canon occidental*, junto a los no tan admirados Neruda y Pessoa. Es evidente que Borges modifica nuestra idea de los cánones literarios con una obra “abierta”, que tempranamente ensancha los cauces literarios tradicionales para desembocar en una escritura renovada y renovadora que prima la relectura, siempre variada porque la repetición es el lugar de la diferencia, de la divergencia. De modo que sus creaciones tienen un centro cambiante en un autor que abraza y no asesina a sus padres, creando así a sus precursores –gloso, en realidad, las ideas de Balderston.

Hace años escribí (1999) algo sobre el asunto, y lo hice tratando de reflejar cómo los críticos descubren un nuevo valor y lo van encumbrando hasta el punto de entronizarlo como escritor canónico. Delimité el estudio hasta la década del setenta al considerar que para entonces ya ha culminado el proceso. Aún así, los ochenta y noventa contemplan un aluvión bibliográfico responsable de una imagen más cercana al concepto del *clásico*.

Entre tanto, Jorge Luis ha entrado en el juego. Los críticos están descubriendo ahora que, en realidad, entró muchos años atrás, porque el cons-





ciente proceso de creación de su obra implicó “la creación de un espacio de lectura para sus propios textos” (*Variaciones Borges* 19), que le permitiera cambiar la tradición argentina a fin de ser leído desde ese nuevo lugar. Esa es, por ejemplo, la opinión de Piglia, quien debe bastante a Borges como refleja su novela *Respiración artificial*. El citado proceso explicaría la sobrevaloración borgiana de autores como Stevenson, Conrad, Wells, u otros relativamente marginales que el autor rescata como “manera de construir un espacio para que sus textos pudieran ser leídos en el contexto en el cual funcionaban” (*Variaciones Borges* 19).

Abundando en este asunto, Beatriz Sarlo relata su experiencia personal: “Los *Textos cautivos* me obligaron a releer Borges –dirá–. Muchas cosas que no entendía como su relación con los géneros menores, con el policial, etc., se aclararon para mí a partir de la lectura de *Textos cautivos*. Los otros textos que me parecen capitales son los textos de *Sur* de comienzos del 30” (*Variaciones Borges* 42). Recoge una corriente de opinión y de orientación bibliográfica actual en torno a Borges, que rastrea la génesis del escritor y de su específico y novedoso taller de escritura en esos años y en formas híbridas o transicionales como la reseña, el ensayo o el apunte biográfico. “La única relación que puede tener un escritor con la tradición es pervertirla –continúa diciendo Sarlo–. Me interesa ese momento porque es el momento en que Borges construye un paradigma en la literatura argentina” (*Variaciones Borges* 42). Un paradigma que tiene mucho que ver con lo que Sarlo ha denominado “estrategia de lo menor” (263), también conocido como “la estética de las orillas” (Olea Franco 217). Ya este último había aludido en su libro al “doble movimiento excéntrico y marginal de su escritura: por un lado, en cuanto al singular origen de sus fuentes escritas y, por otro, en cuanto a su uso *desviado* de ellas” insistiendo en que “a este aspecto debe sumarse una faceta de la obra de Borges hasta ahora muy poco estudiada: su labor de divulgador o difusor de cultura” (234).¹

Opiniones así, en absoluto aisladas, explicarían el movimiento crítico a nivel internacional, de rescate de textos primerizos publicados en revistas. Un rescate que va más allá de las *Cartas de juventud* (1920-1922) que publicara Meneses o de las denominadas *Cartas del Fervor* que se centran en la labor de Borges en las revistas argentinas. Los monumentales *Textos cautivos* (1986) y *Textos recobrados* (1919-1929), y *Textos recobrados* (1931-1955) engloban un conjunto de reseñas, relatos, poemas, traducciones y prólogos, en gran medida repudiados después por su autor, pero en los que la crítica busca hoy el origen y sentido de esa nueva manera de configurar una literatura. Así lo ha demostrado Louis, centrándose en el trasvase de los textos de la *Revista Multicolor*, cuya dirección asumiera el escritor en el 33, a *Historia universal de*



la *infamia* previos reajustes, como reciclaje de párrafos, incorporación de frases, notas a pie de página o retoques textuales. La estudiosa demuestra que tienen un valor metacrítico... se trata de una estrategia aplicada también en la selección de sus obras completas para imponer una concepción de su obra, una historia de su producción, una genealogía del relato, una concepción de la escritura y la lectura; en definitiva, una imagen de escritor.

En esta dirección, si bien con sus peculiaridades, trabajará también Helft. Lo hace recordando cómo uno de sus primeros críticos argentinos, Doll, acertó en su momento con lo que creyó un apunte despreciativo al acusar al Borges de *Discusión* de ... “repetir mal lo que otro dijo bien”. Desde luego que la *Historia universal de la infamia* está constituida por una serie de... “ejercicios de prosa narrativa de segunda mano, declaradamente” (113). Lo que sucede es que se utilizan conjugando un concepto de reescritura que... “basta para hacer de un parásito un artista” (108) –concluirá apostando por esa forma parasitaria que es la traducción como el gran modelo de la práctica borgiana—. Para él, *Pierre Ménard* sería una respuesta a Doll, años después, que demuestra la importancia de los contextos:

Hacer ficción es deportar de su contexto un material ya existente para injertarlo en un contexto nuevo. La fórmula es simple, económica, de una elegancia casi ajedrecística. Lo incluye prácticamente todo: la política del parasitismo, el elogio de la subordinación, el goce de la lectura y la glosa, la desestabilización de las jerarquías y las clasificaciones, la relación entre lo mismo y lo otro, la repetición y la diferencia, lo propio y lo ajeno. (112)

En consecuencia, es coherente que la gran apoteosis del arte contextual que es *Pierre Ménard* se centre en *El Quijote*,² una de las fijaciones borgianas, el libro cumbre de la literatura española al que volverá una y otra vez. Como es bien sabido, lo leerá en inglés.³ En los veinte, le servirá para ejemplificar sus tesis: no otra cosa es “Ejercicio de análisis” (1925) (Borges 1994b, 99-104), en que dos versos del capítulo xxxiv del *Quijote*, “en el silencio de la noche, cuando/ocupa el dulce sueño a los mortales”, le llevan a elaborar toda una teoría literaria en pro del lenguaje y su creatividad.⁴ Tres años después, la primera frase de esta obra emblemática centra sus reflexiones en “Indagación de la palabra” (Borges 1998, 11-27). Y dedica ya un artículo entero a explicitar “La conducta novelística de Cervantes” “deliberadamente paradójica y arriesgada” (Borges 1998, 122),⁵ donde lo que importa es el desafortunado método que le permite pormenorizar en más de doscientos trances esa gran persona que es don Quijote, definido por la soledad y la locura, y en cuya invulnerabilidad confía hasta el punto de correr el riesgo de que su lector le pierda cariño.⁶ A otro nivel, desde el punto de vista estructural y semiológico, ya lo



percibió Lelia Madrid hace unos años en su libro *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*. Allí comenta:

Borges ha tenido una larga y sostenida meditación sobre Cervantes y sobre todo acerca del *Quijote*, de cuya lectura ha escrito una diversidad de textos. En cada uno de ellos resuenan Cervantes y Borges, ya sea a través de distintas voces narrativas o de variados enfoques sobre la materia. Esos textos y sus diferencias son una especie de metáfora del acto de leer un mismo libro y re-escribirlo con cada lectura en versiones diferentes. (159)

Y, más recientemente, Ruth Fine ha matizado esta relación desde el punto de vista de la perspectiva estética, puntualizando la manifiesta atracción de Borges por *El Quijote* y no por toda la obra cervantina, aunque sí por la voz de su autor. Atracción hacia ese símbolo cervantino y también coincidencias como el ambiguo juego de voces narrativas y autoriales, el interés crítico que se plasma en su constante insertar la teoría en la ficción, el juego de inversiones entre el soñador y lo soñado, el creador y lo creado, o las interrupciones que otorgan centralidad al proceso de lectura o la excesiva autorreferencialidad. Les separan, sin embargo, importantes diferencias, entre otras el hecho de que Borges nunca escribió ni quiso escribir una novela y consideró la literatura como un arte misterioso que va más allá de las intenciones de su autor, frente a un Cervantes siempre preocupado por su vida. Fine concluye su lúcido trabajo resaltando las coincidencias, que reflejan la condición intertextual de sus obras:

Los textos de Cervantes y Borges ponen de manifiesto una búsqueda de la disolución del narrador como instancia mediadora clara y unívoca, y ello a partir de su estallido y dispersión en numerosas voces narrativas que se entrecruzan y confunden. Tal pronunciada utilización del procedimiento metaléptico-pseudodiegético parece cuestionar la noción de autoría: nuestro discurso habitado necesariamente por el discurso del otro, asumiendo al otro. Esto es parte esencial del *ethos* lúdico imperante en las obras de dichos autores, como así también de la preocupación metaficcional inscrita en ellas. (125)

Sea como fuere porque pienso que, además de la “desatomización del Yo-narrador” a la que se ha referido Alfonso de Toro en varios trabajos, existe una “simpatía” más de fondo, el trío formado por Cervantes, don Quijote y Alonso Quijano acompañará a Borges hasta el final de sus días, encarnando su propio destino. Por ello, la enumeración caótica de “La trama” —en *Los conjurados*— al aludir a la misteriosa interrelación de tiempo, azar e historia, incluye como factor fundamental... “las páginas que leyó un hombre gris y que le revelaron que podía ser don Quijote” (Borges 1989, III, 461); mientras que



“el indescifrable futuro” sueña “que Alonso Quijano puede ser don Quijote sin dejar su aldea y sus libros” –en “Alguien soñará” (Borges 1989, III, 473).

Ante esta avalancha de testimonios, el lector avisado puede preguntarse: ¿era pertinente publicar esta obra primeriza? Nadie como María Kodama para salir al paso... y lo ha hecho en múltiples entrevistas explicando una y otra vez que la producción del joven Borges no es sino el espacio en que va cuajando un proyecto que alcanzaría su verdadera eficacia y calidad en textos y años posteriores. Así justifica ese movimiento de recuperación del Borges juvenil al que venimos asistiendo en los últimos años.

Si retomamos Cervantes para ejemplificarlo desde esta óptica, existen toda una serie de correspondencias y reiteraciones en trabajos que fueron escamoteados por su autor, como los que acabo de citar que nunca pasaron a las obras completas. Tampoco lo hicieron “Una sentencia del Quijote” (1933), en que el comentario de unas palabras del capítulo XXII vuelve a ponerle en el disparadero de sus teorías y a congraciarse con el español –ente poco poético, un idioma modesto– frente al “estadual” leguleyo norteamericano (Borges 2002, 62-65). Resulta interesante recobrar hoy este genotexto de “Nuestro pobre individualismo” (1946), un artículo incluido en *Otras inquisiciones* (1952) en que, más sintéticamente y recogiendo de nuevo la famosa sentencia quijotesca “allá se lo haya cada uno con su pecado”, se acerca a España, ataca el nacionalismo argentino y reafirma de modo más sintético y rotundo la premisa de su artículo anterior:

Más de una vez, ante las vanas simetrías del estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España; estas dos líneas del Quijote han bastado para convencerme de error; son como el símbolo tranquilo y secreto de nuestra afinidad. (Borges 1989, II, 36)

Creo, para cerrar esta introducción, que al seleccionar para sus obras completas determinados textos y dejar otros voluntariamente en la sombra, Borges marcó una pauta a tener en cuenta. Aún así y partiendo de su poética, es muy lícito y provechoso recuperarlos hoy porque el escritor rechazó el concepto de texto definitivo. Para él existen borradores de borradores manipulables de distintas maneras. Ello le permite revisar e ir variando insensiblemente sus opiniones sobre determinados escritores, acompañándolas de una reflexión metacrítica que prueba su intención: está *creando una obra* para la posteridad. Obra que deberá erigirse en *clásico*, tras haber sido asumido como *canónico*. En resumen: el deseo de entronizarse en un canon arranca del taller de laboratorio de los años treinta en que se cuestionan los cánones literarios, las lecturas tradicionales, las clasificaciones genéricas, los clásicos –conviene no olvidar que su ensayo “Sobre los clásicos” recogido hoy en *Otras inquisiciones* apareció



en *Sur* (1935)—, y el concepto mismo de literatura nacional. Borges —como recuerda Olea Franco (227)— “empieza a proponer soluciones textuales a alguna de las paradojas con que se había iniciado su labor intelectual”.

¿Por qué planteo estas cuestiones? Porque me parecen esenciales a la hora de enfocar el asunto de la literatura española. No se trata exclusiva y puntualmente de subrayar qué autores españoles toman vida en las páginas borgianas en función de simpatías o antipatías. Ese asunto se engloba en una búsqueda metaliteraria en la que los nombres españoles se barajan junto a otros universales, son espejo o paradigma de su propia evolución lingüística. Así puede entenderse por qué el argentino antepondrá Quevedo, uno de sus autores favoritos, a un Góngora que nunca le fue simpático, mucho menos en sus epígonos culteranos. O qué hay detrás del paulatino distanciamiento del conceptista que se va operando a partir de los cuarenta.

Borges y la literatura española

A la vista de lo expuesto, ¿qué significa España para el argentino? ¿Qué autores trata en su obra y en qué proporción frente a otras literaturas? ¿Existe una evolución en su estimativa? Como han estudiado con exhaustividad Videla, Meneses o Vaccaro, en su breve paso por la península Borges contactará con los autores vivos encabezados por Unamuno, entre los que germinará el Ultra: el inefable Ramón Gómez de la Serna, su maestro Cansinos-Assens, Guillermo de Torre, compañeros de inquietudes literarias en su estancia española (1918-1921). La edición de las cartas de esta etapa arroja nombres de amigos como Jacobo Sureda, que introdujo al joven Borges en el mundillo literario mallorquín (Meneses 25), Gerardo Diego, Eugenio Montes, Antonio Martínez Cubero, José Rivas Paneda, Adriano del Valle o Isaac del Vando Villar. Todos ellos le regalan libros, reciben sus confidencias y alguna dedicatoria y, andando el tiempo ya en Argentina, le enviarán colaboraciones para *Proa*, *Prisma*, *Martín Fierro*, y publicarán reseñas sobre sus primeros poemarios.⁷

Dejo a un lado por muy conocida la ambivalente relación con un Gómez de la Serna cuyo “omnívoro entusiasmo” glosará en *Inquisiciones* (Borges 1994a, 133) tras haberlo elegido en su trabajo sobre “La metáfora” por la tendencia jubilosamente barroca que encarna su obra... “ilustre y (que) engarza su raíz trisecular en las visiones de Quevedo” (Borges 1997, 119-120). Años después en el prólogo a una de sus obras, ya bastante distanciado de quien consideró uno de los mejores prosistas castellanos, lo definirá como “un hombre de genio que hubiera podido omitir esas naderías” (Borges



1996, 503). Porque la sintonía en absoluto fue total y a Borges nunca le gustó que reseñando su *Fervor de Buenos Aires* le comparara con Góngora.

Por el contrario, fue fiel a Cansinos, en quien “encontró la cultura de Oriente y de Occidente, la casi infinita literatura y para siempre lo incluyó en la escasa nómina de sus maestros” (Fernández 25). En “Definición de Cansinos-Assens” lo saluda como “el más admirable anudador de metáforas de cuantos manejan nuestra prosodia” (Borges 1994a, 53) y sus artículos tanto en *Inquisiciones* como en *El tamaño de mi esperanza* tal vez tengan el sentido que les confiere Farias: perfilar su propia imagen poética, los límites que le unían y separaban hacia 1925 de su maestro primero y su ultraísmo” (136). Contra todo lo previsible, Borges le será fiel: en *El otro, el mismo* le dedica un soneto identificándole con el judío por excelencia:

Bebió como quien bebe un hondo vino
Los Psalmos y el Cantar de la Escritura.
Y sintió que era suya esa dulzura.
Y sintió que era suyo aquel destino. (Borges 1989 II, 293)

¿Contra todo lo previsible? Sí, por cuanto se refiere a la metáfora. No, ya que en su autobiografía, el argentino lo señala como el mayor acontecimiento que le sucedió en Madrid y le dedica ya un poema en el 24, amén de otros textos (Borges 1997, 197-198). El misterio de la milenaria cultura judía le acercaba a este “excelente poeta andaluz” que en “La flor de Coleridge” reaparecerá entronizado en uno de esos cánones que a Borges tanto le gustaban. Traigo aquí el fragmento:

Durante muchos años yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Bacher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Assens, fue De Quincey. (Borges 1989, II, 19)

No obstante el ambiente Ultra en que transcurre su vida sevillano-madrileña, la primera reseña borgiana, publicada en francés en Ginebra el 20 de agosto de 1919, versa sobre escritores “consagrados” de la vieja metrópoli: Baroja, Azorín y Ruiz Amado. “Crónica de las letras españolas” sintoniza con el primero en el pesimismo y muestra su coincidencia con el vasco utilizando la hipálage tan explotada en adelante:

En la tierra sombría de España, país de alegría ficticia donde los días se arrastran cansados y agobiados bajo el esplendor del sol radiante y monótono, los escritores sinceros se han mostrado siempre escépticos o tristes. (Borges 1997, 16)



Se constata más que la ambigüedad, la reticencia frente a la lengua y literatura españolas que, muchos años después, en el poema “España” de *El otro, el mismo*, reconocerá “silenciosa... inseparablemente en nosotros... incesante y fatal” (Borges 1989, II, 309-310). De momento y en las décadas sucesivas aprovechará cualquier escrito o circunstancia para atacar la Academia (Borges 1989, II, 84), o esa gramática, “especie de nueva Inquisición de nuestros días” (Borges 2002, 62). De cualquier forma, su paso por la metrópoli le marcó. Borges se acerca a los escritores españoles desde una doble vertiente, tradición y contemporaneidad:

Los ensayos de sus tres primeras colecciones están dedicados a inquirir y comentar los clásicos de la literatura española. Borges recorre ávido y deslumbrado la obra de Quevedo, Góngora, Jorge Manrique, Cervantes, Torres Villarroel, Gracián y la de los demás maestros del barroco. También, con igual fruición, la obra de alguno de sus contemporáneos: Unamuno, Gómez de la Serna, Cansinos-Assens. No solamente los leyó, admiró y comentó, también los imitó. Para el primer Borges de los años 20, la prosa que merecía ser imitada, la prosa que aparecía ante sus ojos juveniles como el estilo por antonomasia era la prosa del barroco español. (Alazraki 12)

Barroco y vanguardia están unidos en el común amor de la metáfora, en la preocupación por el lenguaje y el estilo. Después irán divergiendo y un Borges tempranamente maduro descubrirá los límites de la novedad y la retórica vacía. Ya los había atisbado en Gracián, Góngora y los culteranos. “Yo siempre estaré listo a pensar en don Luis de Góngora cada cien años” (Borges 1998, 109) dirá no sin ironía al escribir una nota de circunstancias. Y es que los inmortales se hacen abstractos y eso le ha sucedido a un Góngora, sobrevalorado por Dámaso Alonso en su edición de las *Soledades* (Borges 1998, 76), un Góngora “símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis. Es decir, del academismo que se porta mal y es escandaloso. Es decir, de esa melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre” (Borges 1998, 110). En “la simulación de la imagen” el argentino ya lo había equiparado a ciertos escritores contemporáneos, especialistas en alcanzar nombradía con malas artes. “Examen de un soneto de Góngora” es un despiadado ejercicio crítico, si bien el autor se escuda en las limitaciones de la mejor poesía: “Yo he querido mostrar en la pobreza de uno de los mejores, la miseria de todos” (Borges 1994b, 115). Sus sonetos son “vivas almácigas de tropos” –concluirá en su “Examen de metáforas” (Borges 1994a, 81) y frente a Quevedo resulta enrevesado. Cualquier reseña sobre sus autores más queridos, por ejemplo “Sir Thomas Browne” en *Inquisiciones* (Borges 1994a, 33-41), le pone en el disparadero de clamar con-



tra la oscuridad gongorina.⁸ El culteranismo le hiere por su calidad de simulacro:

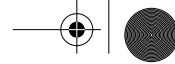
El culteranismo pecó: se alimentó de sombras, de reflejos, de huellas, de palabras, de ecos, de ausencias, de apariciones. Habló –sin creer en ellos– del fénix, de las divinidades clásicas, de los ángeles. Fue simulacro vistosísimo de poesía: se engalanó de muertes. (Borges 1998, 66)

Este artículo, “El culteranismo”, es quizá su trabajo más sistemático sobre Góngora de quien “el consenso crítico ha señalado tres equivocaciones que fueron las preferidas [...]: el abuso de metáforas, el de latinismos, el de ficciones griegas” (Borges 1998, 61). Dejo a un lado la cuestión de la metáfora por muy estudiado –la metáfora no es adorno, debe festejar la pasión (Borges 1998, 56-57)–, no sin advertir que el argentino da a cada uno lo suyo, en este caso advierte ilustres metáforas en la obra de don Luis que se justifican no tanto *per se*, como por la expresión alcanzada... “metaforizar es pensar, es reunir representaciones o ideas” –afirmará (Borges 1998, 64)– y en ese sentido el XVII español está justificado frente a la soberbia española de ciertos puristas contemporáneos que

no quiere aceptar el socorro de barbarismos y pone su toda y poca fe en recetas caseras, en idiotismos, en refranes, en locuciones. Para nada quiere salir de su casa, ni para bromear. Yo confieso que a la cerrazón y hurañía de los puristas de hoy, prefiero las invasiones generosas de los latinizantes. Góngora y Quevedo lo fueron. (Borges 1998, 65)

Muchos años después, en *Los conjurados* dedicará un poema a ese “Góngora de oro” (Borges 1989, III, 491), una curiosa reelaboración intertextual de las lacras gongorinas denunciadas en los veinte. Es uno de sus famosos monólogos poéticos, teñidos de patetismo. El poeta cordobés cobra vida para lamentarse de su cárcel de latinismos, eterno purgatorio en el que se debate por siglos sin fin. No fue sino una víctima a la que fueron vedadas “las cosas comunes”:

Cercado estoy por la mitología.
Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
Virgilio y el latín. Hice que cada
estrofa fuera un arduo laberinto
de entretejidas voces, un recinto
vedado al vulgo, que es apenas, nada [...]
Tal es mi extraño oficio de poeta [...]
¿Quién me dirá si en el secreto archivo
de Dios están las letras de mi nombre?
Quiero volver a las comunes cosas:
el agua, el pan, un cántaro, unas rosas. (Borges 1989, III, 492)



Dos destinos paralelos, Góngora y Borges, paralelos en su origen, antitéticos en su recta final. Si el último se apiada del primero no es sino porque lo siente como su doble en esa primera etapa ultraísta, tan barroca. Borges siempre fue barroco –asevera Alazraki⁹–, pero consiguió despojarse de las garras de la retórica vacía en pro de la “plena eficiencia y plena invisibilidad”, aunque ese estilo aparentemente sencillo descansa en “secretas astucias y modestas destrezas”, es decir, esté cuidadosamente trabajado.

Inevitablemente estoy repitiendo lo que otros –Alazraki, Fernández, Busquets– han dicho con propiedad e inteligencia, a partir de supuestos muy conocidos: el lugar central que ocupará la literatura inglesa en su vida y proyecto literario, la exigua presencia de autores españoles en cualquiera de las tres secciones de *El Hogar* –“crítica sobre autores y libros extranjeros”, “guía de lecturas” o “de la vida literaria” (Barei 1999)–, lo que pone de manifiesto los gustos e intereses del crítico. Todo bastante conocido, nunca ocultado por el escritor. Como adelanté, son muy tempranos los textos que muestran su distancia frente a España,¹⁰ la lengua,¹¹ y la literatura española.¹² En 1927, cerrado años atrás el periplo europeo, dirá en su conferencia *El idioma de los argentinos*:

La perfección de un idioma postularía un gran pensamiento o un gran sentir, vale decir una gran literatura poética o filosófica, favores que no se domiciliaron nunca en España [...]. Confieso –no de mala voluntad y hasta con presteza y dicha en el ánimo– que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿Quién más? Dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No los escondo, pero tampoco quiero acortarle voz a la observación de que el común de la literatura española fue siempre fastidioso. Su cotidianería, su término medio, su gente, siempre vivió de las descansadas artes del plagio. (Borges 1998, 152-153)

Afirmación muy dura, no sólo acorde a necesidades del momento como marcar la distancia entre el español de la metrópoli y el argentino, sino paradigma de su instintiva antipatía a un idioma y unos hombres incapaces de metafísica. Así se explica su admiración, en los veinte, por “Don Miguel de Unamuno –único sentidor español de la metafísica y por eso y por otras inteligencias, gran escritor” (Borges 1998, 158)... y ello aunque su poesía sea limitada, y carente de ritmo, vendrá a decir comentando en el 37 su libro *Rosario de sonetos líricos*. Libro que confirma el aserto borgiano:

se dice que a un autor debemos buscarle en sus obras mejores; podría replicarse (paradoja que no hubiera despreciado Unamuno) que si queremos conocerlo de veras, conviene interrogar las menos felices, pues en ellas –en lo injustificable, en lo imperdonable– está más el autor que en aquellas otras que nadie vacilaría en firmar. (Borges 1996, 248)

Eso le permitirá afirmar, al calor de la reseña al amigo al que debe más de lo que quiere reconocer, algo que no habrá de repetir: “yo entiendo que Unamuno es el primer escritor de nuestro idioma” (Borges 1996, 250). No en vano unos diez años antes, al plantearse de refilón el asunto de los clásicos en “La fruición literaria”, había apostado por “la tierna y segura inmortalidad de los medianos de honesta dedicación y largo fervor” (Borges 1998, 97-98).

Vamos recapitulando nombres en torno a un posible canon español elaborado por el joven Borges: Cansinos, Unamuno, Góngora y el ambivalente barroco. La vanguardia es barroca y al alejarse de ella, se distanciará de él. “Lo cierto es que en los años 20 los escritores que merecen salvarse –como Unamuno– suelen terminar identificados con Quevedo y con el conceptismo, frente a Góngora y el culteranismo y el modernismo” (Fernández 30). En cuanto a Quevedo, ahora es el estilo: “No alcanzo a recordar la primera vez que leí a Quevedo. Ahora es mi más visitado escritor”, dirá en “La fruición literaria” (Borges 1998, 92), dibujando su parnaso particular. Un parnaso compartido con Browning, Whitman y Unamuno, es decir, con quienes escapan al prestigio mentiroso de las palabras que suele constituir la poesía (Borges 1994b, 104). “Es en torno a Quevedo que Borges definirá los asuntos más relevantes de la vida y la literatura, no sólo aquí en las *Inquisiciones*, sino particularmente en *El idioma de los argentinos*”. (Farias 110)

Así Torres Villarroel será “hermano de nosotros en Quevedo y en el amor de la metáfora” (Borges 1994a, 9). Quevedo representa la “plenitud y entereza de la lengua castellana”, el retruécano como broma, evasión, desvío, travesura tan cercana a la vanguardia en su artículo “Quevedo humorista” (1927) (Borges 1997, 284-288) que Unamuno comentará (Vaccaro 323). Ya antes, en “Menoscabo y grandeza de Quevedo” de fines del 24, aborda mediante sugerentes enumeraciones la aventura personal para contraponerla al mito. Esos libros “cotidianos en el plan, pero sobresalientes en los verbalismos de hechura” (Borges 1994a, 44) están teñidos de intensidad. Es lógico que la evolución personal de Borges ponga distancia frente al mito. En el 48 escribe un prólogo a la antología “Quevedo prosa y verso” (Borges 1996, 111-117) que después trasplantará tal cual a *Otras inquisiciones*.¹³ Aunque su grandeza sea verbal, sigue considerándolo como “el primer artífice de las letras hispánicas” pero... “no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente” (Borges 1989 II, 38). Literato de literatos, todo lo salva con la dignidad del lenguaje. Es decir, las reticencias frente a lo que significó la literatura barroca han alcanzado ya a quien, sin embargo... “es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura” (Borges 1989, II, 44). Por eso, en las conferencias de *Siete noches* volverá a sus sonetos para



ejemplificar sus ideas sobre *La poesía*. La conclusión es dura para el viejo escritor:

Quevedo quería hacer una elegía, un poema sobre la muerte de un hombre [...] y escribe este soneto con frialdad: sentimos su esencial indiferencia [...]. Parecería que no lo quiere a Osuna; en todo caso, no hace que lo queramos nosotros. Sin embargo, es uno de los grandes sonetos de nuestra lengua. (Borges 1989, III, 261)

Aun así, Quevedo permanecerá en las páginas borgianas en el marco de un patético soneto en segunda persona, caminando por el campo de Castilla, perdida la “memoria de algo que fue tuyo”, “sin recordar el verso que escribiste”, porque la obra no tiene autor, la literatura es ese magma universal, anónimo que le sobrevive (Borges 1989, II, 201). Un Quevedo con el que Borges, una vez más se sabe inexorablemente identificado: “Mi destino es la lengua castellana/ el bronce de Francisco de Quevedo”, afirmará en *El oro de los tigres* (Borges 1989, 494) con “una resignada aceptación que se celebra como la realización de un destino” (Alazraki 21).

Quevedo se apuntaló en el lenguaje, Cervantes supo atisbar mucho más lejos. Tempranamente, en “La supersticiosa ética del lector” (1930), Borges arremeterá contra la superstición del estilo y alzará el estandarte cervantino aun reconociendo que la prosa de *El Quijote* es “floja y desaliñada” [...], “de sobremesa, prosa conversada y no declamada¹⁴ porque –asegura– “le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz”; por eso “el Quijote gana póstumas batallas contra sus traductores” ya que en él “la pasión del tema tratado manda en el escritor” (Borges 1989, I, 203-204). La pasión por el tema, por la idea, que en el caso de Cervantes es el personaje; ahí radica la eficacia del escritor aunque descansa, por supuesto, en una retórica. “Si *El Quijote* es, como es, la primera novela moderna, se debe a que por primera vez sustituye las especies de la alegoría por los individuos: es decir, reemplaza el realismo medieval por el nominalismo de los tiempos modernos”, dirá Busquets (311) comentando el artículo “De las alegorías a las novelas” incluido en *Otras inquisiciones* (Borges 1989, II, 122-124).

En resumen, *El Quijote* será *el libro español* por excelencia, citado una y otra vez incluso de modo tangencial: al glosar a “Nathaniel Hawthorne” el argentino volverá a resaltar sus límites asentando su éxito en algo aparentemente simple: Cervantes conoce profundamente a su personaje y cree en él (Borges 1989, II, 48-63). Don Quijote se convertirá en un personaje de la modernidad, con el que se identifican los grandes escritores contemporáneos. Es el caso de “El enigma de Edward Fitzgerald” quien “sabe que su verdadero destino es la



literatura y la ensaya con indolencia y tenacidad. Lee y relee *El Quijote* (que casi le parece el mejor de todos los libros)” (Borges 1989, II, 67).¹⁵

Una hipótesis para perfilar el canon español de Borges

Finalicemos con dos citas:

En la obra de Borges recurren, como objeto de apreciación estética o de reflexión, algunos escritores y textos barrocos europeos, raramente encasillados como tales: de Inglaterra, ante todo Shakespeare, mucho menos Donne, Milton; de España, Cervantes y *El Quijote*, mucho menos Quevedo y Góngora y, menos aún, Gracián y Saavedra Fajardo [...]. Son alusiones que a veces llevan apreciaciones de valor (que Borges tiende a subordinar a las categorías irreductibles del *gusto* y la *eficacia*, pero que las más veces sirven de punto de partida, o de estímulo, para elaborar intermitentes reflexiones sobre la naturaleza del arte y del artista, sobre el fenómeno lingüístico-literario, sobre algunas categorías estéticas o sobre las arbitrariedades de la historia literaria, de las poéticas o las retóricas. Cuando no a las consideraciones acerca de la *realidad* o irrealidad de la vida y de la certidumbre o falacia del conocimiento. (Busquets 307)

Emir Rodríguez Monegal señalaba ya hace algunos años que Borges, al hablar de Quevedo o de Góngora, *sólo está hablando en realidad de Borges*, de una búsqueda personal que tiene como referencia última –incluso cuando se indaga en la escritura barroca– la experiencia ultraísta. (Fernández 28)

Dos apreciaciones que comparto, concatenadas y de gran riqueza. Voy, entonces, a utilizar la recta final de esta presentación para profundizar en ellas –Borges hablando de sí mismo al hablar de sus autores canónicos, o simplemente preferidos en algún instante de su vida– justificándola en apenas algunos textos seleccionados que me permitan apuntalar mi tesis: ese canon español que se desprende de sus obras a lo largo del tiempo se elabora en función de sus teorías, articuladas en torno a dos núcleos obsesivos e inextricablemente unidos: el ejercicio de la literatura y las diversas metafísicas subyacentes a ella. Dejo a un lado lo primero, ya muy estudiado y me aplico a lo segundo.

Así se explican ciertas elecciones, desde la primera juventud: la apuesta por Unamuno como “sentidor metafísico”... la fascinación ante el soneto a Lisi de un Quevedo, capaz en ese instante de elevar la erótica a metafísica (Borges 1998, 67-74)... el rechazo a las coplas de un Jorge Manrique, por el contrario incapaz de la metafísica que Borges propone a su lector como colofón de su reseña (Borges 1998, 90).¹⁶

Así se desvelan también ciertas similitudes: algunas de tipo formal, cercanas a la hipálage, en un Quevedo precursor de las metáforas más audaces... “las conseguidas mediante la traducción de percepciones acústicas en percep-



ciones oculares y viceversa”, escribirá en 1921 al hablar de “La metáfora” (Borges 1997, 116).¹⁷ Pero, andando el tiempo, las similitudes que interesan a Borges son las de fondo: asuntos como el personaje creado por la obra, tan bien tratado en su reseña sobre “Valery como símbolo” de *Otras inquisiciones* (Borges 1989, II, 64-65), no deben ceñirse a Whitman y el francés, sino que son claramente ampliables a Cervantes y Borges.

Y aquí vuelve a desplegarse la magia de Cervantes, mejor la eterna creatividad de una obra como *El Quijote* y el sentido de esas revisitaciones que Borges intensificará en su obra desde los años sesenta. De nuevo lo hará como tema central o como simple pretexto: no hay más que leer “Un problema” (Borges 1989, II, 172) donde inventa un texto de Cide Hamete Benengeli distinto al que utilizó Cervantes, o “El acto del libro” (Borges 1989, III, 294) donde un soldado adquiere un libro en árabe que será condenado al fuego por un cura y un barbero. Por si no quedara claro, hay un guiño al lector avisado: el texto profetiza el destino de quien, sin leerlo, lo cumple fielmente. Y es que, si bien Borges admira en *El Quijote* la modernidad de los procedimientos narrativos, fundamentalmente se deja fascinar por lo que supone esa obra como nostálgica despedida de las certezas renacentistas. Ese “juego de extrañas ambigüedades” que culmina en la segunda parte y en el que se funden las argucias estructurales y “lo metafísico” le golpea hasta el punto de asumirlo como propio:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus espectadores, podemos ser ficticios. (Borges 1989, II, 47)

Carlyle, *Shakespeare*, el *Ramayana*, *Las 1001 noches*... comparten los procedimientos cervantinos y tal vez el canon del escritor. En un breve artículo, “Magias parciales del Quijote”, está todo... “la confusión de lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro”. Es decir, los temas borgeanos, sueño, azar, destino. Por eso, Borges en la biblioteca como Alonso Quijano en la suya cumple su destino prefijado en un libro que nunca leyó, reconociendo no haber salido de ella, “como no salió nunca de la suya Alonso Quijano” —son sus palabras en el epílogo a *Siete noches* (Borges 1989, III, 202)—. Y lamenta sus límites: “ser Alonso Quijano y no atreverme a ser don Quijote”, dirá en “La fama”, poema de *La cifra* (Borges 1989, III, 325).

El otro, el mismo, El oro de los tigres, La rosa profunda, Historia de la noche y La cifra recogen sendos textos cuyo eje son estos temas: “Lectores” (Borges 1989, II, 270), “Miguel de Cervantes” (Borges 1989 III, 91), “Sueña Alonso Quijano” (Borges 1989 III, 94), “El testigo” (Borges 1989 III, 112), “Ni



siquiera soy polvo” (Borges 1989, III, 177), “El acto del libro” (Borges 1989, III, 294)... redundan en los temas de la vida como sueño, la creación que cobra vida y se impone a la realidad. Ya no se trata de evaluar a un autor canónico. El escritor y sus personajes han pasado a integrar la galería universal que Borges selecciona, sin atenerse a códigos previos. Por ello, Cervantes, Quijano, Borges y el Quijote sueñan y se confunden, alterando el tiempo y barajando los niveles de realidad/ ficción:

De aquel hidalgo de cetrina y seca
tez y de heroico afán se conjetura
Que, en víspera perpetua de aventura,
No salió nunca de su biblioteca.
La crónica puntual que sus empeños
Narra y sus tragicómicos desplantes
Fue soñada por él, no por Cervantes.
Y no es más que una crónica de sueños.
Tal es también mi suerte. Sé que hay algo
Inmortal y esencial que he sepultado
En esa biblioteca del pasado
En que leí la historia del hidalgo. (Borges 1989, II, 270)

Nos conmueve Cervantes imaginando el libro, había resumido Borges al prologar las *Novelas ejemplares* (Borges 1996, 45-47). Nos conmueve Borges eternizando mediante la literatura las pasiones del hombre, del intelectual, del metafísico.

Termino ya sintetizando alguna de las ideas que quise exponer: si bien es verdad que, desde muy temprano Borges empieza a perfilar un canon, éste nunca supo de nacionalidades. Su parnaso será tan cosmopolita como lo exija su gusto de lector hedonista, un canon abierto, que huye de los clásicos consagrados por la Academia y la tradición. Un canon variable, regido por los amores/desamores de quien siempre fue un lector privilegiado y singular... Un canon que, inevitablemente dada su fama, imprimirá una huella en sus contemporáneos, tenderá a hacerse normativo, al margen de la intencionalidad de su autor. No me cabe duda de que Borges colaboró en el proceso construyendo desde la juventud su propia imagen de escritor para instalarse él mismo en ese canon. Este proceso atravesará diversas fases. En los años veinte tuvo un eje escondido: la tradición argentina, entendida desde la abierta perspectiva que plasma tempranamente en “El escritor argentino y la tradición”. Creo que el giro de tuerca más inteligente de Borges en este trabajo consiste en afirmar que “ese culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rehacer por foráneo [...]”. “Que



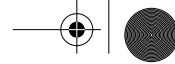
una literatura debe definirse por los rasgos esenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva” (Borges 1989, 1, 270), concluirá, desmarcándose de su obra reciente y asestando un duro golpe a los eternos indagadores de esencias e identidades nacionales, que gozaron de tanto éxito en Hispanoamérica tras la independencia.¹⁸ En este mismo artículo y una vez descartada la gauchesca como tradición nacional en que ensamblarse, apenas dedica unas líneas a otra posibilidad, la tradición literaria española: un gusto adquirido –dice– que tiende a encerrar perspectivas y no es sino “una prueba de la versatilidad argentina”. Tal vez, pero Quevedo, Cervantes y sobre todo *El Quijote* formarán parte de su propio canon, cosmopolita y clásico, entendido a su modo y manera. Aunque Borges nunca quiso crear un canon español, el paso de los años decantará unas opciones reiterativas que van perfilando lo que, a su pesar, es un canon sólido y escueto, que se sobrepuso a su reticencia frente a una tradición literaria –la española– que nunca fue su favorita.

NOTAS

1. Esta línea de razonamiento ha sido seguida por varios. Ver, por ejemplo, Helft 2000, 128-139, en que se insiste en la labor del argentino acercando lo culto y lo popular, a partir de lo marginal.
2. Sobre lo que significa *Pierre Ménard* en la obra de Borges existe innumerable bibliografía. En los años treinta Borges ya había sucumbido a la modernidad narrativa de *El Quijote*, a sus estrategias metaliterarias. Teodosio Fernández recuerda cómo en el 35 “publicó dos reseñas firmadas por EL BACHILLER SANSÓN CARRASCO, en una de las cuales comentaba su *Historia universal de la infamia (Textos recobrados 1931-1955)*, como Sansón Carrasco había comentado la primera parte de las aventuras del hidalgo” (Fernández 433). Es decir, Borges va asimilando y apropiándose de las estrategias cervantinas, cuyo uso intensificará en los últimos años de su existencia. En el medio, este magnífico relato, *Pierre Ménard*.
3. “Cuando más tarde leí *Don Quijote* en español me sonó como una mala traducción. Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras doradas de la edición Garnier. En algún momento, la biblioteca de mi padre fue dispersada, y cuando leí *El Quijote* en otra edición tuve la sensación de que ése no era el verdadero *Quijote*. Más tarde, un amigo me consiguió el Garnier, con los mismos grabados en acero, las mismas notas al pie y también las mismas erratas. Todas esas cosas forman para mí parte del libro: el que considero como verdadero *Quijote*” (Borges 1999b, 16).
4. “Pienso que no hay creación alguna en los dos versos de Cervantes que he desarmado. Su poesía, si la tienen, no es obra de él –dirá–; es obra del lenguaje” (Borges 1998, 104). Aquí se detecta ya la ambivalencia de Borges frente a Cervantes: lo admira, pero a la vez se recrea en sus límites.



5. “Atropellos y desmanes son los que dije que evidencian la confianza de un escritor en la invulnerabilidad central de su héroe. Sólo en Cervantes ocurren valentías de ese orden” –dirá al cerrar el artículo certificando con sus palabras la “conducta paradójica y arriesgada” del escritor manchego (Borges 1998, 128). Con este texto conecta temáticamente su “Análisis del último capítulo del Quijote” (1956), en que vuelve a asombrarse por la aparente indiferencia de Cervantes ante la muerte de su héroe ¿Crueldad? ¿Pudor? –se pregunta Fernández– Eficacia narrativa, sin duda: “el libro entero ha sido escrito para esa escena”.
6. Ese Quijote patético –atacado por todos incluso Cervantes– e imperecedero –un héroe que gana la amistad de todos– es el eje de su “Nota sobre el Quijote” (1947) (Borges 2002, 251-253), que el autor tampoco recogió en sus obras completas, considerándolo quizá reiterativo.
7. La recepción española del Borges ultraísta ha sido estudiada por Rosa Pellicer. Díez Canedo y Gómez de la Serna reseñan *Fervor...*, Guillermo de Torre, *Luna de enfrente...* *Inquisiciones* fue saludado por Jarnés y P. Henríquez Ureña... La crítica española fue distanciándose paulatinamente hasta el punto de desaparecer del panorama en la década del cuarenta y no redescubrirlo hasta los sesenta.
8. Oscuridad metafórica patente en los primeros versos de las *Soledades* y criticada con finura en su artículo “Gongorismos” del 27, hoy en *Textos recobrados* (1997, 327-29).
9. “Enquevedizado hasta los huesos en su juventud, saldrá del barroco por las puertas que le abrían las magias parciales del Quijote, pero el barroco le había enseñado las trampas, pasadizos y secretas cámaras del idioma” (Alazraki 19).
10. Distancia que se mantiene hasta el final: “seré hombre de Austin, de Edimburgo, de España” dirá en “Una mañana” de *La rosa profunda* (Borges 1989, III, 98). España está ahí, pero en tercer lugar.
11. En el poema “México” de *La moneda de hierro* hablará de “ese latín venido a menos, el castellano” (Borges 1989, III, 131), si bien el monólogo de “El conquistador”, del mismo libro, le permite valorar e incluso identificarse con la valentía ególatra de quien se siente portavoz de la “hermosa España” (Borges 1989, III, 135).
12. Puede tratarse de un detalle marginal, pero en la imprescindible biblioteca de libros de consulta de *El Congreso* no hay nombres españoles; sólo en último lugar Montaner y Simon (Borges 1989, III, 25).
13. Un poco antes escribe otra simple nota a *La fortuna con seso y la hora de todos y Marco Bruto...* hoy en *Biblioteca personal. Prólogos* (Borges 1996, 488).
14. Tal vez por ello sea celebrado en banquetes... “denigrado a libro de texto y reivindicado por los puristas”. Ver “Una sentencia del Quijote” (1933) (Borges 2002, 62-66). Borges volverá a preguntarse el por qué de la eficacia cervantina al prologar en el 46 las *Novelas ejemplares*: “juzgado por los preceptos de la retórica no hay estilo más deficiente que el de Cervantes, Abunda en repeticiones, en languideces, en hiatos, en errores de construcción, en ociosos o perjudiciales epítetos, en cambios de propósito. A todos ellos los anula o atempera un encanto especial. Hay escritores –Chesterton, Quevedo, Virgilio– integralmente susceptibles de análisis; ningún procedimiento, ninguna felicidad hay en ellos que no pueda justificar el retórico. Otros –De Quincey, Shakespeare– abarcan zonas refractarias a todo examen. Otros aún más misteriosos no son analíticamente justificables. No hay una de sus frases, revisadas, que no sea



- corregible; cualquier hombre de letras puede señalar los errores; las observaciones son lógicas, el texto original no lo es; sin embargo, así inculminado el texto es eficazísimo, aunque no sepamos por qué. A esta categoría de escritores que no puede explicar la razón pertenece Miguel de Cervantes” (Borges 1996, 47).
15. El asunto no concluye en los cincuenta. Años después, en *Siete noches* (Borges 1989, III, 208) se apoyará en Cervantes al hablar de las traducciones... En “La pesadilla” (Borges 1989 III, 231) Wordsworth identifica al beduino con Don Quijote... Comparará las esferas chinas de *Las 1001 noches* con las del *Quijote* (Borges 1989, III, 239) ... Se trata de un autor y una obra siempre presentes.
 16. Esa “salvación por la metafísica” está muy presente en esta década y alcanza a la literatura argentina. Dos ejemplos: en “Las coplas acriolladas” no oculta su satisfacción al releer ciertos pasajes del *Martín Fierro*, en que... “se agarraron en un contrapunto larguísimo un negro y un paisano y se fueron derecho a la metafísica y definieron el amor y la ley y el contar y el tiempo y la eternidad” (Borges 1994b, 79). Eso quiere hacer Borges, eso está llevando a cabo en *Fervor de Buenos Aires*, como respuesta a su lamento ante... “la esencial pobreza de nuestro hacer. No se ha engendrado en estas tierras ni un místico ni un metafísico, ni un sentidor, ni un entendedor de la vida!” –*El tamaño de mi esperanza* (Borges 1994b, 13)–. Para concluir con el famoso texto, autojustificación de su propia obra: “Ya Buenos Aires, más que una ciudad es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen” (Borges 1998, 14).
 17. O, lo que es lo mismo... “cuyas artimañas estriban en barajar las percepciones y apuntalar lo auditivo en términos visuales o a la inversa” (Borges 1994a, 134).
 18. En “Ulrica”, incluido en *El libro de arena* (Borges 1989, III, 18) se plantea indirectamente que la identidad, como la nacionalidad, es un acto de fe.

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. “Borges o la ambivalencia como sistema”. *España en Borges*. Eds. Jaime Alazraki y otros. Madrid: El Arquero, 1990. 11-22.
- Balderston, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Barei, Silvia. *Borges y la crítica literaria*. Madrid: Tauro, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 3 vols. Barcelona: Emecé, 1989.
- . *Textos cautivos: ensayos y reseñas en “El Hogar”*. *Obras completas*. Vol. 4. Eds. Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquets, 1990. 209-446.
- . *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral, 1994a.
- . *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1994b.
- . *Obras completas IV*. Barcelona: Emecé, 1996.
- . *Textos recuperados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- . *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1998.

- . *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores/ Emecé, 1999a.
- . *Un ensayo autobiográfico*. Prólogo Aníbal González. Epílogo María Kodama. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores/ Emecé, 1999b.
- . *Textos recobrados (1931-1955)*. Barcelona: Emecé, 2002.
- Busquets, Loreto. "Borges y el Barroco". *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507 (jul.-sept. 1992): 299-319.
- Caballero, María. "Borges y el canon. El camino de lo canónico a lo clásico". *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*. Madrid: Universidad Complutense, 1999. 151-69.
- De Toro, Alfonso. "Cervantes, Borges y Foucault: la realidad como viaje a través de los signos". *El siglo de Borges*. Eds. K. L. Blüher y A. de Toro. Vol. 2. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1999. 45-65.
- Farias, Víctor. *Las actas secretas. "Inquisiciones" y "El idioma de los argentinos", los libros proscritos de Jorge Luis Borges*. Madrid: Anaya-Mario Muchnick, 1994.
- Fernández, Teodosio. "Jorge Luis Borges frente a la literatura española". *España en Borges*. Eds. Jaime Alazraki y otros. Madrid: El Arquero, 1990. 23-37.
- Fine, Ruth. "Borges y Cervantes: perspectivas estéticas". *Borges en Jerusalén*. Eds. Myrna Solotorevsky y Ruth Fine. Frankfurt a.M/ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2003. 117-125.
- Helft, Nicolás y Pauls, Alan. *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Louis, Annick. *Jorge Luis Borges. Oeuvre et manoeuvre*. Paris: L'Harnattan, 1997.
- Madrid, Lelia. *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*. Madrid, Pliegos, 1987.
- Meneses, Carlos. *El primer Borges*. Madrid: Fundamentos, 1999.
- Olea Franco, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. México: El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Pellicer, Rosa. "Borges y la crítica española". *Cuadernos hispanoamericanos* 505-507 (jul.-sept. 1992): 233-43.
- Sarlo, Beatriz. "Borges: crítica y teoría cultural". *Pensamiento y saber en el siglo XX*. Eds. Alfonso y Fernando de Toro. Frankfurt: Vervuert, 1999. 259-271.
- Vaccaro, Alejandro. *Georgie (1899-1930). Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Proa-Alberto Casares, 1996.
- Variaciones Borges*. Revista del Centro de Estudios y Documentación "J.L. Borges" (Aarhus, Dinamarca) 3-4 (1997).